

IRL

D A C O
R O M A N I A
L I T T E
R A R I A

**DACOROMANIA
LITTERARIA**

FONDATOR: SEXTIL PUȘCARIU

CONSILIUL DIRECTOR

OANA FOTACHE (București), THOMAS HUNKELER (Fribourg),
LAURENT JENNY (Geneva), KAZIMIERZ JURCZAK (Cracovia),
MARIELLE MACÉ (Paris), WILLIAM MARX (Paris), NICOLAE MECU (București),
VIRGIL NEMOIANU (Washington), ANTONIO PATRAȘ (Iași),
LAURA PAVEL (Cluj-Napoca), ION SIMUȚ (Oradea),
T. SZABÓ LEVENTE (Cluj-Napoca), CĂLIN TEUTIȘAN (Cluj-Napoca),
GISÈLE VANHÈSE (Calabria), CHRISTINA VOGEL (Zürich)

COMITETUL DE REDACȚIE

EUGEN PAVEL – *director*
ADRIAN TUDURACHI – *redactor-șef*
MAGDA WÄCHTER – *redactor-șef adjunct*
COSMIN BORZA, DORU BURLACU, ALEX GOLDIȘ, DORIS MIRONESCU,
ROXANA PATRAȘ, MAGDA RĂDUȚĂ, ADRIANA STAN,
LIGIA TUDURACHI (*secretar științific de redacție*)

REVIZIE DE LIMBĂ

ANDREI LAZĂR – *franceză*
ADRIANA COPACIU – *engleză*

© Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”

ISSN 2360 – 5189
ISSN-L 2360 – 5189

COMITETUL DE REDACȚIE
400165 Cluj-Napoca, Str. Emil Racoviță, nr. 21
Tel./ fax: +40 264 432440
e-mail: institutul.puscariu@gmail.com
web: [http://www.dacoromanialitteraria.inst-
puscariu.ro](http://www.dacoromanialitteraria.inst-puscariu.ro)

ACADEMIA ROMÂNĂ
Filiala Cluj-Napoca
400015 Cluj-Napoca, Str. Republicii, nr. 9
Tel./ fax: +40 264 592363
e-mail: filiala@acad-cluj.ro

ACADEMIA ROMÂNĂ
Filiala Cluj-Napoca
Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”

DACOROMANIA
LITTERARIA

Vol. IV

2017

SUMAR • SOMMAIRE • CONTENTS

Formes de vie à l'Est Forms of Life in the East

Dossier coordonné par / Edited by
Angelo Mitchievici, Adrian Tudurachi

Angelo MITCHIEVICI, Adrian TUDURACHI, *La vie. Mode d'emploi culturel* / 5

Puissances de la vie / The forces of life

Angelo MITCHIEVICI, *Cioran: A Reflection on Decadence as a Lifestyle* / 12

Laura MARIN, *Montrer la vie, monter des images* / 34

Maricica MUNTEANU, *How Style Makes Space. Reflections on the Forms of Life in the Literature of Viața românească Circle* / 45

Déclinaisons de la vie: le quotidien / The extensions of life: everyday life

Ioana BICAN, *Microresistances et autres braconnages* / 60

Ligia TUDURACHI, *La « vie minuscule », la « vie universelle », les « survivances » : trois formes de vie sous le totalitarisme* / 74

Elena CRAȘOVAN, *The World of the Living Dead: Mythical Rewritings of History in the Postapocalyptic Narratives about Late Communism* / 93

Déclinaisons de la vie: le dandysme / The extensions of life: dandyism

Laura PAVEL, *Bohemian Literary Life and Clandestine Emotions: Ways of Being Between the Fictional and the Autobiographical* / 110

Déclinaisons de la vie: la discipline / The extensions of life: discipline

Liliana BURLACU, *Visages de la marginalité chez Vasile Ernu – modes de vie précaire dans l'Est communiste* / 125

Erik BORDELEAU, *L'embrayeuse de violence : Chiara Fumai féministe occulte* / 138

Adrian TUDURACHI, *L'ascèse contre le totalitarisme : usage de la discipline de vie dans le contexte communiste* / 147

Documents

Doru George Burlacu, *T. Maiorescu – Sextil Pușcariu: Corespondență* / 167

Comptes rendus / Book Reviews

Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Comunism inc.: Istorie despre o lume care a fost* [*Communism inc.: Histories about a Passed World*], București, Humanitas, 2016 (Magda Wächter) / 176

Claudiu Turcuș, *Împotriva memoriei. De la estetismul socialist la noul cinema românesc*. [*Against memory. From socialist aestheticism to the New Romanian Cinema*], București, Eikon, 2017 (Ovio Olaru) / 177

Alexandru Matei, *O tribună captivantă. Televiziune, ideologie, societate în România socialistă* [*A Captivating Platform. Television, Ideology, Society in Socialist Romania*], București, Curtea Veche, 2013 (Alex Goldiș) / 179

Gabriel Andreescu, *Existența prin cultură. Represiune, colaboraționism și rezistență intelectuală sub regimul comunist*, [*The Existence through Culture. Repression, Collaborationism and Intellectual Resistance under the Communist Regime*], Iași, Polirom, 2015 (Mădălina Stoica) / 181

Liviu Malița, *Literatura eretică. Texte cenzurate politic între 1949 și 1977* [*The Heretical Literature. Politically Censored Texts between 1949 and 1977*], București, Cartea Românească, 2016 (Emanuel Modoc) / 183

Ioana Em. Petrescu, Liviu Petrescu, *Scrisori americane (1981–1983)* [*Lettres américaines (1981–1983)*]. Étude introductive, note sur l'édition et notes par Ioana Bot. Postface par Liana Vescan, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2017 (Ligia Tudurachi) / 185

Mihai Iovănel, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* [*The Ideologies of Literature in Romanian Post-communism*]. București, Muzeul Literaturii Române, 2017 (Daiana Gârdan) / 189

Adriana Stan, *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România* [*The Linguistic Bastion. A Comparative History of Structuralism in Romania*], București, Muzeul Literaturii Române, 2017 (Roxana Eichel) / 190

Ion Simuț, *Literaturile române postbelice* [*Post-War Romanian Literatures*], Cluj-Napoca, Școala Ardeleană, 2017 (Călin Teuțișan) / 193

Vintilă Mihăilescu, *Apologia pârleazului* [*L'apologie de l'échalier*], Iași, Polirom, 2015 (Despina Jderu) / 195

Contributeurs / Contributors / 199

ANGELO MITCHIEVICI
ADRIAN TUDURACHI

LA VIE. MODE D'EMPLOI CULTUREL

1. Ce dossier thématique a son point de départ dans une tentative, assumée comme un défi, d'appliquer aux réalités des cultures de l'Europe Centrale et de l'Est la bibliographie récente réunie autour des formes de vie. Dans une enquête concernant des contextes particuliers géographiques et historiques, nous nous sommes proposés la focalisation sur un atelier régional des formes de vie, dans lequel la littérature, la pensée et l'éthique se tressent indissociablement : l'Europe de l'Est, comme un cadre de la pluralité des formes et de leur engagement dans la politique et dans la vie. Cela concerne bien entendu l'inventaire pittoresque des conduites locales qui incarnent le style de l'europpéen récent et marginal : l'ancien communiste marqué par la nostalgie, le migrateur à la recherche d'une vie meilleure dans l'Occident, le Gitan nomade, le pauvre. Mais cela comprend aussi la façon dans laquelle ces sociétés, caractérisées par la dépendance économique ou politique, par la précarité historique et par l'attachement profond et nationaliste à la communauté, s'investissent dans le formel de l'existence, dont elles nourrissent leurs expériences artistiques, littéraires ou réflexives.

Il faut apprécier à sa juste mesure l'importance de la « vie » dans l'émergence et le développement des formes culturelles dans ces espaces marginaux. Par leur acte fondateur, ces « cultures nationales », créées ou réinventées au XIXe siècle, se sont appuyées sur la transformation des mœurs et des habitudes en art : les littératures de cette région de l'Europe ont compensé l'absence des patrimoines littéraires multiséculaires par la ré-figuration esthétique d'une composante éthique et par la mise en œuvre des formalités de l'existence. Dans cet espace, l'action culturelle noue – presque naturellement – l'esthétique des œuvres, les pratiques ethniques de la vie et la politique de la légitimation nationale. C'est un conditionnement culturel qui stimule l'intérêt, indissociablement artistique, politique et biologique, pour les formes : c'est dans cette perspective qu'on peut comprendre l'engagement systématique, récurrent, dans le projet d'un « style national », qui, à son tour, a justifié une singulière attention aux formes de la vie, de la langue ou de la culture.

C'est toujours de la vie qu'il s'agit dans le rythme historique effréné des changements sociaux qui a marqué cette partie de l'Europe. Définies par des révolutions, modelées par des alternances de régime politique et de système des valeurs sociales, ces cultures sont déchirées par des dates-charnières – 1848, 1918, 1947, 1989 –, capables d'affecter profondément le cours des biographies et des existences, collectives ou individuelles. On ne doit pas ignorer la nouveauté du

nationalisme comme forme de vie, source d'émotions publiques et privées inédites, éprouvées avec tant de maladresse et d'hésitations par les gens du XIXe siècle ; tout comme il faut évoquer l'expérience de l'« homme nouveau », promu par la propagande communiste et illustré dans une production romanesque aussi riche que stéréotypée, une *vita nova* artificielle et rejetée par le corps social. C'est presque une marque de l'Europe Centrale et de l'Est cette sensibilité au déséquilibre et à l'alternance rapide des modèles de vie, à la nouveauté et à l'impropriété, à la succession des entrées et des sorties, aux adaptations incomplètes et aux abandons. Au fond, c'est un écrivain de l'Est, Franz Kafka, qui a le plus marqué dans la culture occidentale le thème du devenir et de l'alternance des régimes de vie.

2. Les ressources bibliographiques concernant les formes de vie se sont beaucoup enrichies ces dernières deux décennies¹. A force de parcourir cette littérature, on est censé remarquer que les formes de vie stimulent, et cela de manière explicite, une attention au particularisme. Elles apportent dans la compréhension de la dimension formelle une pensée du local et du mineur : elles concernent des formalités qui échappent à tout effort de rationalisation ou de généralisation, qui résistent à l'exploitation politique ou économique, qui s'opposent à la globalisation ou à la marchandisation. De ce point de vue, la pensée des formes de vie à l'époque contemporaine a été profondément marquée par la réflexion politique de Giorgio Agamben et par son projet de dépasser les conséquences de ce que Michel Foucault appelait *biopolitique*. En empruntant de la culture politique antique l'opposition entre la vie en forme et la « vie nue », le philosophe italien² établit comme terrain définitoire de la qualification de la vie la confrontation d'un pouvoir qui utilise la massification des populations à la fois pour gouverner et pour définir l'espace politique. Le domaine des « formes de vie » devient ainsi celui des existences parcellaires et dépendantes, illustrant les multiples hypostases de la vulnérabilité collective, qu'il s'agisse de la rue, du quartier, de la province, de la contrée nationale ou de la colonie. En fait, dans la notion des « formes de vie » émerge une nouvelle herméneutique de la périphérie, qui offre une perspective inédite sur la dépendance et sur la diversité de ses manifestations.

Mais malgré les arguments qui encouragent la valorisation des réalités périphériques, il faut constater l'absence des applications culturelles. Telle interprétation sur des textes de V.S. Naipaul n'engage que marginalement sa culture postcoloniale ; telle autre sur Kafka ne mobilise qu'accessoirement son

¹ Pour un regard synthétique sur la bibliographie des formes de vie, je renvoie à l'essai récent de Didier Fassin, *La vie. Mode d'emploi critique* (Paris, Seuil, 2018), dont on a emprunté le titre de cette introduction.

² Giorgio Agamben est revenu plusieurs fois sur cette hypothèse, dans *Homo Sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue* (traduction de Marilène Rayola, Paris, Seuil, 1997) ou dans *L'Usage des corps* (traduction de Joël Gayraud, Paris, Seuil, 2016).

appartenance hybride à la culture juive de Prague. Bien que la plupart des illustrations des formes de vie puissent dans des situations de marginalité qui engagent des conditionnements politiques, économiques et sociaux, on est pourtant loin des traitements monographiques des usages culturelles des formalités de l'existence. En fait, l'herméneutique contemporaine des formes de vie s'est située dans la prolongation d'une théorie politique, non pas d'une ethnographie modale à l'instar du projet des « techniques du corps » proposé par Marcel Mauss, concentrée sur les pratiques collectives, souvent renforcées par des processus d'institutionnalisation. Ce qui nous oblige à poser des questionnements généraux concernant une telle possibilité épistémique. Y-a-t-il des usages de la vie qui caractérisent une communauté humaine par rapport à un espace ou un temps ? Peut-on engager l'herméneutique des formes de vie pour comprendre ou récupérer des phénomènes culturels ?

La difficulté d'une telle entreprise peut être cernée à plusieurs niveaux. Tout d'abord, il s'agit du statut ontologique des formes de vie. Plusieurs analyses publiées dans le dossier « Politique des formes de vie » du 1^{er} numéro de 2015 de la revue *Raisons politiques*³ ont souligné le fait que la connaissance des formalités de l'existence ne s'est pas développée par une attention aux institutions et aux configurations culturelles particulières, sinon par des dissociations sur le plan de la biologie. La multiplicité des formes de vie ne s'appuie pas sur la pluralité des représentations qui se détachent sur le fond d'une nature unique – ce qui correspond à la définition de la culture –, mais sur la diversité des déterminations biologiques. C'est la partie animale des gens, leur disposition organique et leur usage particulier du corps en vue du contact avec un milieu, qui influence leur puissance d'agir et la forme multiple de leur vie. L'herméneutique des formalités de l'existence mobilise une anthropologie qui est enclin à remettre en question le partage de la nature et de la culture. Au multiculturalisme et à son relativisme, on oppose ce que Eduardo Viveiros de Castro appelle « multinaturalisme », c'est-à-dire la richesse en nature et en conditions de vie. C'est la pluralité des usages de la physiologie qui engendre, conditionne et appuie la pluralité de l'éthos et des habitudes :

...les affects qui singularisent chaque espèce de corps, ses puissances et ses faiblesses : ce qu'il mange, sa façon de se mouvoir, de communiquer, où il vit, s'il est grégaire ou solitaire, timide ou fier... Ce que nous appelons ici 'corps', donc, n'est pas une physiologie distinctive ou une anatomie caractéristique : c'est un ensemble de manières et de modes d'être qui constituent un *habitus*, un ethos, un éthogramme.

³ Estelle Ferrarese, Sandra Laugier, « Politique des formes de vie », *Raisons politiques*, LVII, 2015, 1, pp. 5-12.

Entre la subjectivité formelle des âmes et la matérialité substantielle des organismes, il y a ce plan central qui est le corps comme faisceau d'affects et de capacités⁴.

Il est difficile dans ces conditions d'absolutiser l'impact de l'histoire et de ses événements sur les formalités de l'existence. L'approche culturelle s'est distinguée par sa capacité d'offrir une perspective sur l'invention des pratiques et sur les seuils qui les définissent. On a pu assigner des « dates » qui marquent l'émergence et le déclin des représentations culturelles, des commencements et des fins, et cela a constitué un des caractères les plus spectaculaires des applications culturelles. Y-a-t-il dans le domaine de la vie de tels seuils ? Peut-on déterminer le moment précis de l'apparition d'un nouvel usage de l'existence ? On voit à quel point un tel objectif est étranger à l'herméneutique des formes de vie dans la réflexion de Giorgio Agamben sur la doctrine médiévale des moines franciscains. Malgré la revue minutieuse du corpus idéologique, malgré l'intérêt pour marquer la « nouveauté du monachisme », on est loin d'assister à démonstration concernant l'émergence d'une pratique culturelle, qu'elle soit la pauvreté ou autre valeur de la vie des moines. Il s'agit plutôt d'un champ privilégié de réflexion sur la discipline de vie et sur ses implications juridiques qui donne l'occasion de penser une disponibilité politique latente. Une des dernières phrases de l'auteur (« la forme de vie franciscaine est la fin de toutes les vies, le dernier *modus*, après lequel la multiple répartition historique des *modi vivendi* n'est plus possible »⁵) nous montre l'absence de toute volonté d'inscription historique. Il n'y a aucune intention de faire la chronique des apparitions et des disparitions des pratiques : cette « invention monacale » ce n'est pas à proprement dire l'invention d'un usage de la vie, mais la découverte d'une puissance résidente au cœur de toute société humaine.

Enfin, il faut souligner la difficulté d'établir un rapport fiable des formes de vie à l'institutionnalisation. La démarche culturelle s'appuie sur l'intégration successive dans des structures sociales, des plus faibles jusqu'aux plus fortes, des pratiques à statut incertain jusqu'aux celles renforcées par les normes. Néanmoins, la « régulation » des formalités d'existence et leur prise en charge par des institutions est d'emblée suspecte. Il faut remarquer à cet égard le choix des éditeurs d'un recueil récent d'essais sur les thèmes de la *vita nova*⁶ d'éviter toute institutionnalisation de la pensée de la vie nouvelle qui traverse les utopies du XIXe et du XXe siècle. Dans le sommaire du collectif on trouve des applications sur l'œuvre de La Fontaine ou des écrivains médiévaux, des récurrences de la *vita*

⁴ Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*. Traduction de Oïara Bonilla, Paris, PUF, 2009, pp. 39-40. Dans le même sens, Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

⁵ Giorgio Agamben, *De la très haute pauvreté. Règles et forme de vie*. Traduction de Joël Gayraud, Paris, Payot & Rivages, 2013, p. 171.

⁶ Frédéric Worms, Marie Gil (dir.), *La Vita Nova. La vie comme texte, l'écriture comme vie*, Paris, Hermann, 2016.

nova chez Kafka ou chez Proust, chez Michel Foucault ou chez Roland Barthes, mais aucune analyse sur la préoccupation des régimes totalitaires pour la reconnaissance et l'acceptation sociale d'une existence radicalement émancipée du passé. En effet, l'herméneutique des formes de vie s'intéresse moins aux effets d'homogénéisation et aux processus de concentration des pratiques, qu'à leur dispersion, à leur dérive et à leur fragmentation. C'est pourquoi Marielle Macé⁷, dans la réflexion contemporaine la plus complexe qui engage les études littéraires dans le débat des formes de vie, se contente de relever l'émergence soudaine – dans un texte, dans une situation ou dans le parcours d'un auteur – des questionnements et des inflexions. Par l'analyse des formalités de l'existence dans les œuvres, il s'agit de mettre en évidence des conflits de valeurs et des bifurcations, des interprétations qui soient capables d'ouvrir des trajets imprescriptibles, au-delà de toute institution ou norme sociale.

Relever de telles difficultés ne veut pas dire qu'on doit s'interdire un questionnement particularisant sur l'usage des formes de vie. S'interroger sur « les formes de vie à l'Est » reste une démarche utile et réalisable, mais limitée dans ses ambitions et différenciée par ses implications méthodologiques. S'il y a un champ qui inscrit les conflits de valeurs accompagnant les usages de la vie, il est probablement illusoire de le définir comme une réalité culturelle, exclusivement déterminée par un contexte historique ou local. Se demander quelles sont les institutions et les représentations de la vie disponibles dans une époque ou dans un espace, dans un contexte culturel précis ou dans un régime politique, peut paraître stimulant, mais reste pourtant naïf dans ses attentes et dépourvu de vraisemblance dans ses résultats. Ce qui est accessible à l'herméneutique littéraire des formes de vie est l'observation des tensions parcellaires. Autrement dit, une analyse qui relève l'effet local des rencontres et des usages, en l'absence des panoramas, comme mise en évidence d'une utilisation intensive sur l'écran d'une série ouverte.

3. Le dossier a été constitué en fonction de deux modalités de concerner la vie, comme ressource de transformation, comme « puissance », capable d'inaugurer une nouvelle étape dans le parcours d'un individu ou d'une collectivité, et comme catalogue des formes disponibles pour nourrir les réactions face aux défis de l'histoire. Sous le nom de « déclinaisons » de la vie, on a essayé d'envisager quelques catégories d'expressivité existentielle qui assurent les ressources de la survie collective ou individuelle, mobilisant des gestes, des conduites et des attitudes : le refuge dans les formes modestes de la vie (le quotidien), la mise en spectacle et la recherche d'une vie extravagante en marge des modèles officiels (le dandysme), le retrait dans la réserve et dans la retenue, sous le signe d'une rigueur monacale (la discipline). Si le tableau ainsi constitué enregistre plusieurs « entrées », cela n'assume aucunement l'ambition d'un panorama compréhensif

⁷ Marielle Macé, *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.

des usages de la vie en contexte régional. La visée du dossier est d'ailleurs limitée par les contributions qui reflètent presque exclusivement la situation dans la culture roumaine. Ce qu'on présente est une collection des figures et des thèmes de la vie, qui, pour certains auteurs, dans des circonstances historiques souvent contraignantes, deviennent espace d'un investissement de valeurs, de manifestation de l'inquiétude et de résolution provisoire.

L'article de Angelo Mitchievici, *Cioran: A Reflection on Decadence as a Lifestyle*, ainsi que celui Maricica Munteanu *How Style Makes Space. Reflections On the Forms of Life in the Literature of Viața românească Circle* surprennent le potentiel transformateur des formalités de l'existence, en tant que ressource ouverte de la vie, de la création, de l'identité. Par les thèmes de la maladie et de la vulnérabilité, mis en parallèle chez Nietzsche et Cioran, Angelo Mitchievici constate l'apparition, sur le fond d'une sensibilité décadente, des puissances d'une vie incomplète. Dans un autre registre, Maricica Munteanu montre la constitution d'un atelier les formes de vie, élaboré dans l'atmosphère d'un cercle littéraire, qui vise simultanément et indissociablement les petits plaisirs de la vie et l'émergence d'un style national entre les deux guerres.

Mais, sans doute, le dossier reflète-t-il une préférence historique pour le contexte communiste. Cela montre, s'il était besoin, que le totalitarisme fournit la ressource la plus importante pour toute pensée éthique appliquée à l'Est et pour sa caractérisation particularisante. Le communisme s'avère être une expérience collective massive, qui définit durablement les pratiques et les formalités de l'existence dans cette région de l'Europe. Ce qui s'illustre surtout par l'analyse des formes de vie ce sont les ressources de soulèvement et de résistance dans une existence sous contrainte. L'enquête de Laura Marin (*Montrer la vie, monter des images*), appliquée à l'interprétation visuelle des documentaires de la Révolution roumaine de 1989, permet de récupérer sinon la révolte cachée dans des gestes modestes, au moins la capacité de changement inscrite dans l'image d'un peuple dépossédé des moyens de lutte politique, le rapport entre la révolte impuissante et les nouvelles possibilités de la vie. Sur la base d'une documentation d'archive, dans *Microresistances et autres braconnages*, Ioana Bican, refait le cas de deux intellectuels roumains qui décrivaient l'expérience de la vie aux États Unies au début des années 80, pour constater l'élaboration, à travers les rituels quotidiens, d'une politique de la vie mineure. Dans le même sens, Ligia Tudurachi (*La « vie minuscule », la « vie universelle », les « survivances » : trois formes de vie sous le totalitarisme*) développe, chez trois écrivains roumains, Radu Petrescu, Petru Creția, Radu Cosașu, la circulation de plusieurs figures de la survivance d'un monde petit, conservé en guise de refuge dans les plis d'une mémoire d'avant l'instauration du communisme.

Plusieurs études relèvent les effets de communauté engagés par les formes de vie pendant le communisme. L'article de Laura Pavel, *Bohemian Literary Life and Clandestine Emotions: Ways of Being Between the Fictional and the*

Autobiographical reconstitue, par le commentaire de la circulation des thèmes entre vie et poésie d'un auteur transylvain des années 70-80, les pratiques d'une communauté artiste régionale qui trouve dans le dandysme et dans le jeu de l'imposture la solution insolite d'une évasion. Toujours dans le cadre d'une tension entre la forme « totale » de la vie promue par l'idéologie officielle et les enclaves communautaires, Liliana Burlacu, (*Visages de la marginalité chez Vasile Ernu – modes de vie précaire dans l'Est communiste*) commente l'intérêt pour les existences menées à la périphérie de la société dans la série des physionomies marginales de Vasile Ernu, *Bandiții* [*Les Bandits*] et *Sectanții* [*Les Sectaires*]. Deux autres articles, celui d'Eric Bordeleau, *L'embrayeuse de violence : Chiara Fumai féministe occulte* et celui d'Adrian Tudurachi, *L'ascèse contre le totalitarisme : usage de la discipline de vie dans le contexte communiste*, mettent en évidence la capacité des figures de l'ascèse et des modèles de discipline monacale d'inspirer des conduites poétiques et politiques et surtout d'appuyer l'élaboration des utopies communautaires.

Le dossier thématique est complété par la section des comptes rendus qui comprend une revue de la bibliographie dédiée au totalitarisme en Roumanie. Pour montrer la diversité des directions de recherche, on a enregistré des titres qui concernent l'idéologie et ses reflets dans les pratiques institutionnelles, des phénomènes caractéristiques à la circulation des idées et des modèles littéraires, ainsi qu'une réflexion anthropologique appliquée à la société de l'Est de l'Europe marquée profondément par la dictature et par ses retombées historiques.

ANGELO MITCHIEVICI

CIORAN: A REFLECTION ON DECADENCE AS A LIFESTYLE

“All’s good if it’s excessive.”
Pier Paolo Pasolini, *Salò, or the 120 Days of Sodom*

I, the Decadent

The term “decadence” generated ample debate during the nineteenth century among historians, philosophers, scholars and writers. Its derived term, *decadentism* – coined by the low-profile literary critic Anatole Baju and writ large in the title of his magazine, *Le Décadent littéraire et artistique*, established in April 1886 – enjoyed but ephemeral glory in French culture, that is, until the advent of symbolism (whose name was coined by Jean Moréas in his article of the same title published in the *Le Figaro* issue of 18 September 1886). However, apart from the conceptual relevance of decadentism as apparent rather through an aesthetic approach, the culture of decadence reached an apogee in 1886 with the publication of K.-J. Huysmans’s novel *À Rebours*. The novel, a synthesis of decadentism, influenced an entire generation of writers from Oscar Wilde in Britain and Gabriele D’Annunzio in Italia to Stanisław Przybyszewski in Poland and the rather low-profile C.I.A. Nottara in Romania. Each of these writers looked to the exemplary model by the French novelist to pen their own novels – respectively *The Portrait of Dorian Gray*, *Il Piacere (The Child of Pleasure)*, *Die Synagoge des Satan (The Synagogue of Satan)*, and *Suflete obosite (Tired Souls)* – as a model of decadent becoming, of a lifestyle oriented towards the peculiar aesthetics of decadentism, and whose protagonist embodies it in minute detail. What Huysmans’s novel offered, after all, was an undivided ontological assumption of a form grounded exclusively in aesthetic principles. By his emblematic character, Des Esseintes, Huysmans opened the door to a way of conduct, a set of rules, a form of special asceticism which assimilated excess to such a degree as to elevate it to the rank of an aesthetic imperative on the border of a lifestyle – that of the dandy¹ – with a long-standing history. In Huysmans’s novel, sensitivity to the formality of life reached the proportion of a genuine *Gesamtkunstwerk* (“total work of art”).

What happens when decadence is articulated in the first person? There are countless instances when fin-de-siècle writers assume this lifestyle not exclusively in terms of a rhetoric, but also of a special stylistics. We owe to Paul Verlaine a

¹ See the history of this lifestyle in Adriana Babeți, *Dandysmul. O istorie [Dandyism: A History]*, Iași, Polirom, 2004.

rigorous identification, within a prodigious generation, of those poets whom he dubs *les poètes maudits*. His book of the same title, published in 1884, includes Arthur Rimbaud, Tristan Corbière, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle Adam, and Pauvre Lelian, an anagram of Verlaine's own name. Verlaine's selection criterion is such as to align poetry with a lifestyle. Decadentism consists in a pose, in an insurgency doubled by a festive "upside down" recognition (*à rebours*, in Huysmans's terms), an aesthetic secular damnation. We can note a series of writers who espoused decadence biographically, thus outlining a personal conduct where literature affords the exemplary model, even a decadent art of living, or an art of decadent living.

Verlaine's celebrated poem *Langueur*² – which some regard as a decadent *ars poetica* – establishes such a template, profitable for analysis by virtue of its textual conciseness. Published in the volume *Jadis et naguère* (1884), *Langueur* starts with a now famous line: "Je suis l'Empire à la fin de la décadence" ("I am the Empire as the decadence/ Draws to a close"³). This is one of the most compelling poetic statements, which forges a deliberate alignment of a political form with a poetic one. Yet, identification with an age entails identification with its peculiar sensibility rather than simply with its events, with historical acts. The metaphor's economy crystallizes incidentals through a decadent sensibility. What does this identification suggest? What strikes here is a certain grandiloquence, the remainder of a romantic rhetoric which appropriates exceptionalism as its own hallmark and makes a show of it. The poem already signals here a form of gesticulation which will become progressively more apparent. However, the identification is nuanced, for it is aligned with a derived temporality which, in turn, heralds another alignment, this time a formal one.

The demise of decadence does not indicate, in Verlaine's poem, merely a time span, the final, crepuscular (st)age of a political entity, state, empire, etc. Indeed, France's defeat in the Franco-Prussian War (1870) and the loss of her role as a major political actor are hinted at in the poem. The phrase "les grands Barbares blancs" ("the tall, fair-haired Barbarians"⁴) alludes to the Germans who, in a typically decadent scenario, act as the destroyer of an empire weakened from the

² "Je suis l'Empire à la fin de la décadence./ Qui regarde passer les grands Barbares blancs/ En composant des acrostiches indolents/ D'un style d'or où la langueur du soleil danse./ L'âme seulette a mal au cœur d'un ennui dense./ Là-bas on dit qu'il est de longs combats sanglants./ O n'y pouvoir, étant si faible aux vœux si lents./ O n'y vouloir fleurir un peu cette existence!!! O n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu!!! Ah! tout est bu! Bathylle, as-tu fini de rire?! Ah! tout est bu, tout est mangé! Plus rien à dire!!! Seul, un poème un peu niais qu'on jette au feu./ Seul, un esclave un peu coureur qui vous néglige./ Seul, un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige!"

³ *One Hundred and One Poems by Paul Verlaine: A Bilingual Edition*. Translated by Norman R. Shapiro, Chicago – London, University of Chicago Press, 2000. Unless mentioned otherwise, all translations of Verlaine come from this edition.

⁴ My translation. Translator Norman R. Shapiro names them "Vandals" without any further description; his "midst Vandals' conquest" sounds harsher than is Verlaine's neutral "passer".

inside. What matters, however, is a style that decadence imposes, which is why subsequent approaches configure the stylistics pertaining to a lifestyle, a manner of being decadent, a decadent lifestyle, or, in Wittgenstein's terms, a *Lebensform*. The poem evinces an affectation of grandeur, which hearkens back to Nerval's *El desdichado*⁵, a voice of superbia attuned to the delectable great disasters.

We encounter here a form of sensibility specific to the age that has imbued the everyday, which literature – whether poetry, prose or drama – best reflects. The first identification Verlaine offers via the poetic voice is one with the spirit of the age, a *Weltanschauung* transposed here through a metaphor typical of decadence: that of an Empire in its decline. “La grandeur et la décadence” is a cliché which corresponds to a *fin du siècle* obsession that Balzac would employ in the title of his novel *Histoire de la grandeur et la décadence de César Birotteau* (1837), *The Rise and Fall of César Birotteau*. From the fall of the Roman Empire to the fall of César Birotteau there's a leap which the nineteenth century saw fully manageable, a leap from the destiny of an empire to that of an average bourgeois and the world he built into existential patterns.

History unfolds as a spectacle, a dramatization in which the decadent self participates as a spectator. Participation entails here the existence of a form of mediation which the spectacle affords. Yet there is more to it. The decadent self offers itself as a spectacle, and witnesses history as a *spectateur désengagé*. The personal spectacle which the self presents is that of a stylistics peculiar to decadence which imposes a certain conduct, a formal plan averse to any other kind of investment, a mode. The savour of *le mieux de la fin*, a brief respite of calm, of relative poise under duress, is the privileged moment.

In his *Sade, Fourier, Loyola*⁶, on Sade's scenography in *Les Cent Vingt Journées de Sodome, ou l'École du libertinage*, Roland Barthes analyses the transformation of horror into an elaborate set, a theatre minutely devised for the four Sadian perverts within a micro-society organized in accordance with a caricatural utopian model tipped to the dystopian. The relative distance between the spectator and the actors of this drama is marked here through a play of incidentals extended as an echo or semi-blindness: “Là-bas on dit qu'il est de longs combats sanglants” (“I'm told that [down there] bloody battles rage hard by”). Yet, it is lived indirectly, it is a form of living mediated aesthetically as is typical of a decadent sensibility. What does theatricality entail? Not necessarily enhanced, deliberately emphatic gestures, but also the need to render form expressive again, to strengthen representation through gestures. When gestures become saturated, namely mannerism, gesticulation starts making a show of itself rather than

⁵ “Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé./ Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie:/ Ma seule Etoile est morte, – et mon luth constellé/ Porte le Soleil noir de la Mélancolie.” (*El desdichado*, 1854).

⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*. Translated by Richard Miller, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.

conveying a certain content. This poetic I, or if you wish poetic subject, becomes the subject of mannerism, rather than of history.

Poetic gesticulation frames the acrostic within a form at once ritualized and derisory, so that poetic gesticulation is in fact a stylistics – a special one: of “the aureate diction”. The rococo was the imperial gilded style, the style of the decadent empire. The crepuscule thaws into choreographic form. Everything is form and abides by a rule set by the style. We witness here an expression of saturation where everything is closed, from the opportunities for delight to the discourse itself, such as in Mallarmé’s poem *Brise marine*: “La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres” (“The flesh is sad – and I’ve read every book”⁷). What is left is no longer the substance but its reflexion, its jocularity, its representation, the choreography of surfaces. We see here an emphatic touch drained of vitality and reduced to mere stylistic shape. Decadent culture, like the life forms it generates, is one of excess, if a paradoxical one, an excess sprung from a lack typical of saturated universes which, in their turn, become mannerism-ridden universes, namely such universes which cultivate form, expression, outline, and so on.

A writer may assume a decadent style as lifestyle also through the mediation of the institution of literature. What happens when a philosopher assumes decadence not simply in their life or bibliography, but also at their intersection? In *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*, the volume editors, Liz Constable, Dennis Dennisoff and Matthew Potolsky, discuss the attitude evolved by those who dabble in decadence in terms of *dramas of differentiation*. The editors refer here to a dissimulated apotropaic rite whereby scholars set themselves apart from, so as to ward off, the pejorative-malefic potential of decadence and decadentism, by disclaiming any affinity with the subject of their investigation. In fact, the editors never contemplate the opposite of this attitude. Simply stated, there also exist, at the opposite end, *dramas of identification*, or *dramas of proximity*. Among the philosophers who have made decadence not just their topic but also their own existential dimension, two names stand out by far: Friedrich Nietzsche and Emil Cioran. Both assume decadence as a lifestyle – of their own lives.

To make my introduction truly effective in approaching the subject at hand I must outline here two further directions of inquiry into the works of the two philosophers. The dramatic, spectacular effect that Verlaine too creates in his *ars poetica* is characteristic of decadent gesticulation. That Cioran himself noticed the theatricality which the decadent self indulges in, is apparent in his *Notebooks II*, in an entry on the French Revolution: “What, to me, makes the Revolution of ’89 less glorious is that everything occurs on the stage, that its leaders fidget and fret like

⁷ Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*. Édition de Bertrand Marchall, Paris, Gallimard, 1998. English translation: Stéphane Mallarmé, *Collected Poems and Other Verse*. Translated by E. H. and A.M. Blackmore, New York, Oxford University Press, 2006.

actors, that even the guillotine is a spectacle. In fact, the whole French history is but a *representation*: a series of events that one watches rather than participates in. Hence the sense of frivolity which even Terror engenders, looked at *from a distance*⁸. Cioran's "from a distance" establishes the *écart* necessary for aesthetic sublimation of atrocity, its displacement to an order of "representation", of spectacle and the elimination of everything that is alive, vital, of the palpable and the palpitating. In a sense, here Cioran comes close to Guy Debord's reflections on the "society of the spectacle" which Debord defines as an "inversion concrète de la vie" ("a concrete inversion of life"), just as life turned spectacular is for him "fausse vie" ("counterfeit life"), a "pseudo-usage de la vie" ("a pseudo-use of life")⁹. Cioran is sensitive to forms: he elides France with formal excess, with the seductions of form and the practice of formalism, to the detriment of affective and instinctual disorder on a wide scale ranging down to detail and trivia. We will need to turn to Friedrich Nietzsche as the philosopher investigates Wagner's art, in *Der Fall Wagner (The Case of Wagner)*, for a thorough discussion of decadent sensibility.

Nietzsche, Cioran and sickness as a lifestyle

In *The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio*, Barbara Spackman notes the existence of what she calls a "rhetoric of sickness", which is at the same time a "rhetoric of decadence", a type of discourse that enables diverse aspects of sickness – and not exclusively the clinical ones – to proliferate. Thus, convalescence becomes a mode of valorising artistically or philosophically the experience of sickness: "Convalescence as the scene of artistic and philosophic creation is an ideologeme of decadent texts, a narrative that lies between texts."¹⁰ We can notice that Barbara Spackman's "convalescence" names not the aftermath of sickness, but an explanatory narrative, an instance of mediation. As regards decadence as sickness, convalescence is not simply a transitory stage which heralds recovery, but rather a stage that prolongs indefinitely, a condition whose evolution has not fully ceased. This is one of the senses which Nietzsche ascribes to decadence in his *Ecce Homo* – a long, never completed, convalescence. Convalescence entails the continuation of sickness, if in diminished, contained, metabolized form: "A long, all too long series of years signifies recovery for me – unfortunately it also signifies at the same time relapse, decline, periods of a kind of

⁸ Emil Cioran, *Caiete II: 1966–1968 [Notebooks II: 1966–1968]*, București, Humanitas, 2010, pp. 285, 286.

⁹ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1967. English version: *The Society of the Spectacle*. Translated by Donald Nicholson-Smith, New York, Zone Books, 1994, § 2, 48, 49, respectively.

¹⁰ Barbara Spackman, *The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1989, p. IX.

*decadence*¹¹. Thus, Nietzsche situates decadence not at a physiological level; he dissociates it from nervous conditions, from the degenerescence which is central to the late nineteenth-century medical construal of decadence. Rather, Nietzsche aims to render decadence a sickness in itself, if a sickness of the philosopher, by arguing that dialectic, for instance, is “a symptom of decadence”. Notwithstanding, philosophy and physiology engage here in a special, almost symbiotic relationship, and impose a dietetics, or, to state it otherwise, a form of asceticism. The sicknesses afflicting the philosopher favour philosophizing. Furthermore, they accelerate cognition, the capacity to render thinking cogent and subtle.

Nietzsche admits that he is at once a decadent but also, dialectically, the opposite as well: “Apart from the fact that I am a *décadent*, I am also the opposite of it”¹². He is as much a physician as his own patient. The difference lies in that, unlike most “decadents”, Nietzsche opts to treat his “decadence” and, in this case, he chooses the right remedy. In effect, his decadence is of a very special sort, for it concerns one direction alone: “My proof of this, among other things, that I have always chosen the *right* means against bad conditions: while the *décadent* always chooses the means harmful to himself. As *summa summarum*, I was healthy, as an angle, as a specialty, I was *décadent*”¹³. Decadents appropriate a certain lifestyle, yet, as A. E. Carter aptly remarks, Nietzsche establishes a difference between himself as a philosopher of decadence and the decadents proper: “The cult of decadence is just such a revolt. But here is the paradox: the decadents, even when they refused to live by Rousseau’s gospel, never denied its truth. They were like unfrocked priests celebrating the Black Mass – perfectly aware that their cult was blasphemous”¹⁴. This concerns the philosopher’s desire to “donner du style à son caractère” (“give style to his character”), or, in, Marielle Macé’s terms, “de rester souverain dans l’exercice d’une esthétique du vivre” (“to remain sovereign in the exercise of an aesthetics of living”¹⁵).

Nietzsche opts to and can cure himself because *summa summarum* he is healthy, unlike the decadents, who choose deliberately the blasphemous cult of decadence, that is, to fuel the sickness. Nietzsche renders *healing an asceticism in form*, built as it is on a network of strictures which include reclusion, renunciation, etc., which belongs with the modern fascination “pour l’idée d’une égalisation de la vie à sa forme, voir à sa règle – pour le thème des exercices spirituelles, des techniques de soi, du soin pris à soi, et même pour les vie monastiques” (with “the idea of an alignment of life with its form, regard of its rule – [with] the theme of

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo & The Antichrist*. Translated by Thomas Wayne, New York, Algora Publishing, 2004, p.12.

¹² *Ibidem*, p. 13.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ A.E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature 1830–1900*, Toronto, University of Toronto Press, 1958, p. 4.

¹⁵ Marielle Macé, *Styless. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 207.

spiritual exercises, of techniques of the self, the care of the self, and even [with] the monastic life”¹⁶).

We should note that sickness is constitutive to the decadent mode. The decadent assimilates weaknesses, exhaustion, devitalization, barrenness as his means of expression, his lifestyle. Nietzsche deploys a dialectical strategy to reclaim, virtually paradoxically/ counterintuitively, a vitality which lies in the lack of vitality and which the sickness (Wagner) generates, thus triggering reflection. “Illness itself can be a stimulus to life: but one must be healthy enough for such a stimulus! Wagner increases exhaustion: therefore he attracts the weak and exhausted to him.”¹⁷. Nietzsche’s remarks on the relationship between sickness and philosophy switch constantly between metaphor and denotation. A counterpoint inspired by the above statement can be found in Cioran’s *Notebooks*, where the Romanian philosopher regards physiological weakness, the lack of vitality, as the stimulus to a theory able to identify the pattern of overwhelming, superlative, vitality: “When one thinks that the theory of the uebermensch was advanced by a man afflicted by all sorts of sickness, by a frail, extremely vulnerable man – what a lesson!”¹⁸. Or, should we wish a reflection similar to the one above, we can find it in Cioran: “I am astounded by the energy my own *taedium vitae* demonstrates. Not a day passes when I can’t feel its virulence, its force. And this has been so since I was about seventeen years old. (Why should I date such an essential sentiment? Better said, ever since I was born.)”¹⁹.

Both Nietzsche and Cioran endeavour to go beyond the cliché of decadent literature, peopled as the latter is by neurotics, angst-ridden individuals, hysterics and sick people, whose hypersensitivity is the physiological correlation of a culture-informed hypersensitivity. Their placing within the confines of decadence is irrelevant here, for both philosophers turn decadence into an opportunity for shaping reflection, for settling in a lifestyle which stimulates philosophical thinking filtered through their own physiology. Notwithstanding, there is a notable episode in Cioran, simultaneously revealing and ludicrous, inflected by a mythology indebted to decadence. Prompted by the reading of a vulgarization book, *The Genius and Syphilis*, penned by one Similianici, an adolescent Cioran takes up from the decadent bible the notion that syphilis may enhance brain functions and produce a stimulus which permits utilization of one’s full creative potential. Cioran truly hoped that the medical examination would diagnose his syphilis and open his accession to geniality: “I wished to be syphilitic. My mother had me to take a blood test. [...] I was at the crossroads: on the one hand, I wished

¹⁶ *Ibidem*, p. 202.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *The Case of Wagner*, in *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*, vol. 8. Translated by J.M. Kennedy, New York, Macmillan, 1924, p. 13.

¹⁸ Emil Cioran, *Caiete II*, p. 293. All translations are mine.

¹⁹ *Ibidem*, p. 290.

I wouldn't miss this unexpected opportunity; on the other, I wished I would miss it"²⁰.

In her case study of Cioran's minutely recorded diseases, Marta Petreu also proposes a qualitative distinction among them relative to their capacity to stimulate philosophizing. Insomnia extended naturally into neurosis catalyzes Cioran's philosophical becoming. His neurotic condition, in fact, finds an early and most compelling expression in *On the Heights of Despair*, which Cioran claims as fully grounded in his convalescent experience and which remarkably encapsulates what Barbara Spackman names a *rhetoric of sickness*. He poses as the virtually syphilitic damned genius, with a hereditary burden, the last scion of a "degenerate family" – all landmarks of the decadent bible. Subsequently the philosopher proceeds to a reappraisal of decadence; he contends, as Nietzsche did before, the formative role of disease in (his) philosophical becoming. Cioran argues that disease assists anthropogenesis – "The spirit is the offspring of an existential illness, and Man is a sick animal"²¹ – and physiology's role as the punctuation of a lifestyle thus informs philosophy: "Our body inspires our doctrine"²². Having studied the correspondence and early articles of Cioran, Marta Petreu stresses the determining role of sickness in the penning of his books: "his ars poetica is indeed psychosomatic, [...] he [Cioran] drew on his own body"²³.

Another difference which separates Cioran from the decadent bible concerns his refusal to sublimate disease aesthetically; he dissociates the aesthetic as artificiality from the authenticity of living which disease augments: "The only genuinely authentic experiences in this world are bound to be those generated by illness"²⁴. Cioran's "trăirism" (doctrine of experiential bias) shuns a deliberately aesthetic shape, but configures a mode which hinges on the cultivation of excess, manifested as fervour and contained delirium – which confer a particular style on his discourse. "Those who entertain a graceful sense of living cannot either experience or understand the distress of supreme anxiety which rather emerges only in a diseased individual. Everything profound in this world can only rise from illness. Whatever doesn't do so has merely an aesthetic, formal value. To be ill means to live, willy-nilly, on heights"²⁵. Cioran wants us to distinguish between the aesthetic and the non-aesthetic, life-pertaining, relevance of an event. Cioran's existence – as Marielle Macé contends about Michaux – "fait place aux valeurs de

²⁰ Cioran in dialogue with Gerd Bergfleth, in *Convorbiri cu Cioran [Conversations with Cioran]*, București, Humanitas, 2004, p. 104.

²¹ Emil Cioran, *On the Heights of Despair*. Translated by Ilinca Zarifopol-Johnston, Chicago – London, University of Chicago Press, 1992, p. 48; see also "the spiritual fecundity of illness", p. 27.

²² Emil Cioran, *Caiete II*, p. 289.

²³ Marta Petreu, *Despre bolile filosofilor. Cioran [On the Philosophers' Sicknesses: Cioran]*, Iași – Cluj-Napoca, Polirom – Apostrof, 2010, p. 23.

²⁴ *Ibidem*, p. 31.

²⁵ *Ibidem*, p. 68.

la défaillance, à la force de perdre pied, de se désapproprier” (“has been replaced by values of failure, of losing self-control, of losing oneself”²⁶).

In their attempts to establish a lifestyle on the border of a decadent sensibility both stand apart not through its refusal but rather through its metabolization. Nietzsche engages in an act of opposition saturated to the point of identification, and Cioran in an identification so polemical as to revoke it. Both opt for what Baudelaire calls “*etudie la crime dans son propre coeur*” (“studying the crime in his own heart”), or, in other words, opt to live ideas in their own body, to bestow on them the force of exemplarity through assumption of a lifestyle.

Failure as a lifestyle

Stylizing conduct, gestures, or existence itself to its minute details characterizes decadent sensibility. An anthropology of decadence centres on a live figure of style: the dandy. Cioran does not refer to this emblematic figure of decadence, presumably because of the latter’s assumed social display, of his staged existence, but also because of the manifold means available to the dandy to power the spectacle of his own self. The precarity of an impoverished existence on the verge of the derisory, the destitution which the writer makes no fuss over determines him to assume rather a bohemian condition as the condition of continual provisionality in the stead of the prestige a dandy enjoys, pledged as the latter is to the art of living. There is only a thin line separating bohemian existence from failure; this is why Cioran bestows on the former an ontologically “superior” status, namely that of failure. Affinity with the bohemia is occasioned by the proximity of failure: “Only the failures can near the essential”²⁷.

Cioran capitalizes on failure within the economy of both his life and his nation’s destiny. Failure is the outstanding reverse side which Cioran prides himself on like on a title of honour, whereas its obverse – premised on the contemptible forms of social achievement, success, popularity, or stability – has waxed derisory. We know that Cioran consistently refused French citizenship, for the expatriate condition suits his disengagement from society as the epitome of a lifestyle; likewise, he refused to have any occupation or accept any award during his lifetime. Such refusal is more than symptomatic of arrogance; rather, it points to the deliberate assumption of a conduct akin to monastic regulation, from the vow of poverty to humility. This kind of existential engagement, although akin to ascetism, does not replace it. On the contrary, it testifies to the accuracy of the distinction proposed by Michel Foucault, in *Le courage de la vérité*, between two approaches of classical philosophy to intertwining techniques of the self with the

²⁶ Marielle Macé, *Style*, p. 211.

²⁷ Emil Cioran, *Caiete II*, p. 278.

courage of the truth: “la modalité platonicienne, qui privilégie les *mathemata* et la connaissance, et la modalité cynique, qui donne en revanche à la pratique de soi la forme d’une épreuve et cherche la vérité de l’être humains non dans une doctrine, mais dans une certaine forme de vie qui, subvertissant les modèles en cours dans la société, fait du *bios philosophikos* un défi et un scandale” (“the Platonic approach, which privileges the *mathemata* and knowledge, and the cynic approach, which offers, by contrast, a practice of the self in the form of a test and searches for the truth of the human being not in a doctrine but in a certain lifestyle which, subversive as it is of the current models in society, renders *bios philosophikos* a form of defiance and a scandal”²⁸). From this perspective Cioran behaves rather like a cynic philosopher who assumes a precarious life condition, a marginality verging on destitution, in his attempts to confer life to the “truth” proffered discursively by this “form of life”, this “use of the self”. Thus, Cioran’s work becomes what Michel Foucault defines as an ethopoetics, the reflection of reflective and voluntary practices in the ethical values of a work, in its stylistic make-up. To a large extent Cioran successfully wedded his work to a matching lifestyle, the only inconsistency in this “world-famous thanatologist doubled by an indefatigable thanatomanic”, as Iliana Gregori aptly calls Cioran²⁹, being his inability to commit suicide compounded by a problematic longevity.

Two articles, “Fragmente de cartier latin” (“Fragments of the Quartier Latin”), published in *Cuvântul* of 31 January 1938, and “Parisul provincial” (“Suburban Paris”), published in the weekly *Vremea* of 8 December 1940, sum up Cioran’s reasoning of his fascination with the condition of the failure and leading such a life. The Latin Quarter of Paris becomes the privileged site of an experience of failure lived by the countless émigrés, “the failures, vagabonds and emigrants of the world”. The writer notices within this category of failures a homogeneity which, nevertheless, does not contradict the difference observed from the perspective of loneliness. The homogeneity mentioned by Cioran is grounded in a number of shared features: “voluptuousness of immediacy, the aspiration of the lowliest of the unhappy and imbecile to ‘live’, to be ‘modern’, to let go of regrets and voluntarily build up errors”³⁰. Cioran describes a lifestyle assumed by the heterogeneous bohemians who populate the Latin Quarter, in which to assume error is not the result of having failed in an attempt, but is the practice of deliberate failure, as a goal. “The lack of inner censure and desire to exhaust life frenetically lead nearly all the residents of the Quartier – sooner or later – to fail.”³¹. Failure

²⁸ Michel Foucault, *Le courage de la vérité*, Paris, Gallimard – Seuil, 2009, p. 243.

²⁹ Iliana Gregori, *Cioran. Sugestii pentru o biografie imposibilă* [*Cioran: Suggestions for an Impossible Biography*], București, Humanitas, 2012, p. 24.

³⁰ Emil Cioran, “Fragmente de cartier latin” [“Fragments of the Quartier Latin”], in *Revelațiile durerii* [*Revelations of Pain*]. Edited by Mariana Vartic and Aurel Sasu, Cluj-Napoca, Echinoc, 1990, p. 181.

³¹ *Ibidem*.

emerges against the augmentation of experience, against the assumed excessive exercise of vitality, against mobilization in the inconsistency of immediacy, in the ephemerality of the now. There are a few coordinates which structure this lifestyle of the Parisian bohemia. First of all, there is the savour, the taste of failure, the stimuli that the metropolis offers, simply put, a particular form of hedonism which mitigates disaster, divides it into piecemeal doses, ensures its flow, pares off its brutality. Second, for Cioran failure yields aesthetic results, which is symptomatic of decadent sensibility, with its special stylistics: “You don’t come here to die, but only to enrich the ennui poetically, to yield aesthetically to misery, to dance daintily with one’s own solitude”³². Misery, boredom, loneliness, this constellation of dissolution of the self invites an aesthetic result, a stylization, which savouring entails and aestheticization operates, “for everything is for *savouring* here, God included”³³. Failure has thus become a lifestyle which includes a style of suffering which, in turn, implicates a style of transforming suffering in aesthetic act. What is more, Cioran uses the plural to refer to the stages he is traversing – he will internalise failure gradually – yet at this stage Paris affords him a lifestyle in accordance with a sensibility with emphatic decadent markers: “The sweet lure of hopelessness I have felt nowhere else in the world. Nor the nobility of failure. Paris bestowed on us a nimbus of uselessness, a prestige of inutility, and yielded the substance of its slow demise to our doubts. I *was sinking with it*”³⁴. Both the themes of decadence and the privileged modes are emphasized at every turn, yet Cioran seasons his experiential bias with a reflection which allows a small écart to assume not only a lifestyle, but also the model that generates it, “l’Empire à la fin de la décadence”.

Cioran dedicates an entire book, *Schimbarea la față a României* [*Romania’s Transfiguration*], published at *Vremea* in 1936, to failure at the collective level. Here Cioran fleshes out a full-fledged utopian project of reinvigorating Romania through the reinvestment of collective energies into an event of the magnitude of disaster. The philosopher uses the instruments of the morphology of culture, which is why failure is couched in both identity and destiny terms. He projects the condition of failure to the level of a nation. The Hungarians embody a vocation of failure: Cioran’s assessment has no scientific grounds, but is rather predicated on an aesthetic criterion such as when he associates the failure of the Hungarian nation to its music: “The Hungarians are a nation of conquerors now turned into good-for-nothing loafers. Prodigal failures. Hungary has no reason to exist other than an aesthetic one. [...] What makes Hungary appealing to me is its uselessness, its political insignificance, the eternal bitterness at its heart”³⁵. Cioran outlines here

³² *Ibidem*, p.182.

³³ *Ibidem*, p.183.

³⁴ Emil Cioran, “Parisul provincial” [“Suburban Paris”], in *Revelațiile durerii*, p. 193.

³⁵ Emil Cioran, *Schimbarea la față a României* [*Romania’s Transfiguration*], București, *Vremea*, 1936, p. 225.

an aesthetic anthropology: ascription to a type corresponds to a lifestyle at the scale of history and space. Failure earmarks this lifestyle, with which Cioran can resonate.

Such notions will be returned to over time, such as in *Îndreptar pătimăș* (*The Passionate Handbook*). The text affirms a new possibility of living steeped in failure, a collective failure, assumed at identity level, in effect, an *ontology of failure*. Cioran confers a *delectatio morosa* on/to this lifestyle centred on failure, yet also a certain “charm”. Cioran’s “nihilism” does not deny life, but places it irrevocably under age. Ill-luck requires being lived, becomes a lifestyle, a delectable disaster. The profusion of negative epithets is exceeded only by their hyperbolization, even as with Cioran any such instance turns into paradoxical virtue. To get a clearer image of the negative one needs to develop the film of characters: “We have raised the negative pleasure of being Wallachian to the heights of destiny.”³⁶ “Our sole positive feature is to have transformed ill-luck into charm. We have enlivened negation. We wallow in being persecuted. Only in it can we act as creators. Bad has become our aspiration for ascension, defeat our transcendence. What an uncreated creature the Romanian is. Save misfortune, everything else is but virtual in us.”³⁷ “Consciousness of shipwreck is the spiritual core of the Walachian. That’s why his contribution to the diversity of man is overwhelmingly new, and insofar as Adam failed, our emergence [as a nation] is the most outstanding example since the creation”³⁸.

Cioran’s obsession with failure is circumscribed by his assumption of an existence of the surface, of a lifestyle severed from the metaphysical and which dabbles exclusively in the ordinary, the banal, the average. To this lifestyle Cioran counterpoises another lifestyle, one which plunges the human being into excess, which mobilizes all insurgencies, which allows *transfiguration* (to quote his religious metaphor). Another obsessive notion in Cioran, balance, whether construed as lucidity, in *Despre Franța* (*On France*), or as “settling down” or “discernment”, in *Îndreptar pătimăș* (*The Passionate Handbook*), is that which diminishes the opportunities to rejuvenate life with its specific energies. Hence Cioran’s experiential bias, which embraces the irrational, towards utilizing the raw matter of life, towards its originary sources. And here Cioran deliberately cultivates paradox, for the *raison d’être* becomes the irrational which he couches in terms of “desire”, with its relative synonyms: suffering, yearning, thrill, restlessness, debauchery, madness. This entire constellation of synonyms seemingly configures a dimension of the incommensurable, a disorientated dynamic. The lifestyle Cioran proposes is Life; anything that falls beyond its

³⁶ Emil Cioran, *Îndreptar pătimăș II. 70 de fragmente inedite* [*The Passionate Handbook: Seventy Original Fragments*]. Edited by Constantin Zaharia, București, Humanitas, 2011, p. 24.

³⁷ *Ibidem*, p. 25.

³⁸ *Ibidem*, p. 26.

confines, as well as anything that organises, orientates or ameliorates it, contradicts it. Nonetheless, the Life which Cioran proposes as a lifestyle is different from the mere existence in instinctual terms; it is not vegetative life, but one of vitality in excess, channelled into precise action. Marielle Macé has identified the dynamic condition of “life forms”, which comprise tensions, deliberations, options, engagements, aso: “Les ‘formes de vie’ ne sont jamais des objets, ce sont toujours des raisons, des motifs: raisons de vivre, motif à être, raisons d’agir” (“The ‘forms of life’ are never the object, they are always the reason: reasons to live, reason to exist, reasons to act”³⁹). Cioran proposes a form of enthusiasm as lifestyle, and delirium as a superlative form, as pure excess. “Time itself and existence are decaying with the settling down of the flesh. We exist through its follies, we breathe through its amalgam of yearning and pain. Discernment kills the thrill of existing. Desire is the evil without which we would go crazy for fear of nothingness. For to desire is to raise nothingness to the dignity of possibility, just as yearning traverses the nothingness of being like a delusion of plenitude. Between to be and not to be, there is only a difference of degree: everything boils down to knowing whether Nothingness is active or not. Existence is but a metaphor for restlessness, the content which man’s fierce debauchery offers itself”⁴⁰. Cioran adopts such prophetic rhetoric in *Romania’s Transfiguration*, on the verge of delirium. Gérard Dessons has noticed that both style and rhetoric are strategic elements which “permettent de normaliser le délire en le faisant basculer du côté de la singularité langagière, contre les tentatives de l’assimiler à un comportement pathologique” (“permit the normalization of delirium by switching to linguistic uniqueness, against attempts to assimilate it to pathological behaviour”⁴¹). At the same time, Gérard Dessons argues that Cioran’s writing is not transparent, does not include the sign model, but is aligned with the significance of the poem. In accordance with the definition of the poem by Henri Meschonnic in *De la langue française. Essai sur la clarté obscure*⁴², namely of a relationship of reciprocal transformation between a form of language and a form of life, beyond any reference to verses, poetic imagery or even an affect opposed to the concept. Starting from the existence of a form of poetic delirium accessible to the hermeneut, why shouldn’t we speak about of a style of delirium, a prophetic style in the case of Emil Cioran, as Gérard Dessons has identified a *style de la folie* (style of folly)?

To insinuate a lifestyle in assessing a certain category as an existential category only to transform it into a stylistics is Cioran’s *modus operandi*. Cioran tries each and every category to the intensity of experience, of his experience,

³⁹ Marielle Macé, *Style*, p. 285.

⁴⁰ Emil Cioran, *Îndreptar pătimăș II*, p. 53.

⁴¹ Gérard Dessons, *La manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Paris, Manucius, 2010, p. 141.

⁴² Henri Meschonnic, *De la langue française. Essai sur la clarté obscure*, Paris, Hachette, 2001.

when he pictures himself its subject. However, the starting point is to introduce that category as a fact of civilization, a collective trait, and thus starting from the moot premise of the homogeneity of a collective subject. In the chapter “Civilization and Frivolity” of Cioran’s *Précis de décomposition* [*A Short History of Decay*] we have precisely such a rationale that is to a large extent indebted to the morphology of culture which Cioran will use throughout his oeuvre. Frivolity is contrasted to earnestness due to how it has influenced the specific treatment of values – not so much their scorning as their relativization. Accordingly, in the first instance frivolity is a category intended to define a civilization and implicitly a culture of frivolity. Cioran cites the case of ancient Greece in the age of Alcibiades and eighteenth-century France. Besides its comprehensive manifestation, frivolity also becomes symptomatic of decadence, signalling as it does the twilight stages of civilization. Cioran immediately couches it in terms of a lifestyle: the “lively exercise which lends a flavour of futility to life”⁴³. Moreover, he identifies a special flavour of frivolity, which signals a certain intensity of living, a flavour of confused, aimless life, with no axiological investment. He unravels its thematically canonical phrase, boredom, and an emblematic character to embody its lifestyle, Alcibiades in ancient Greece and Madame du Deffand in eighteenth-century France. Yet, by using the term “exercise” Cioran also intimates a frivolous becoming, a training, which elevates this exercise above mere exercising of a privilege, to the level of a spiritual exercise that centres on the “pursuit of the superficial”. This pursuit has a “spiritual”, “metaphysical” causation, the realization of “the impossibility of any certitude”⁴⁴, and leads to a commitment as serious as the possibility of certitude would have generated. “There remain, nonetheless, the appearances; why not raise them to the level of a *style*? Thereby we define any intelligent period. Thereby we find more prestige in expression than in the soul which supports it, in grace than in intuition; emotion itself becomes polite”⁴⁵. What would this style of appearances consist of?

The style Cioran proposes is a lifestyle. His is not a rhetorical question, but the reflection of ratiocination endowed with conclusive force. Any reflection, any meditation has a double circuit in Emil Cioran. It emerges from a state and is merely derivative until proclaimed at once as a lifestyle and a stylistic choice. The style defines here the symbiotic relationship between the style proper, identified in accordance with Spengler’s morphology of culture, and a lifestyle that quantifies the state from which Cioran’s reflection starts. In this case, frivolity generates an entire constellation of similitudes and relates states. The full expression of frivolity is ennui, the superficial, the futile – all of them as ways of living, as existential

⁴³ E.M. Cioran, *A Short History of Decay*. Translated by Richard Howard, New York, Skyhorse Publishing, 1992, p. 8.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 8-9.

propositions. They are not genuine, though, but choices of a form of conduct, of a lifestyle, one that needs practice for refining. All the incidentals Cioran proposes have little to do with the mere exercising of certain indulgences or the lack of metaphysical tension. Rather, they belong with the assumption of a lifestyle in the aftermath of deliberation by subjects with in-depth access, but who nonetheless have chosen to renounce such pursuits programmatically so as to establish their opposite. This boils down to choosing between one lifestyle or another by embracing a certain set of values. The suppressed values still exist on the formative horizon of the subject, and choice not so much disavows them as it banishes them. Cioran's existential condition emerges from a move of denial, from a tension of deliberation, and entails the reorientation of will in the selection of a lifestyle. Even if the motivations will subsequently become apparent at the level of civilizations, of cultures, they are actuated at individual level, and are retrievable as the experience assumed by Cioran the subject.

*Celebration of mannerism, stylistics of decadence:
the art of living amidst a decadent civilization*

“Je perçois bien la France par tout ce que j’ai de pourri en moi” (“I see France well by everything that is rotten in me”⁴⁶). Emil Cioran's statement, in his manuscript of 1941, written (in Romanian) at the time France was under German occupation and published only posthumously, becomes emblematic. Within Cioran's oeuvre, his brief essay *Despre Franța* [*On France*] becomes, in Alain Paruit's terms, *le livre charnière*, a turning-point book. It is one of the last texts written in Romanian and thus marks the end of a stage which heralds Cioran's change in destiny: not only his self-imposed French exile, but also writing in French as a crucial intellectual option. *On France* is also an exercise of admiration, the first one of a series which Cioran dedicates to French culture. Cioran had already penned a robust oeuvre in Romanian: *Pe culmile disperării* [*On the heights of Despair*] (1934), *Cartea amăgirilor* [*The Book of Delusions*] (1935), *Schimbarea la față a României* [*Romania's Transfiguration*] (1936), *Lacrimi și sfinți* [*Tears and Saints*] (1937). *Amurgul gândurilor* [*The Twilight of Thought*] is published in Sibiu in 1940, in the very year he embarks on writing *Îndreptar pătimaș* [*The Passionate Handbook*], completed in 1945. *On France* presents the unequal confrontation between a “barbarian” and the prima donna of European culture and civilization at the time, France, or rather its very centre, Paris. *On France* rehearses in part the topic of *Romania's Transfiguration* from the perspective of Spengler's morphology of culture. Nonetheless, the relationship between the two cultures is analysed here in much more nuanced terms, even as Cioran's personal stakes are also different. The Romanian prophetic proclivity and

⁴⁶ E.M. Cioran, *De la France*. Traduit par Alain Paruit, Paris, Édition de l'Herne, 2011, p. 40.

Cioran's own febrile utopianism regarding Romania's destiny are well nigh gone. If in his *Romania's Transfiguration* Cioran aimed to mobilize collective energies even through projecting such enterprise within the dynamic of a historical catastrophe of great magnitude, in *On France* the one to measure himself against France is Cioran himself, in a relationship of similitude of destiny able to anticipate his affiliation. In *Romania's Transfiguration*, Cioran had assessed the pertinence of solutions concerning the becoming of a "small culture" by polemically playing off against each other the exemplarity of grand cultures and the potential of the small ones; this time the topic of Romania's transfiguration gives way to the topic of the *transfiguration of Emil Cioran himself*, and proposes a relationship between lifestyles. More specifically, Cioran courts the French culture and civilization, now in its twilight, until he can insinuate himself within a lifestyle which he evaluates polemically, with strong acumen. His option of a destiny undergirds this moment of his settling before the mirror of the French culture and civilization, with which he discovers his profound affinity, one that exceeds mere espousal of an exemplary model. The "rotteness" he invokes metaphorically describes not only Cioran's prodigious European culture, his erudition, but also the form of his own sensibility, akin to decadence, which he simultaneously attunes and opposes to a lifestyle. *On France* evinces, in Cioran, what Roland Barthes identifies as "les moments fragiles d'un individu" ("the sensitive moments of an individual").

Irina Mavrodin has aptly noted, in a series of essays, another aspect of Cioran's shift from his mother tongue to a foreign language, not from one culture and civilization to another. She regards Cioran's writing style as one of "paradox and ambiguity". Cioran strikes her as a "barbarian" who has to comply with the strictures and norms of French, a language of order and rigour. To change one's language means for the Romanian writer to force a change of his mental template, to exchange the "delirium" as a discursive expression of incontrollable affects with self-control and lucidity. *On France* is a book almost entirely devoted to form, formality, mode, conduct and surfaces, to the extent Cioran regards them as belonging to a constitutive dimension of French culture and civilization. In his study *Style and Civilization* (1957), A. E. Kroeber argues that the notion of style has the role to render concrete culture in its entirety; in the case of great cultures and civilizations such as the French one, one deals with "super-styles", a "style of style" or a "total lifestyle"⁴⁷. Even so, Cioran tends to single out the notion of style, even the obsession for style, as the peculiar trait of French culture, insofar as it informs a lifestyle to the minutest detail. Cioran pays utmost attention to expression both at the level of writing and in everyday communication, cemented

⁴⁷ A.E. Kroeber, *Style and Civilization*, apud Bruno Martinelli (dir.), *L'interrogation du style – Anthropologie, technique et esthétique*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2005, pp. 30, 31.

as a mentality reflex within a lifestyle which reverses the relationship between shallowness and depth. Such obsession for formality relative to his writing style highlights Cioran's affinity for, or at least attainment of, if not a symbolic influence by, an *écriture artiste* peculiar to decadent writers, for whom style considerations override all others. Privileging stylistic effect, surface effects, a witticism over deep structures represents, for Cioran, a peculiar trait of French culture, which also configures a lifestyle. What David Weir remarks about the effect that *écriture artiste* has on the decadent novel is comparable to what Cioran states about the French culture as one of form: "Decadence by definition [...] makes the superficial substantial."⁴⁸ Writing – an embodied one in Cioran's case, therapeutic, angst-ridden – constitutes in this context the locus geometricus of the manifestation of a lifestyle endowed with the trappings of art, and thus transformed into an "art de l'existence" characterized by what Cioran names "la stérilité de la perfection": "Un de vices de la France a été la stérilité de la perfection – laquelle ne se manifeste jamais aussi clairement que dans l'écriture. Le souci de bien formuler, de ne pas estropier le mot et sa mélodie, d'enchaîner harmonieusement les idées, voilà une obsession française. Aucune culture n'a été plus préoccupée par le style et, dans aucune autre, on n'a écrit avec autant de beauté, à la perfection. Aucun Français n'écrit irrémédiablement mal. Tous écrivent bien, tous voient la forme avant l'idée. Le style est l'expression direct de la culture" ("One of the vices of France was the sterility of perfection – which never manifests itself as clearly as in writing. The concern to formulate well, not to mutilate the word and its melody, to chain ideas harmoniously – here's a French obsession. No culture has been more concerned with the style and in no other has one written with so much beauty, to perfection. No Frenchman has written irremediably badly. All write well, all regard the form before the idea. The style is the direct expression of culture"⁴⁹). Apart from the exaggeration and generalization which frame Cioran's observation, we can notice that he solves the tension between form and idea to the benefit of formality as representative of French culture. Nevertheless, we should remember that with Cioran the opposites enter into a dialectical relationship, so that the "vice" of formalism becomes a stylistic virtue. Cioran's remarks – circumscribable by the morphology of culture – refer, nonetheless, to the institution of a lifestyle. A series of seemingly paradoxical remarks concern a reversal which privileges the formal exercise, a voluntary training, a reflexive practice so as to get the desired stylistic effect. "Être superficiel avec style est plus difficile qu'être profond. Dans le premier cas, il faut beaucoup de culture; dans le second, un simple déséquilibre des facultés. La culture est nuance; la profondeur, intensité. Sans une dose d'artificiel, l'esprit

⁴⁸ David Weir, *Decadence and the Making of Modernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995, p. 24.

⁴⁹ E.M. Cioran, *De la France*, pp. 24, 25.

humain se brise sous le poids de la sincérité, cette forme de barbarie” (“Being superficial with style is more difficult than being profound. In the first case, it takes a lot of culture; in the second, a simple imbalance of faculties. Culture is nuance; the depth, intensity. Without a dose of artificial, the human spirit is breaking under the weight of sincerity, this form of barbarism”⁵⁰). Once again, the style, as David Weir states, “makes the superficial substantial”. Cioran notices this stylization in manner, with its careful management of “trivia” which assumes the scale of vital investment. A disproportionate attention given to the diverse manifestations of trivia in the everyday, epitomizes a prodigious exploitation of the resources of the banal and define a lifestyle. “La médiocrité a atteint un tel style qu’il est difficile de trouver chez l’individu ordinaire, chez l’homme de la rue, des exemples de stupidité caractérisée. C’est en cela que la France est grande par des *riens*. Il se pourrait que, finalement, la civilisation ne soit pas autre chose que le *raffinement de la banalité*, le polissage des choses minuscules et l’entretien d’un brin d’intelligence dans l’accidentel quotidien” (“Mediocrity has reached such a style that it is difficult to find characteristic examples of stupidity in the ordinary individual, in the man in the street. [...] It is in this that France is great in *nothing*. It could be that, finally, civilization is nothing other than the *refinement of banality*, the polishing of little things and the maintenance of a little intelligence in everyday accidentals”⁵¹). Cioran dabbles in his everyday life to study the typically French lifestyle which does not postulate the primacy of outstanding individualities over collective amorphousness, but records average traits. “Qu’a-t-elle aimé, la France? Les styles, les plaisirs de l’intelligence, les salons, la raison, les petites perfections. L’expression précède la nature. Il s’agit d’une culture de la forme qui recouvre les forces élémentaires et, sur tout jaillissement passionnel, étale le vernis bien pensé du raffinement. La vie – quand elle n’est pas souffrance est jeu” (“What does France like? Styles, the pleasures of the intellect, salons, reason, small perfections. Expression precedes nature. It is a culture of form that recovers the elemental forces, and on any outburst of passion, displays the well conceived lustre of refinement”⁵²).

For Cioran, that the “minor” arts should be shifted to general public use and thus undergird a lifestyle that defines the “spirit” of a culture, belongs with decadence. Attention to details, “trifles”, symptomatic of an aestheticizing inflation of trivia, becomes, for Cioran, the hallmark of decadence through their incorporation within the symbolic economy of a lifestyle. The decadent style has thus been appropriated as an ordinary lifestyle. It no longer describes the floating artistic subcultures, the bohemia, of a handful of dandies, but has become shared goods. In the chapter entitled “Un long adieu au dandysme”, Marielle Macé

⁵⁰ *Ibidem*, p. 35.

⁵¹ *Ibidem*, p. 32.

⁵² *Ibidem*, p. 13.

defines style as the regularization of everyday life through the appropriation of an art of discourse or even of literature, in the absence of any stylistic discrimination which dandyism champions programmatically: “Cette identification entre la forme et la forme belle, entre le style et le supplément artistique, cette confusion même entre l’attention au ‘comment’ et l’esthétisation de soi, nourrissent surtout l’histoire du dandysme” (“This identification between the shape and the beautiful shape, between the style and the artistic supplement, this very confusion between attention to the ‘how’ and the aestheticization of the self, nourishes especially the history of dandyism”⁵³). Proper to dandyism, Marielle Macé contends, is a re-establishment of the regular, of an aesthetic order of life; in other words, we are dealing here with another lifestyle which takes up a few characteristic traits, retrievable in the aesthetics it represents. One might infer, from Cioran’s reflection on these stylized lifestyles or rather in which stylization plays a cardinal role, that French culture is intoxicated by a diluted dandyism ready to spill over into mass culture. More specifically, one could speak about an *ontological dandyism* peculiar to French culture, which gives the upper hand to formality in any form of social interaction, which privileges the stylistic exercise in the relations between people as the outlining of a lifestyle inferable from its aesthetic articulation.

We should also note that Cioran does not refer to a particular style, even though he compares the French and German Gothic so as to highlight a series of significant differences. He gets close to a “taxonomy of style”, in Richard Shusterman’s terms, which distinguishes between a lifestyle as an individual style and the taxonomy of style, the utilization of one particular style, for instance an artistic style, as fashioned at any one point: “il nous faut rappeler la distinction bien connue entre le concept taxinomique de style et le concept de style individuel. En un sens évident mais peut-être trivial, si un individu manifeste du style au sens taxinomique du concept (par exemple, s’il a un mode de vie stoïcien ou épicurien, s’il peint dans un style baroque ou écrit dans le style du XVIIe siècle), alors il fait montre d’un certain style. Mais lorsque nous disons qu’un individu a du style, nous entendons par là quelque chose de plus, quelque chose de plus spécifique ou plus personnel, et qui sert à distinguer l’artiste de ceux avec lesquels il peut avoir en commun un style général; il s’agit de quelque chose qui, telle une signature, sert à le distinguer en tant qu’individu” (“We should remember the well-known distinction between the taxonomic concept of style and the concept of individual style. In an obvious but perhaps trivial sense, if an individual expresses style in the taxonomic sense of the concept (for example, if he has a stoic or epicurean lifestyle, if he paints in a baroque style or writes in the style of the seventeenth century), then he shows a certain style. But when we say that an individual has style, we mean something more, something more specific or more personal, which serves to distinguish the artist from those with whom he can have

⁵³ Marielle Macé, *Style*, p. 219.

in common a general style; it's something that, as a signature, serves to distinguish him as an individual"⁵⁴). On closer inspection, we realise there is no perfect overlap with Shusterman's concept, for Cioran's is a philosophy of style spilled over into everyday life. It is not one or several styles, but an effort of stylization of the trivia of life, repeated as "tiny perfections". To Cioran this stylization effort – which, in Shusterman's terms, becomes *self-stylization* – becomes the founding element of a decadent reversal, Artifice before Nature. Cioran uses a synonym for *artificiality*, namely "expression". So do Oscar Wilde in *The Decay of Lying* and Baudelaire in *Eloge du maquillage*: "la vie factice a remplacé la vie naturelle" ("artificial life has replaced natural life"). The cult of the artificial points to a decadent sensibility which pays attention to the details that beautify life, but also to way of living with art affecting all details of modern life. Cioran introduces here a nuance: a formalism typical of the culture of decadence as a culture of form opposed to passion, fervour, or elemental forces. This culture of form is, for Cioran, inseparable from the exercise of reflection and lucidity, of witticism. Yet, what witticism are we talking about, and how can it be shaped, how does it acquire a style? Is this the witticism of the salon, a ludic version which entails a measure of theatricality, of artificiality, an art of the conversation: "France is the *country of dialogue*"⁵⁵. Everything in this culture of form is externalized, everything excludes interiority, it is a culture of the spectacle, in which the *raison d'être* is that of asserting a taste. Cioran's choice of France is one of a destiny, and concerns a lifestyle with which he has affinities, and confronted with which he acts as the "barbarian" before "l'Empire à la fin de la décadence".

BIBLIOGRAPHY

- BABEȚI, Adriana, *Dandysmul. O istorie* [*Dandyism: A History*], Iași, Polirom, 2004.
- BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*. Translated by Richard Miller, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.
- CARTER, A.E., *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900*, Toronto, University of Toronto Press, 1958.
- CIORAN, Emil, *Convorbiri cu Cioran* [*Conversations with Cioran*], București, Humanitas, 2004.
- CIORAN, E.M., *A Short History of Decay*. Translated by Richard Howard, New York, Skyhorse Publishing, 1992.
- CIORAN, Emil, *Caiete II, 1966-1968* [*Notebooks II: 1966-1968*], București, Humanitas, 2010.
- CIORAN, E.M., *De la France*. Traduit par Alain Paruit, Paris, Édition de l'Herne, 2011.
- CIORAN, Emil, *Îndreptar pătimăș II. 70 de fragmente inedite* [*The Passionate Handbook: Seventy Original Fragments*]. Edited, with a preface and notes, by Constantin Zaharia, București, Humanitas, 2011.
- CIORAN, Emil, *Revelațiile durerii* [*Revelations of Pain*]. Edited by Mariana Vartic and Aurel Sasu, Cluj-Napoca, Echinoc, 1990.

⁵⁴ Richard Shusterman, "Style et style de vie", *Littérature*, 1997, 105, p. 103.

⁵⁵ E.M. Cioran, *De la France*, p. 34.

- CIORAN, Emil, *Schimbarea la față a României [Romania's Transfiguration]*, București, Vremea, 1936.
- CIORAN, Emil, *On the Heights of Despair*. Translated by Ilinca Zarifopol-Johnston, Chicago – London, University of Chicago Press, 1992.
- DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*. Paris, Gallimard, 1967. English version: *The Society of the Spectacle*. Translated by Donald Nicholson-Smith, New York, Zone Books, 1994.
- DESSONS, Gérard, *La manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Paris, Manucius, 2010.
- FOUCAULT, Michel, *Le courage de la vérité*, Paris, Gallimard – Seuil, 2009.
- GREGORI, Iilina, *Cioran. Sugestii pentru o biografie imposibilă [Cioran: Suggestions for an Impossible Biography]*, București, Humanitas, 2012.
- MACÉ, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.
- MALLARME, Stéphane, *Œuvres Complètes*. Édition de Bertrand Marchall, Gallimard, Paris, 1998. English translation: Stéphane Mallarmé, *Collected Poems and Other Verse*. Translated by E. H. and A.M. Blackmore, New York, Oxford University Press, 2006.
- MARTINELLI, Bruno (dir.), *L'interrogation du style – Anthropologie, technique et esthétique*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2005.
- MESCHONNIC, Henri, *De la langue française. Essai sur la clarté obscure*, Paris, Hachette Pluriel Reference, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo & The Antichrist*. Translated by Thomas Wayne, New York, Algora Publishing, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich, *The Case of Wagner*, in *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*, vol. 8. Translated by J.M. Kennedy, New York, Macmillan, 1924.
- PETREU, Marta, *Despre bolile filosofilor. Cioran [On the Philosophers' Sicknesses: Cioran]*, Cluj-Napoca – Iași, Apostrof – Polirom, 2010.
- SHUSTERMAN, Richard, "Style et style de vie", *Littérature*, 1997, 105, pp.102-109.
- SPACKMAN, Barbara, *The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1989.
- VERLAINE, Paul, *One Hundred and One Poems by Paul Verlaine: A Bilingual Edition*. Translated by Norman R. Shapiro, Chicago – London, University of Chicago Press, 2000.
- WEIR, David, *Decadence and the Making of Modernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995.

CIORAN: A REFLECTION ON DECADENCE AS A LIFESTYLE (Abstract)

I started this study from a basic observation formulated by the vast exegesis dedicated to the work of the philosopher Emil Cioran: his philosophy seems to spring from a practice, from a particular endorsement of a lifestyle, drawing to a series of emblematic gestures, the most prominent of all being the refusal of social integration. Nevertheless, this refusal goes hand in hand with the need to be validated, through an intense activity in terms of reading and writing, within the host culture (the French); also, it implies a refusal of new citizenship redoubled by enfranchisement through culture, etc. Appealing to a famous poem by Verlaine, it seemed to me necessary to restore a defining gesture that focuses on the ontological status of the Romanian philosopher: labeling as "decadent" the apparently contradictory position of the "barbarian", whose voice brings echoes from a "small" and recent culture (the Romanian). Thus, I analyzed the way in which Emil Cioran translates into a form of life/ lifestyle the philosophical elements that marked his formative trajectory through Oswald Spengler's work, *The Decline of the West*. In order to analyze Cioran's identification with the Decadent movement, I also addressed Friedrich Nietzsche's work, which

offered more clues concerning Decadence and decay, in particular, for Cioran's style of philosophical reflection, for his idea of "thinking" through the body, and for his attention to a particular metabolism. As case studies, I chose Emil Cioran's essay *On France* and his lesser-known youth articles collected in the volume, *The Revelations of Sorrow*. The first essay highlights the fact that we need to rethink the morphology of culture from the perspective of life forms associated with specific stylizations of everyday life. The other youth articles enhance the fact that the Bohemian lifestyle should be reconsidered thoroughly because it mirrors the most specific modalities of the French culture and civilization. In conclusion, I analyzed a part of Cioran's reflection not only as an instance when a life form is assumed (the Bohemian style), but also as a form of life interbreeding a prestigious cultural form (the French culture) and the philosopher's own type of sensitivity (decadence).

Keywords: Decadence, Lifestyle, Aestheticism Fin de Siècle, Sickness, Bohemia.

CIORAN: O REFLECȚIE DESPRE DECADENȚĂ CA STIL DE VIAȚĂ (Rezumat)

Am început acest studiu de la o observație banală înregistrată în vasta exegeză dedicată operei filozofului Emil Cioran: filozofia sa pare să se reverse într-o practică, să decurgă dintr-un stil de viață, schițând o serie de gesturi emblematice, cel mai subliniat dintre ele fiind chiar refuzul integrării sociale. Cu toate acestea, refuzul său merge mână în mână cu nevoia de a fi validat printr-o intensă activitate în ceea ce privește cititul și scrisul în interiorul culturii de adopție (cea franceză); de asemenea, implică și refuzul acceptării unei noi cetățenii dublată de încetățenirea prin cultură etc. Apelând la faimosul poem al lui Verlaine, mi s-a părut necesar să restaurez un gest definitoriu care focalizează statutul ontologic al filozofului român: și anume etichetarea ca decadentă poziția aparent contradictorie a "barbarului" a cărui voce se face ecoul unei culturi "mici" și recente (cea română). Astfel, am analizat modul în care Emil Cioran traduce într-o formă de viață/ un stil de viață elementele filozofice care au marcat traseul său formativ sub influența operei lui Oswald Spengler, *Declinul Occidentului*. Pentru a chestiona identificarea lui Emil Cioran cu Decadența, m-am adresat deopotrivă operei lui Friedrich Nietzsche care oferă mai multe informații privitoare la decadență și declin în particular pentru stilul reflecției filozofice a lui Emil Cioran, pentru ideea sa de a "gândi" prin intermediul corpului și pentru atenția pe care o acordă unui metabolism particular. Ca studiu de caz, am ales eseul lui Emil Cioran, *Despre Franța* și mai puțin cunoscutele sale articole de tinerete grupate în volumul, *Revelațiile durerii*. Primul eseu subliniază faptul că morfologia culturii poate fi regândită din perspectiva formelor de viață asociate stilizărilor aferente ale vieții cotidiene. Câteva din articolele de tinerete relevă faptul că stilul de viață boem merită să fie reconsiderat din perspectiva felului în care oglindește modalități specifice ale culturii și civilizației franceze. În concluzie, am analizat o parte a reflecției cioraniene nu numai ca mod de asumare a unei forme de viață (stilul de viață boem), dar și ca formă de viață care conjugă un model cultural prestigios (cultura franceză) și propria sensibilitate a filozofului, sensibilitatea decadentă.

Cuvinte-cheie: decadență, stil de viață, estetism *Fin de Siècle*, maladie, boemă.

LAURA MARIN

MONTRER LA VIE, MONTER DES IMAGES

Devant moi, deux images vidéo qui datent à peu près du même moment : décembre 1989. Ce sont des images à valeur documentaire, prises par des caméras amateur lors des événements qui ont conduit à la chute du communisme en Roumanie. L'une représente une femme grièvement blessée pendant les manifestations qui avaient eu lieu à l'époque dans les rues de Timișoara. On la voit dans une chambre d'hôpital, effondrée sur son lit, entourée de ses proches et d'un groupe de caméramans. Elle pleure. Elle se révolte. Elle réclame « une vie meilleure ».

L'autre image montre un homme debout, au milieu de ses camarades de travail, dans une immense halle industrielle, à Bucarest, le lendemain de l'exécution de Nicolae Ceaușescu. Il raconte les insuffisances de la vie commune, la misère, les contrastes et les conflits entre les formes que prend la vie sous la dictature. Il pleure. Il se révolte. Il acclame la vie nouvelle qui s'annonce avec la fin du tyran.

D'un même geste filmique qui va du plan rapproché au gros plan, les caméras scrutent ces visages en larmes avec une indiscretion bien calculée. Qui sont-ils, cette femme et cet homme ? Sur quoi pleurent-ils ? Comment vivent-ils ? Quelle valeur accordent-ils à la vie ?

On pourrait bien sûr aller plus loin dans la description iconographique de ces images, et chercher à identifier avec plus de précision les personnes, les situations, les idées qu'elles représentent. On s'attacherait alors à ce que racontent les images, à leur capacité de porter le réel, à leur contexte d'origine.

Devant la caméra, la femme blessée se présente par elle-même, tout en s'assurant auprès des caméramans sur la prise d'image et de son. Elle ne tient pas debout, son corps est replié tout entier sur la trop grande souffrance venue de l'intérieur. Quelqu'un l'aide à s'allonger sur le lit. Les yeux clos, le regard noyé dans les larmes, elle expose son impuissance. L'intensité sonore de sa plainte nous saisit, cela nous met dans un état de malaise. La bouche ouverte, la voix brisée dans les sanglots, la femme hurle sa douleur, son désespoir, sa colère. Son visage est défiguré par le cri, sa parole entrecoupée. Devant la caméra, elle se recueille pourtant, et retrouve la capacité de voir, de parler, d'agir. Elle indique son nom (Rodica Farcău) et son métier (travailleuse dans un magasin de produits alimentaires). Elle veut se porter témoin de ce qui s'est passé dans les rues de Timișoara ces jours-là (les combats, les arrestations, les tirs de feu, la terreur du 17/18 décembre 1989). Elle tient encore à remercier les médecins de la Clinique d'Orthopédie où elle était hospitalisée au moment où la caméra prend ces images. Mais elle tient surtout, depuis son impuissance exposée, clouée au lit comme elle l'est, à montrer au monde entier (les images allaient être diffusées à la télévision)

sa détermination à joindre et défendre « la grande révolution ». Elle s'adresse d'abord en son nom propre, puis au nom de sa communauté d'appartenance, et finalement au nom du peuple soulevé pour en finir avec un régime oppressif ayant entraîné le pays dans le désastre. Passant du « je » à « nous », des pleurs sur son corps blessé aux pleurs sur le sort collectif de son peuple, elle formule, portée par une émotion très vive, la revendication d'une « vie meilleure », libre et heureuse. D'une vie, autrement dit, renouvelée dans toutes ses formes : politiques, sociales, économiques, individuelles¹.

Dans l'autre image, l'homme qu'on voit en larmes est animé, lui aussi, par un désir d'émancipation. L'image ne dit cependant rien sur son identité. On ne sait pas qui il est, ce qu'il fait dans la vie. On ne sait pas non plus s'il est sorti manifester dans les rues ou s'il a seulement suivi les actualités de la Révolution à la télé. On sait pourtant qu'il parle à un moment où la victoire était déjà certitude, et qu'il le fait depuis son lieu de travail, une usine, paraît-il, compte tenant du décor industriel, avec une halle à perte de vue et des équipements de construction, dont la profondeur est obstruée par un rassemblement de visages et de corps anonymes, sombres et silencieux – ce sont des ouvriers de l'usine –, que la caméra surprend de près et de face. L'homme qui prend la parole se trouve au cœur de ce rassemblement. Le regard baissé, comme pour fuir la caméra qui s'était fixée sur lui, mais avec une gesticulation forte des bras, il formule l'urgence de reconsidérer la vie. Il le fait indirectement, à travers un inventaire des privations physiques, sociales, affectives, imposées au peuple sous la dictature (vie menée dans la pénurie et la haine générales) qu'il dresse ici avec indignation, et surtout, en opposition au style de vie du dictateur (vie menée dans le faste et la surabondance). Un slogan fort puissant clôt son lamento sur la précarité de la vie – « Vive la Roumanie libre ! » –, qui est aussitôt repris par ses camarades de travail, à la manière d'une anaphore intensive, d'un écho lointain mais fort enthousiaste – « Vive ! » –, tandis que lui se tait et cache son visage dans les mains, les larmes le gagnant à nouveau².

¹ L'image ici en question a été prise par Decebal Dașcău, un des caméramans de la Télévision libre de Timișoara (TVT'89) qui ont filmé pendant les mouvements de protestation contre la dictature. Créée pour assurer la transmission des événements de la révolution, la TVT'89 a été la première télévision libre de Roumanie. Cf. Stefan Both, « Povestea primei televiziuni libere din România » [« L'Histoire de la première télévision libre de Roumanie »], *Adevărul*, 22 décembre 2017, disponible en ligne sur www.adevarul.ro. L'histoire de Rodica Farcău a fait l'objet d'un dossier examiné auprès de la Cour européenne des droits de l'homme. Elle a gagné le procès. La presse locale et nationale en a parlé régulièrement, je ne retiens ici qu'un article-entretien récent, signé par Raluca Pancu, « Divinitatea a vrut ca un om să mă vadă », *PresseOne*, 22 décembre 2017, disponible en ligne sur www.presseone.ro.

² Cette image a été prise par Emilian Urse, cinéaste amateur qui dirigeait à l'époque Stud-Film, le cinéclub qui fonctionnait auprès de la Maison culturelle des étudiants de Bucarest. Le 26 décembre, le lendemain de l'exécution de Nicolae Ceaușescu, Emilian Urse prend sa caméra et se rend, tôt le matin, à l'autre bout de la ville, à l'Usine de 23 Août, pour filmer les hommes et lieux

Au-delà des différences qu'il y a entre ces deux images (différences de lieu et de temps racontés dans l'image, différences de lieu et de temps de l'image, différences enfin de conditions techniques de la prise d'image), la femme et l'homme interviewés, des gens modestes, ayant surgi de l'anonymat du peuple, partagent un même regard critique posé sur la vie des Roumains sous le régime de Nicolae Ceaușescu. Cette vie, ce n'est pas une vie : ils semblent s'accorder sur ce constat douloureux qui les pousse à dénoncer la dépréciation de la vie humaine dans la société totalitaire, les impasses sur les faits du quotidien, les formes de vie vulnérables et précaires auxquelles les êtres humains avaient été réduits. Ils pleurent tous deux sur la disqualification de la vie commune. Leurs voix attestent de la précarité. Mais ils s'engagent tous deux, par cette critique même, dans la possibilité d'une vie autre – meilleure, libre, juste, heureuse, pour le dire avec leurs mots –, que seule la révolution ferait, à leurs yeux, advenir. De leurs larmes et de leurs colères nous retenons ceci : une forme de vie n'est pas donnée, et pas pour toujours, elle se fait autant qu'elle se défait et se refait. En un sens, elle demeure toujours à *faire*, toujours en mouvement, toujours en acte et en promesse d'accomplissement. On entrera alors dans ces images par la question de la vie et du souci de la qualifier.

Vie nue et vie qualifiée

Giorgio Agamben, qui entreprend dans *Homo Sacer* une vaste réflexion sur la tradition politique occidentale à travers le concept de vie, fait une distinction entre la vie « nue » et la vie « qualifiée », c'est-à-dire, entre la vie dans son acception *biologique*, « le simple fait de vivre, commun à tous les êtres vivants (animaux, hommes ou dieux) », et la vie dans son acception *biographique*, « la forme ou la façon de vivre propre à un individu ou à un groupe », « un mode de vie particulier »³. *Biologique* et *biographique*, vie « nue » et vie « qualifiée » ne sauraient pas se situer ici dans la logique d'une opposition insurmontable, Agamben tient ces notions ensemble pour montrer justement leur tension productive. Il n'y a pas d'un côté la vie (le corps biologique) et de l'autre, ses usages et ses attributs (la trajectoire biographique). Dans le dernier livre d'*Homo Sacer*, il parle même d'un inséparable entre la vie et sa forme : « Avec le terme

où, un mois avant, en novembre 1989, on avait préparé la réélection de Nicolae Ceaușescu au XIV^e Congrès du PCR. (Je remercie Emilian Urse de m'avoir fourni ces informations.) Pour aller plus loin dans la biographie d'Emilian Urse et son activité cinématographique, voir Iulia Popovici, « Viața ascunsă a cineaștilor amatori din România » [« La vie cachée des cinéastes amateurs de Roumanie »], *Observator cultural*, 25 octobre 2017, 895, disponible en ligne sur www.observatorcultural.ro, ainsi que les travaux de l'Association nationale des cinéclubs et des réalisateurs amateurs de film de Roumanie (ANCR), disponibles en ligne sur www.cineama.ro.

³ Giorgio Agamben, « Le pouvoir souverain et la vie nue » [1997]. Trad. fr. Marilène Raiola, in *Homo Sacer. L'intégrale 1997-2015*, Paris, Seuil, 2016, pp. 7-171 (p. 11 pour les citations).

forme-de-vie [...] nous entendons une vie qui ne peut jamais être séparée de sa forme, une vie où il n'est jamais possible d'isoler et de maintenir à part quelque chose comme une vie nue »⁴. Et il ajoute toute de suite : « Une vie qui ne peut être séparée de sa forme est une vie pour laquelle, dans sa manière de vivre, il en va du fait de vivre lui-même et pour laquelle, dans le cours de sa vie, il en va d'abord de sa manière de vivre. [...] Elle définit une vie – la vie humaine – dont les manières, les actes, le déroulement ne sont jamais de simples *faits*, mais sont d'abord et toujours des *possibilités* de vie, d'abord et toujours en puissance. » La vie serait donc à envisager dans sa composante dynamique, dans ce qui en elle s'engage toujours dans la création de formes habitables, et se tient dans ce processus. L'idée de définir la vie par sa forme, son style, ses modalités, par son « comment »⁵, dirait Marielle Macé, me permettra ici de repenser la notion de précarité et d'avancer dans mon propos.

Devant les caméras qui scrutent leurs visages en larmes, la jeune femme et le jeune homme font une évaluation effective des vies qu'ils vivent, et cette évaluation nourrit en eux la colère. Ils qualifient ces vies, et plus généralement, la vie sous la dictature de Nicolae Ceaușescu, allant de disqualification en disqualification, jusqu'au point de rendre inopérable une distinction entre précarité « sociale » et précarité « vitale »⁶. L'une disparaît dans l'autre, au risque redouté par les deux de la régression vers la vie nue et l'évanouissement ultime. Ils pleurent et se révoltent parce que ces vies dont on a maltraité, mutilé, confisqué le « comment » n'entrent pas ou n'entrent plus dans les formes toujours plus révolutionnaires (et toujours plus aliénantes) imposées par le *Conducător* abusif. Ils pleurent et se révoltent publiquement, devant les autres (ceux qui les entourent au moment où les caméras les prennent en image) et devant nous (qui regardons dans un présent toujours réitéré ces images), mais s'ils le font avec autant d'ardeur et de vigueur, c'est parce qu'en eux la vie est *malgré tout* valorisée, donc « qualifiée », et digne par conséquent d'être préservée, protégée, investie,

⁴ Giorgio Agamben, « L'Usage des corps » [2015]. Traduction de Joël Gayraud, in *Homo sacer. L'intégrale*, pp. 1053-1340 (p. 1265 pour la citation).

⁵ « La vie qualifiée, c'est la vie "telle ou telle" : celle-ci et pas une autre, une vie qui est descriptible, racontable, qui a un aspect et une valeur, qui tient à un "comment", où le "comment" importe au plus haut point, où le "comment" est même définitoire des enjeux du vivre. Il s'agit d'une vie dont le sens est tout entier contenu dans "son mode", dans ses formes, dans son style. » (Marielle Macé, « Formes littéraires, formes de vie », *Les Temps modernes*, 2013, 672, pp. 222-231 (p. 230 pour la citation). Voir aussi, du même auteur, *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.

⁶ C'est Guillaume le Blanc qui introduit et rend opérationnelle une distinction entre le régime ontologique (qui s'apparente à la vie au sens biologique) et le régime sociologique (qui s'apparente à la vie au sens biographique) de la précarité. Cf. *Vies ordinaires, vie précaires*, Paris, Seuil, 2007 (notamment le chapitre intitulé « L'expérience de la précarité », pp. 67-111). Voir aussi Judith Butler, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*. Traduction de Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2005.

réinvestie dans la construction d'une autre forme de vie, plus adaptée et plus adéquate.

« Quand des personnes se retrouvent pour manifester contre les conditions de vie induites par la précarité, elles agissent performativement », affirme Judith Butler, qui établit dans *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?* un lien très net et très précis entre précarité et performativité⁷. Agir *performativement*, cela reviendrait à dire transformer la précarité « dans la vie de l'action et de la pensée », et apporter par cette transformation « quelque chose de neuf dans le monde »⁸. Quelque chose de neuf qui traduirait ici une autre *possibilité* de vie, au sens où Agamben emploie ce terme. Mais quelle possibilité, précisément ? On ne saura pas la nommer, ni décrire, et encore moins la juger. Les images ne disent rien là-dessus. Elles accueillent seulement le fort désir de vie nouvelle d'une femme et d'un homme qui s'en prennent à ce qui fait la précarité de leur forme de vie. Ils performant bien sûr par leurs larmes, leurs gestes, leurs mots, leurs colères⁹, mais toutes ces modalités du corps vivant, par lesquelles s'expriment les insuffisances et la vulnérabilité de la vie, se laisseraient-elles si facilement transformer en actions et en pensées claires, et même plus : engagées ? Agir *performativement* relève ici d'une ambiguïté de sens qu'on ne peut pas ne pas remarquer quand on regarde ces deux images : les larmes, les gestes, les mots et les colères de cette femme et cet homme s'investissent en même temps du côté de la performance théâtrale (ils jouent un peu devant la caméra comme les comédiens sur la scène) et du côté du performatif politique (ils s'engagent réellement dans un projet de vie nouvelle).

Prendre la vie en charge par un montage d'images

Parler de vie et du souci de la qualifier me conduit ici à accorder plus d'attention à la dimension performative des images. Il y a, nous avons vu, une performativité à l'œuvre *dans* les images, dans ce qu'elles représentent : une femme et un homme qui se révoltent contre un mode de vie qu'ils jugent précaire,

⁷ Judith Butler, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*. Traduction et préface de Martin Rueff, Paris, Payot, 2014, p. 86 : « [D]ans de tels moments, poursuit-elle, la performativité de la politique émerge des conditions de la précarité, et en opposition politique à cette précarité » (p. 87). Voir aussi, du même auteur, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*. Traduction de Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2015.

⁸ *Ibidem*, p. 81.

⁹ Selon Judith Butler, la performativité se déploie non seulement à travers les formes de la parole verbale, mais aussi à travers d'autres moyens : le geste, la posture, la façon de se mouvoir, le son, l'image, etc. « La manière que nous avons de nous retrouver dans la rue, de chanter, de prononcer des slogans, ou même de rester en silence, peut bien être, est même une dimension performative de la politique, elle permet de situer la parole comme un acte corporel parmi d'autres. Il est clair que les corps agissent quand ils parlent, mais la parole n'est certes pas la seule manière que les corps ont d'agir – et certainement pas la seule manière dont ils agissent politiquement » (*Ibidem*, pp. 85-86).

et qui donnent voix, dans leur révolte, à un désir collectif de *vita nova*¹⁰. Pour nous faire voir et entendre ce désir, ils performent, avec un mot de Judith Butler *politiquement* (par leurs mots, leurs larmes, leurs gestes, leurs colères).

Mais il y a aussi une performativité *des* images elles-mêmes, car ces images, comme toute image, sont bien plus que ce qu'elles représentent. Elles entretiennent une multiplicité de rapports avec tout ce qu'elles ne sont pas. Elles sont, pour ainsi dire, toujours *en puissance*. Elles circulent, sont prises dans la logique de la répétition, s'insèrent dans un nouveau milieu, changent d'usage et de contexte de réalisation, de sens et de signification. Bref, elles « performent »¹¹. Il n'y aurait pas de moyen meilleur pour montrer ces images que de les revoir, de les reconsidérer, de les re-placer dans un tout autre contexte que leur contexte d'origine.

Quelques années après avoir été prises au vif des événements du décembre 1989, dans des conditions de cadrage et d'éclairage impropres, ces images vidéo amateur ont participé toutes deux à un travail de composition visuelle qui a donné une des plus belles et des plus appréciées réflexions artistiques sur le rôle des images dans la construction de l'histoire. Harun Farocki et Andrei Ujică les reprennent pour en créer le prologue et l'épilogue du film qu'ils ont réalisé ensemble en 1992 : *Videogramme einer Revolution*¹². Disparates dans leur point de départ, ces deux images – deux plans-séquences, diraient les spécialistes du cinéma – agissent dès lors ensemble. Elles encadrent ici une histoire en images de la Révolution roumaine de 1989 : on y voit un peuple qui se met en mouvement par des gestes et des actions (des foules qui s'agitent, des bras qui se lèvent, des yeux qui regardent, des bouches qui s'exclament), par des émotions et des désirs

¹⁰ J'emprunte cette formule à Roland Barthes qui place *La préparation du roman* sous le signe d'une vie nouvelle, d'un nouveau « programme » de vie, mais où « changer de vie » ne saurait être séparé d'un « changer d'écriture ». Cf. Roland Barthes, *La préparation du roman. Cours au Collège de France, 1978–1979 et 1979–1980*. Édité par Nathalie Léger et Éric Marty, Paris, Seuil, 2015. Pour aller plus loin dans la question de la *vita nova*, voir le volume collectif dirigé par Mariel Gil et Frédéric Worms (dir.), *La Vita Nova. La vie comme texte, l'écriture comme vie*, Paris, Hermann, 2016.

¹¹ « [L]es images ne se contentent pas de représenter passivement des faits, des idées, des personnes. Les images circulent, jouent, trompent, choquent, plaisent ou convainquent : en en mot, elles “performent” » (Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne, « Une théorie des actes d'image », in Alain Dierkens, Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne (dir.), *La performance des images*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2010, pp. 15-25 (p. 18 pour la citation).

¹² Bâti d'un bout à l'autre sur un montage d'images d'archive provenant de sources différentes (images officielles de la télévision nationale, images des journalistes et des télévisions étrangers, images amateur), *Videogramme einer Revolution* [*Vidéoimages d'une révolution*] retrace l'histoire de la Révolution roumaine de 1989, du dernier discours de Nicolae Ceaușescu (prononcé le 21 décembre) au premier reportage télévisé de son procès (diffusé le 25 décembre). La restitution de l'histoire dans le travail des images chez Harun Farocki a fait l'objet d'une passionnante étude de Georges Didi-Huberman. Cf. « Ouvrir le temps, armer les yeux. Montage, histoire, restitution », in *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Paris, Minit, 2010, pp. 71-195.

(indignation, lamentation, colère, joie, exaltation, désir d'émancipation), mais aussi, et surtout, par des images proliférantes¹³. Mais elles ouvrent aussi – par leur double capacité performative (passage à l'acte politique *dans* l'image, passage à l'acte artistique *de* l'image) – une autre perspective dans l'analyse du film, sensible plutôt à la façon dont le montage d'images prend ici en charge l'idée d'une vie qui se débat entre ses formes.

Dans ses amples démarches interprétatives, la réception des *Vidéogrammes*, journalistique comme académique, a souvent ignoré ou délibérément laissé de côté ce qui se passe dans ces marges visuelles qui encadrent le film, et qu'on appelle, avec des mots qui nous viennent du vocabulaire de l'art dramatique, « prologue » et « épilogue »¹⁴. Ces marges sont faites d'images à leur tour marginales – on a affaire à des images amateur, prises dans des conditions historiques et techniques impropres. Elles mettent le spectateur du film front à front avec une femme (dans le prologue) et un homme (dans l'épilogue) en larmes, soulevés par la colère devant une forme de vie qui réclame justice. Le rôle de ces marges ici ? Orienter, bien entendu, le regard. Lui apprendre – c'est mon hypothèse – à distinguer entre les différentes manières dont les images s'engagent pour le réel.

On sait que *Vidéogrammes* est un essai cinématographique fait d'images d'archive dont l'authenticité, la pertinence et le rapport au réel – plus précisément, à « un certain réel »¹⁵ – sont incontestables. Chacune de ces images témoigne du même événement – la Révolution roumaine de 1989 –, de ses faits, ses actes, ses personnes, son effervescence et son efficacité visuelles. Mais prises dans leur articulation¹⁶, dans ce travail complexe qu'est le montage d'images d'archive¹⁷,

¹³ Sur le caractère visuel de la révolution roumaine, voir Konrad Petrovszky, Ovidiu Țichendeleanu (dir.), *Revoluția Română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor* [La Révolution roumaine télévisée. Contribution à l'histoire culturelle des médias], Cluj, Idea Design & Print, 2009.

¹⁴ Elle s'est intéressée tantôt à la visée historique du film et à l'écriture visuelle de l'histoire, tantôt à la visée critique et poétique du montage et à ce que le travail des images et le dispositif visuel font à l'histoire. Pour s'orienter dans la question je renvoie, entre autres, à Adrien Genoudet, « Visualité de l'histoire », in *Vidéogrammes d'une révolution* de Harun Farocki et Andrej Ujica, disponible en ligne sur www.mainnegative.com ; Andrei Gorzo, *Videogramme dintr-o revoluție. Harun Farocki și Andrei Ujică. Un studiu critic* [Vidéogrammes d'une révolution. Harun Farocki et Andrei Ujică. Une étude critique], Bucarest, LiterNet, 2016 ; Jeremy Hamers, « Videogramme einer Revolution : le dispositif farockien retourné », *Cahier Louis-Lumière*, Paris, ENS Louis Lumière, 2006, 10 (« Les dispositifs »), pp. 118-125 ; Eva Kernbauer, « Establishing Belief : Harun Farocki and Andrei Ujica, *Videograms of a Revolution* », *Grey Room*, 2010, 41, pp. 72-87.

¹⁵ Il est question ici du champ de vision et du cadre de visibilité, de ce que l'œil-caméra découpe dans le visible par la décision de celui qui manie la caméra pendant la prise des images. Cf. Christian Delage, André Gunthert, Vincent Guigueno, *La fabrique des images contemporaines*, Paris, Cercle d'Art, 2007.

¹⁶ Sur la définition du montage comme articulation, voir Jonathan Degenève et Sylvain Santi (dir.), *Le Montage comme articulation. Unité, séparation, mouvement*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2014.

s'engagent-elles toujours pour le même aspect du réel ? Dans le paradigme des genres cinématographiques, on a l'habitude de situer *Vidéogrammes* parmi les films documentaires. Or le documentaire, qui pose non seulement un problème d'univers de référence mais aussi un problème de modalités discursives¹⁸, n'est pas à confondre avec le témoignage. Marielle Macé fait une distinction juste et convaincante entre ces deux catégories qui ne se rapportent pas, pour elle, au même « grain » de réel :

On témoigne d'événements, de faits, d'histoires, mais on documente des formes de vie. On témoigne de quelque chose qui survient, mais on documente quelque chose qui persiste, circule, se perd, se transforme, revient : des gestes, de régimes d'existence et de relations, des habitudes, des habitats, des modes de l'exister. On témoigne de l'homme de l'événement, soumis à la brûlure des événements, acteur des événements ou brisé par eux ; mais on documente *l'homme des manières*, sujet non d'une histoire mais de modalités du vivre, c'est-à-dire de singularités collectives, de ce qu'Agamben a appelé des « manières impropres ». [...] Sur la scène du jugement, le témoignage fait comparaître des actes et des personnes (et des armées, et des nations) ; sur la scène du jugement, le documentaire fait comparaître des formes de vie et ceux qu'elles rassemblent ou qu'elles divisent, ceux qui les habitent ou qu'elles quittent. L'affaire éthique et politique du témoignage est la mémoire, l'histoire, l'oubli ; celle du documentaire est *la vie qualifiée*, c'est-à-dire la vie qui « se débat », dans sa multitude, dans le déploiement conscient de cette multitude. [...] [L]e documentaire est ce qui engage sa propre forme dans une attention au formel de la vie et à ce qui, de la vie et pour elle, s'en dégage¹⁹.

Vidéogrammes serait dès lors à regarder (voir et comprendre) en ce sens particulier du documentaire, où l'intention documentaire et l'engagement du style ne se contestent pas (ou ne se contestent plus) réciproquement. On parlera alors d'un film-essai qui non seulement réfléchit (sur) la « visualité de l'histoire »²⁰ à un moment où sur le plan général de l'histoire des peuples se soulèvent contre des formes d'organisation et de gouvernement jugées trop rigides et impropres²¹, mais qui fait en même temps émerger quelque chose d'un régime d'existence, d'un

¹⁷ Andrei Ujică appelle ailleurs ce genre de travail « cinéma syntaxique » (cf. l'entretien avec Andrei Ujică réalisé par Stéphanie Louis, Alina Popescu pour le magazine du Jeu de Paume, Paris, publié le 28 juin 2011 sur lemagazine.jeudepaume.org). Pour une étude ample et rigoureuse des problématiques suscitées par le film de montage d'images d'archive, voir Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Trad. fr. de Pierre Rusch et Christophe Jouanlanne, Paris, Klincksieck, 2013.

¹⁸ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles-Paris, De Boeck, 2000 ; François Niney, *Le Documentaire et ses faux semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.

¹⁹ Marielle Macé, *Styles*, pp. 310-312.

²⁰ Adrien Genoudet, « Visualité de l'histoire dans *Vidéogrammes d'une révolution* de Harun Farocki et Andrej Ujica ».

²¹ Voir à ce sujet, Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*, Paris, Gallimard – Jeu de Paume, 2016.

mode de vie qui exige d'être pris en considération et soumis à une évaluation critique. Cette exigence s'impose ici avec une telle insistance, qu'on ne peut pas ignorer, ni minimiser son importance. Elle est formulée dès le départ, dans le plan-séquence du prologue, puis reformulée à la fin, dans le plan-séquence de l'épilogue, par le choix que font Harun Farocki et Andrei Ujică pour des images qui portent en elles une belle promesse de vie nouvelle. Ce choix artistique n'est ni aléatoire, ni gratuit. Il engage les deux cinéastes dans la création d'une forme filmique apte à prendre en charge et l'histoire, et le conflit qu'il y a entre les modalités du vivre à une époque où la vie est réglée, normée, contrôlée par un dispositif de pouvoir qui a bafoué les droits de l'homme et apporté une détérioration générale de la vie au nom d'un projet révolutionnaire de vie : le projet communiste. Or, cette forme filmique est le résultat d'un travail de montage qui montre ici l'échec du projet communiste, et avec cet échec, une vie disqualifiée, dégradée dans toutes ses formes (politiques, sociales, individuelles), régressant à l'état de vie nue. Le pouvoir ayant perdu le contrôle sur les institutions publiques et le peuple, perd aussi la caméra et l'image, et les nombreux yeux-caméra (plus ou moins amateurs) qui documentent dès lors la vie s'accordent tous à rendre visible ce que le discours officiel ne voyait pas ou ne voulait pas rendre visible : la précarité de la vie, les tensions, les contradictions, les conflits, tout ce qui allait conduire le peuple à se soulever contre son gouvernement.

Mais pour qu'on puisse voir les gens se soulever, donc « performer » pour entrer dans une *vita nova*, il faut que les formes elles-mêmes – les images mises en mouvement par le montage – performant d'abord. Et elles le font, tout en prenant un développement nouveau, ici, rebondissant, ailleurs, sur un projet d'artiste qui prend différemment en charge les modalités de traiter l'apparaître et les formes du vivre de la même époque²².

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN, Giorgio, « Le pouvoir souverain et la vie nue » [1997]. Traduction de Marilène Raiola, in *Homo Sacer. L'intégrale 1997-2015*, Paris, Seuil, 2016, pp. 7-171.

AGAMBEN, Giorgio, « L'Usage des corps » [2015]. Traduction de Joël Gayraud, in *Homo sacer. L'intégrale*, pp. 1053-1340.

²² Dix-huit ans après *Vidéogrammes d'une révolution*, en 2010, paraît *L'Autobiographie de Nicolae Ceaușescu*, un film réalisé par Andrei Ujică selon le même principe, mais où le montage d'images d'archive montre le contraire : une forme de vie (politique, économique, sociale, individuelle) qui semble réussir son programme révolutionnaire. Andrei Ujică travaille ici avec des images de propagande officielle du régime Ceaușescu, qu'il démonte et remonte dans le but de retracer la vie de cette figure politique, tout en adoptant la perspective du Conducător triomphant dans la mise en place de son monumental projet de *vita nova*. La qualification de la vie peut donc changer selon le dispositif de regard qui la fait apparaître. Ici, le pouvoir, ayant encore le contrôle, a également la caméra et l'image, et la vie qu'il donne à voir est forcément la meilleure et la plus réussie.

- BARTHES, Roland, *La préparation du roman. Cours au Collège de France, 1978–1979 et 1979–1980*. Édité par Nathalie Léger et Éric Marty, Paris, Seuil, 2015.
- BARTHOLEYNS, Gil, GOLSENNE, Thomas, « Une théorie des actes d'image », in Alain Dierkens, Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne (dir.), *La performance des images*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2010, pp. 15-25.
- LE BLANC, Guillaume, *Vies ordinaires, vie précaires*, Paris, Seuil, 2007.
- BLÜMLINGER, Christa, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Traduction de Pierre Rusch et Christophe Jouanlanne, Paris, Klincksieck, 2013.
- BUTLER, Judith, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*. Trad. fr. de Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2005.
- BUTLER, Judith, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*. Traduction et préface de Martin Rueff, Paris, Payot, 2014.
- BUTLER, Judith, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*. Traduction de Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2015.
- DEGENÈVE, Jonathan, Sylvain SANTI (dir.), *Le Montage comme articulation. Unité, séparation, mouvement*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2014.
- DELAGE, Christian, André GUNTHER, Vincent GUIGUENO, *La fabrique des images contemporaines*, Paris, Cercle d'Art, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Ouvrir le temps, armer les yeux. Montage, histoire, restitution », in *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Paris, Minit, 2010, pp. 71-195.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Soulèvements*, Paris, Gallimard – Jeu de Paume, 2016.
- FAROCKI, Harun, Andrei UJICA, *Videogramme einer Revolution [Vidéogrammes d'une révolution]*, 1992, DVD.
- GENOUDET, Adrien, « Visuel de l'histoire dans *Vidéogrammes d'une révolution* de Harun Farocki et Andrej Ujica », disponible en ligne sur www.mainnegative.com
- GIL, Mariel, Frédéric WORMS (dir.), *La Vita Nova. La vie comme texte, l'écriture comme vie*, Paris, Hermann, 2016.
- GORZO, Andrei, *Videogramme dintr-o revoluție. Harun Farocki și Andrei Ujică. Un studiu critic [Vidéogrammes d'une révolution. Harun Farocki et Andrei Ujică. Une étude critique]*, Bucarest, LiterNet, 2016.
- HAMERS, Jeremy, « *Videogramme einer Revolution: le dispositif farockien retourné* », *Cahier Louis-Lumière*, Paris, ENS Louis Lumière, 2006, 10 (« Les dispositifs »), pp. 118-125.
- KERNBAUER, Eva, « Establishing Belief : Harun Farocki and Andrei Ujica, *Videograms of a Revolution* », *Grey Room*, 2010, 41, pp. 72-87.
- MACÉ, Marielle, « Formes littéraires, formes de vie », *Les Temps modernes*, 2013, 672, pp. 222-231.
- MACÉ, Marielle, *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.
- NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles-Paris, De Boeck, 2000.
- NINEY, François, *Le Documentaire et ses faux semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.
- PETROVSZKY, Konrad, Ovidiu ȚICHENDELEANU (dir.), *Revoluția Română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor [La Révolution roumaine télévisée. Contribution à l'histoire culturelle des médias]*, Cluj, Idea Design & Print, 2009.
- UJICĂ, Andrei, *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu [L'Autobiographie de Nicolae Ceaușescu]*, 2010, DVD.

RECORDED LIVES, MOUNTED IMAGES

(Abstract)

In 1992, film directors Harun Farocki and Andrei Ujică make exclusive use of found footage for their production *Videograms of a Revolution*, a documentary film about the 1989 Romanian Revolution. For the opening and closing sequences, respectively, they have chosen two amateur video recordings of a woman and a man weeping before the cameras and claiming the right to a better future. Apart from their authenticity, pertinence, and testimonial value, those images are also recordings of a certain mode of existence in a society where life was regulated and controlled by a state apparatus whose actions and abuses were justified in light of a revolutionary program designed to result in a new way of life. Building upon Giorgio Agamben's definition of life by means of its qualities and forms, the present essay argues for a reevaluation of Guillaume le Blanc's notion of "precarious life". What are those two images saying about the precariousness of life under Communism? How does this relate to the characters' agency (with reference to Judith Butler's political performativity), to the transformation of the tears and fury of an entire community into the impetus of revolution? What are those sequences saying about the performativity of images as such, given that the *Videograms*, by displacing the amateur footage from the context of the personal or institutional archive to the field of artistic creation, can be viewed not only as a film about the visibility of history, but also as a film about the conflicting ways of qualifying life (Marielle Macé)?

Keywords: Precarious Life, *Vita Nova*, Performativity, Image, *Videograms of a Revolution*.

FORME DE VIAȚĂ, PRACTICI DE MONTAJ

(Rezumat)

În 1992, cineasții Harun Farocki și Andrei Ujică realizează, folosindu-se doar de imagini de arhivă, un film despre Revoluția română din 1989, intitulat *Videograme dintr-o revoluție*. În prologul și epilogul filmului, ei optează pentru două imagini video amator în care vedem o femeie și un bărbat plângând și pledând în fața camerelor de filmat pentru o viață mai bună. Dincolo de autenticitatea, relevanța și funcția lor testimonială, aceste imagini documentează un regim de existență și un fel de a trăi într-o perioadă în care viața este reglată, normată, controlată de un dispozitiv de putere care își justifică actele și abuzurile prin punerea în aplicare a unui program revoluționar de viață nouă. Ideea de a defini viața prin calitățile, felurile, formele sale (Giorgio Agamben), permite în articolul de față o reconsiderare a noțiunii de „viață precară” (Guillaume le Blanc). Ce spun aceste două imagini despre precaritatea vieții în comunism? Ce spun ele despre relația dintre precaritatea vieții în comunism și performativitatea politică (Judith Butler) a subiecților lor, adică despre cum lacrimile și furia unei colectivități fac revoluție? Ce spun ele despre performativitatea imaginilor, care, părăsind un context (arhiva instituțională sau privată) pentru un altul (creația artistică), fac din *Videograme* nu doar un film despre vizualitatea istoriei, ci și unul despre conflictul dintre diferitele modalități de a califica viața (Marielle Macé)?

Cuvinte-cheie: viață precară, *vita nova*, performativitate, imagine, *Videograme dintr-o Revoluție*.

MARICICA MUNTEANU

**HOW STYLE MAKES SPACE.
REFLECTIONS ON THE FORMS OF LIFE
IN THE LITERATURE OF *VIAȚA ROMÂNEASCĂ*
CIRCLE**

The question of “style” in the literature of Moldavian authors such as Mihail Sadoveanu, Ionel Teodoreanu, and Al. O. Teodoreanu is tricky and complicated since it has to be confronted with another important issue, that of spatial identity. The sirens of the past, the statute of former political and cultural capital, the present abandonment of the city, the aristocratic, now decadent, families lure these authors to rethink the marginality as a counter-identity that can be successfully opposed to the Centre (the city of Bucharest, the modernist canon, the occidental culture, the new social classes), always a space of domination. Therefore, is it possible to conceive a Moldavian style? How can this labile contradicting notion of “style” be integrated in the unified discourses of the local identity? The spatial clash between Centre and periphery, the distribution of power between dominant and dominated spaces seem to kill the project of the Moldavian style right from the beginning. Still, the things are not that simple as they appear to be.

Bertrand Westphal considers that space is characterized by transgressivity, a quality that implies an endless task of describing and imagining which enables “to map possible worlds, to create plural and paradoxical maps”¹. Space is a dynamic tensed order, which escapes classification into types of space or into hierarchies of geopolitical power. Referring to the philosophy of space proposed by Deleuze and Guattari, Bertrand Westphal states out that space is a continuous process of *deterritorialization* and *reterritorialization*², by that meaning it can never be fixed between frontiers and that it implies a struggle of representation, a division between real and fictional, material and metaphorical spaces.³ The definition of space as a fluid transgressive, never fixed, reality enhances the chances to transcend the limits of identity and to reach at the discussion of “style”.

The theoretical reference of this analysis is the notion of *style de vie* proposed by Marielle Macé in her latest study, *Styles. Critiques de nos formes de vie*. The French researcher states that “style”, *style de vie*, is a dynamic process of differentiation (*un acte de différenciation*) that always implies an axiological

¹ Bertrand Westphal, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. Translated by Robert T. Tally Jr., New York, Palgrave MacMillan, 2011, p. 73.

² *Ibidem*, pp. 51-56.

³ See also Edward W. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Blackwell Publishers Inc., 1996.

decision, a risk, and a struggle of choice. Therefore, the forms of life are educated or abandoned, they are used to create distinctions, or, contrarily, to seek the plurality of the world, to imagine alternative ways of life, to embrace some of them, and to combat others. This means that the forms of life do not have an *a priori* value, because their values are always to be created⁴. If this is the case, marginality is not a value *per se* to whom everybody can relate, but a question of *how* it can be practiced, negotiated, imagined, and used. Further on, I examine three ways of thinking the Moldavian style: style as conflict which postulates a radical distinction between Centre and periphery in the name of the spatial identity; style as practice that implies a struggle of investment and seeks the possibilities of space; and style as contestation that mines and inverts the existing order of the system through a creative detour, though without oppositions.

Building Walls: The Fear of Contact

Sadoveanu's novel *Strada Lăpuşneanu* [*The Lăpuşneanu Street*] stands out the collision between the Centre and the periphery, between the city of Bucharest and the city of Iaşi. The story takes place in 1917, when the German troops invaded Bucharest and determined the population to seek refuge in Moldova, the single unoccupied Romanian territory. Symbolically, this invasion of Bucharest marks the beginning of an age of transition favored by the First World War and the end of the illusory provincial idyll. This archaeology of change, present in a series of Sadoveanu's writings, unfolds two ways of thinking the Moldavian style as a conflict of values: on the one hand, the perception of the new forms of life brought by the refugees triggers a need of enforcing the marginal identity, and, on the other hand, it alienates the familiar space by violating the borders and imposing a non-characteristic style. For Sadoveanu, the values are divided between Centre and periphery, they are irreconcilable, always distinctive and in conflict, with no door for interaction and contamination, the contact has tragic consequences, it disintegrates the local values and replaces them with imported forms or, even worse, with a lack of value. Marielle Macé shows that the need of a frontier, the "phobia of the contact" is the result of a distinctive and positional thinking, meaning that the forms of life are approached as markers of identity and place that battle for supremacy. Quoting Georg Simmel, the author states that this semiotic and topological understanding of style has a double effect: the assertion of belonging to a distinctive class, small group, place, taste, or to put this differently, belonging to distinctive properties (which also enforces the idea of ownership), and the statement of separation from the others, from that which is radically

⁴ Marielle Macé, *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.

different and menacing⁵. In Sadoveanu's novel, the representation of space lacks the imaginary possible cartography I was pointing at in the introduction. It is replaced with an unequivocal topology, with an explicit spatial distribution of power. According to this logic, Moldova is defined as the space of traditional and family values, the space where the "organic community" is still present, always in relation to an ideal past and close to the prior social harmony, while Bucharest is a destructured space, an imitation of the Occidental fashion, with no hierarchies and no centrality.

The Plopeanu family is exemplary for Sadoveanu's perception of the peripheral identity: the father, Dimitrie Plopeanu, belongs to an old aristocratic Moldavian family whose fortune has been ruined by the new social classes, and the mother, Leonora Ciumara, is the prototype of the home vestal, always caring for her house and children. The family idyll along with the social idyll are represented as an ideal space which filters and excludes every element coming from the outer dominant space. The father's death and the beginning of the war disorganize the family cell confronting it with a new way of living, that of the modern values brought by the Centre. The response to this tensioned conflicting situation is to reassure the frontiers, to re-erect the barricades in a deterritorialized space. The first impulse Leonora Plopeanu has when she arrives in Iași is to reach her property, an archaic house she inherited from her father. Facing the ruins of what used to be an imposing fastidious mansion, she is still impressed by the aristocratic appearance, but this is a fake impression as the present is filtered through the imaginary of the past, a past which can no longer create effects, which is no longer relevant:

The house appeared, beyond the fir trees, with blackened and rainwashed walls. But at a glance, lady Leonora thought it was still solid, and had a feeling of intense joy. It was a villa with tall, arched windows, stone terraces crowned with climbing roses and a square tower in a corner, from the windows of which, long ago, in the August sunsets, the old landlord Ciumara used to look at Mount Ceahlău through the spyglass⁶.

Contrarily, the interior of the house destroys the impression of the lasting walls: vetust mothly furniture, an "oval mirror with golden frame and numb

⁵ *Ibidem*, pp. 140-141: "La 'distinction' implique donc une pensée de la limite, où une chose, une classe, un être, se définissent avant tout par une séparation d'ordre statutaire d'avec un autre, impliquant une possibilité de classement et un travail de positionnement, dans un double effet d'attachement (à des propriétés et à des places qui les incarnent) et d'arrachement (aux autres)".

⁶ "Casa îi apăru deodată, dincolo de brazi – cu zidurile înnegrite și roase de ploii. Dintr-o ochire însă cucoana Leonora o socoti încă tare, ș-avu un simțimânt de mare bucurie. Era o vilă cu ferestre nalte, arcuite, cu terase de piatră încununată de trandafiri acățători, și c-un turnșor pătrat la un colț, pe ferestruicile căruia, demult, bătrânul Ciumara se uita cu ochiana la Ceahlău, în amurgurile de august." Mihail Sadoveanu, *Strada Lăpușneanu* [*Lăpușneanu Street*], Iași, Viața Românească, 1921, p. 103. When not specified otherwise, the English translations from Romanian are mine.

gloomy paintings”, two photographs of some anonymous persons, a piano and a green lamp is the decor of what used to be an aristocratic drawing room. The house, currently occupied by Vasilică Gușilă, a representative character for the new class emerged in the conditions brought by the war, is not a mere object of use, but a *property* in a very strict sense, that of identity and axiological property. Leonora Plopeanu’s struggle to recuperate her home at any expense is, in fact, a way to reunite her dispersed family by securing the boundaries and excluding the foreign elements. Therefore, the house is a form of inclusion and exclusion, of belonging and separation, as Macé would say: it means belonging to a certain family, to the aristocratic class, to a cultural space (Moldova), to a certain rhythm of life, to an ethos, and separating from what is radically distinctive, such as the *tiers état* class, or from the modern space of the capital, or from the speeding rhythm of modernity. It is interesting that the family’s encounters, the relationships built on traditional values are always placed behind the walls, never outside, in the mundane society of the others. For example, Paul’s arrival is celebrated with a dinner inside the lodging where the family is temporarily housed. The members of the family and their friends are gathered around the table, which is animated by a strange amusement on the account of their misfortunes that involve Vasilică Gușilă as the main actor. The positions at the table, a symbol of the aristocratic order, the joyful fellowship, the solidarity and the empathy as foundations for human relationships point out at a very solid and united community that lives according to a well-defined set of rules. The obsession of the “wall”, *i.e.* of the identity as property (“our space”, “our family”, “our taste”), is always present in the novel, especially when the author is trying to emphasize the distinctive features of the Moldavian way of living. It is not a mere coincidence that the invasion of the Centre into the periphery, the destruction of Plopeanu’s family (marking also the end of the “organic community”) reiterates the metaphor of the “wall”: “The wall the deceased father had built against the world fell down. A chilly wind was sending inside the passionate voices of the crowd and the alarming fragrances of a new life”⁷. Therefore, the “new life” attests the end of the “old life”, configuring two distinctive untouchable manners of life; a possibility of contact is out of the question, because the supremacy of the one denies the existence of the other. In the novel *Lăpușneanu Street*, there is no reconsideration of tactics (Macé beautifully relates the word *tact* to *touch*⁸), the forms of life never interfere in a creative way, and they always exclude each other. The engagement of

⁷ „Zidul pe care cel mort îl ridicase împotriva lumii căzuse. Un vânt iute aducea glasurile pătimășe ale mulțimii și mirezmele neliniștitoare ale unei vieți nouă.”, Mihail Sadoveanu, *Strada*, p. 251.

⁸ Marielle Macé (*Styles*, pp. 143-144) uses the concept *tact* as an ethical alternative to the ideal of « vivre coté-a-coté sans se toucher » which is a fear of contact. Contrarily to this radical distinction, the *tact* encapsulates the difficulties of adjusting the distances which implies a question of moral responsibility, namely that of engaging a style without annihilating the other forms of life. It is a responsibility for the vulnerability of the others, for their right to difference.

the new forms of life leads to destruction: Mary elopes with a man that has no intention of marriage, Paul Plopeanu loses his innocence with a frivolous woman, and Adrian Plopeanu commits suicide.

The import of modern forms of life defamiliarizes the space by attaching to it properties which are distinctive from the traditional values of calm and quietness of Moldova. The intrusion of the refugees into the city of Iași, a space still enchanted by its past, is represented by Sadoveanu as an expropriation of space:

In the Lăpușneanu Street, a narrow bent and short street, they found an unexpected effervescent crowd. There were chiefly a lot of young women dressed up in elegant vivid toilets. Officers in dolmans were swarming around them, as well as young men with shaved beards and exemplary English attire: large coats and elegant trousers. Mary couldn't hold back a slight cry of surprise. The entire city of Bucharest was there, all the cheerful and merry people from Calea Victoriei, whispering, greeting, and spying each other with highlighted eyelashes and oddly shiny monocles⁹.

The new relationships established between men and women, the English fashion and the ride with the automobile, as signs of hyper-modernism, the emancipation of women who allow themselves to stroll without being accompanied by their husband or to work as nurses for the Red Cross (Mary Bolomir, Tina Vulcănescu), the gambling as a war entertainment are sensed as menacing forms of life that replace the old aristocratic lifestyle. Madam Lazaridi's reception room, as compared to the Plopeanus' gatherings, is illustrative for this change: the men gamble while their spouses flirt with other men in a mutual consent, the ritual of the table is transformed into a "tea dance", the open cheerful conversation is replaced by the small talk and gossip. The opposition is quite visible in Sadoveanu's novel: on the one hand, there is the aristocratic family living in an enclosed and highly hierarchized space with general values and, on the other hand, the chaotic lifestyle of the capital that is perceived as an absence of codes and values. The contact between the two spaces is understood as a collision generating social violence, the forms of life are thoroughly classified between acceptable and unacceptable, between good values and non-values. This high awareness of identity and sense of belonging also speaks about the vulnerability of the style in general as long as the barricades always come with the fear of the foreign. The novel *Lăpușneanu Street* brings in front of the readers not only the question of identity, but it also reflects on the loss of style, on the ineffectiveness

⁹ „În strada Lăpușneanu, o stradă îngustă, cotită și scurtă, găsiră un viermăt neașteptat de lume. Erau mai ales foarte multe femei tinere, în toalete elegante și vii. În jurul lor roiau ofițeri cu dolmane și tineri cu fețele rase, în corecte straie englezești: paltoane largi și pantaloni cu dungă. Mary nu-și putu stăpâni un ușor strigăt de uimire. Era întreg Bucureștiul aici, toată Calea Victoriei, vioaie și veselă, murmurând, salutând, observându-se pe subt gene încondeiate și prin monocluri cu luciri ciudate.”, Mihail Sadoveanu, *Strada*, p. 122.

of the forms of life and on their abandonment in the new context brought by the First World War.

Numb Identity, Vivid Forms of Life

The tension between the Centre and the periphery is also the theme of Ionel Teodoreanu's novel, *La Medeleni*, but the dichotomy brought to attention by Sadoveanu is here relativized. Of course, it is pertinent to admit that the two spaces are represented in opposition reiterating a common place in the literature of *Viața românească* circle: Moldova is the place of traditions, marked by melancholy and reverie while Muntenia is the place of progress and energy. Although the battle of identities is still present (as in Herr Direktor's speech¹⁰), the positional thinking analyzed by Marielle Macé is no longer central for the issue of style. The Moldavian identity is treated by Ionel Teodoreanu in order to reconsider the marginal and fragile spaces such as the street, the room or the family's objects.

The city of Iași appears to be a dead space, very poetical but with no administration, and which has rather the aspect of a rural household than that of a metropolis. It is an abandoned city that has lost its prestige in the competition with the capital of Bucharest and takes pride only from its glorious past. Ionel Teodoreanu deconstructs the fetishized symbols of the city such as Ștefan cel Mare Street, Eminescu's linden tree or Copou Park, in order to emphasize the ineffectiveness of the past, the lack of functionality of some *lieux de mémoire*¹¹ in the present. His irony is pushed to caricature in the description of the house in Popa Nan Street, that is organized in conformity to an imagined Moldavian identity in the middle of Bucharest: madam Catinca reads only *Viața românească* journal and appreciates Pătrășcanu and Hogaș because they are "Moldavians of our number", the dog is brought from Iași, and the cat is also Moldavian by its features and birthplace; it is a place where one can eat, speak and live only in a Moldavian manner. All the actions, all the attitudes of the Balmuș family are practiced "in a Moldavian manner", but *the manner* does not point out to an engagement of style, being only a superposition (or rather imposition?) of identity to the lifestyle; the

¹⁰ Herr Direktor, a Moldavian who has been disciplined by his German education, tries to convince Dănuț's parents to let their son go and install in the city of Bucharest. In his persuasive discourse, the character describes the two spaces (Bucharest and Iași) in opposition: while Bucharest is the space of virile energy and revolutionary thinking, and a proper environment to accommodate to the new historical circumstances, Iași remains the conservative enclosed space, unable to adapt to the future progress.

¹¹ Ann Rigney ("The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing", in Astrid Erll, Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co, 2008, pp. 345-353) shows that the so-called *lieux de mémoire* can maintain their functionality as long as the remembering community invests them with significance for the present, defining memory as process and dynamics, and not as finality.

Moldavian forms of life are practiced as symbols of a certain space. The Balmuş spouses decided to move to the capital in order to profit from a well-paid job and to provide a better future for their son, but the financial advantage is unable to compensate the lost peacefulness of the Moldavian space. Mircea Balmuş's hostility against Bucharest is rooted in this feeling of *displacement*, which is compensated by an imaginary artificial space able to generate a sense of place (it is probably the reason why Ionel Teodoreanu "punishes" his character at the end of the novel by placing him into a comfortable Moldavian marriage at the expense of his ideals). Indeed, displacement is a more adequate concept to describe the house in Popa Nan Street than that of style, because the space, here, is the equivalent of *site* and not of *place*¹², meaning it is rather a symbol than an investment of form. Ionel Teodoreanu is not hazardous to consider Bucharest only a place of degradation in opposition with the Moldavian space as represented by his character, Mircea Balmuş. The phobia of the big city, the Moldavian's "allergy" to Bucharest, is denounced by Olguţa who fraternizes with the city: for her, the accusation that Bucharest is just a "corrupted vulgar filthy *style-free* place" (my emphasis) is unfounded as it "sings, vibrates and is alive". Therefore, Bucharest is not a site; it is a place to be practiced, occupied and lived. The perception of an absence of style is only the result of a preconceived thinking that tracks down symbols and properties of identity, while, in fact, the style is a process, a dynamics, and an adventure.

Accordingly, the spatial representation of Iaşi does not follow the same logic as in Sadoveanu's novel, that of enforcing frontiers and building walls, focusing rather on the question of "how" a place is occupied, and a form of life is experienced. "Occupying a place", as Marielle Macé puts it, must not be read as a confiscation of space, but as a way of investment, by that meaning it always implies an effort, a "task of habitation" (*une tâche d'habitation*). Instead of some wasted canonized emblems of the city, Ionel Teodoreanu prefers to investigate the peripheral places and the ways they are lived, experienced. Studying literature in Paris, away from her beloved one, Monica remembers the city of Iaşi by association with some domestic objects: the kitchen clock, the dining-room cuckoo clock, and the ancient pendulum of the drawing room. Even though all these objects are used to measure time, their description gives away the impression of frozen temporality, because what is important is not their practicality but the way they are "occupied", converted into family practices. Hence, the domestic objects chosen by Monica's memory are qualified as modes of being a child, a bourgeois, a lover, or a family member. The objects become "forms that matter", a

¹² I use here, for analytical purposes, a tripartite distinction between *site*, *place* and *space*: "site" is confined to topological data, defined by its frontiers, and has a highly degree of symbolization; "place" is practiced humanized space, articulated by the individual needs, attitudes, and emotions; "space" is a mobile reality, an intersection of diverse points, real and imaginary.

way of commitment, a bias, and a source of value. Accordingly, the city is imagined as a reiteration of the domestic universe encapsulated in the interior of Deleanu's house: "they started to stroll in Iași as if it were a familiar chamber with stars in the sky like melilots on the armoire, with the dark silhouettes of houses like some walnut and oak furniture, with gentle mild lights as candles underneath the icons"¹³. It is no longer a space self-sufficient due to its past monumentality, but a "practiced" space, a possibility of experiencing space, a creative cartography. In *The Practice of Everyday Life*, Michel de Certeau, also quoted by Macé, distinguishes between two ways of approaching the city: the panoptic view enabled by looking down at the city from a lofty position, and the pedestrian's view who does not have access to a pre-existing knowledge, but "writes" the city in the same time he/she wanders around its streets. These "spatial practices", as de Certeau affirms, undermine and manipulate the "spatial organization" from within by generating ambiguities and nuances, a sort of "crack" into the system that leans on the so-called "art of making a *coup*". This means that the spatial distribution of power is not absolutely compromised as the spatial practices are always dependent, but just deviated from its course in a creative manner of usage¹⁴. The city is no longer reduced to a simplified well-placed image, "a brand", to speak in words of publicity, it becomes a "spatial practice", a "task of habitation" implying a perpetual investment, a force of imagination. Dan Deleanu's novel can be analyzed as well as a cartographic project, meaning that the textual strategies, its aesthetics, are also spatial practices, not in a metaphorical sense ("writing like walking"), but in a very concrete sensible, even corporal, way. For Ionel Teodoreanu, the book is not only an intermediary between the reader and the text, but a living experience, an object to be felt, not an environment but a medium, a *milieu* in Macé's view¹⁵. The book as *milieu* transcends the prejudgment of the aesthetic autonomy to an ethical engagement as it leads to the coincidence of image and usage, of form and practice becoming a place to be occupied, invested. Relevant to this problem is the episode when Dănuț reads the novel *Robinson Crusoe* in the attic of the house, just before leaving for Bucharest. What calls the boy's attention is not the message of the text but the chromolithography on the cover that slowly inserts itself into the real space:

¹³ „și porniseră prin Iași ca printr-o odaie familiară cu stelele pe cer ca o sulfină pe dulap, cu siluetele caselor întunecate ca niște mobile de nuc și de stejar, cu luminile potolite și blăjine ca luciri de candelă subt iconare.”, Ionel Teodoreanu, *La Medeleni [Medeleni]*, III, București, Cartea Românească, 1925-1927, p. 19.

¹⁴ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 2010.

¹⁵ For Marielle Macé (*Styles*, pp. 180-186), the *ethos* is defined as a total coincidence between the self-image, the manner of living and the medium. It is a moral response to the problem of living into the world, occupying a place without annihilating it. This means that the insertion of a body into a medium calls a responsible and ethical care for that particular medium, or, to put this differently, "the usage of the self" is equivalent with "the usage of the world".

The dog had run away from the cover and was snoring in the attic at Dănuț's feet. It was named Ali. Also, in the attic, a parrot was watching over, similarly to the one from the cover, only stuffed. Robinson's island was all there, in the attic, with its feeling of merry reclusion suggested by the chromolithography. Dănuț was Robinson Crusoe in Robinson Crusoe's island¹⁶.

The image on the cover becomes territory; it alters the reality creating those "possible worlds" and "paradoxical maps" Bertrand Westphal is talking about. The space of the attic, where the family's old useless objects are banished out but still kept as markers of identity, is animated by the image in the book. This generates a *va-et-vient* between literature and reality¹⁷. It is important that Teodoreanu's novel is not only a book about the writing process but also about the engagement of reading with the surrounding world. The exposure of the textual strategies is not a deconstruction method similar to postmodernist writings but a code of comprehending reality, a possibility of mapping and dwelling the space. Mircea Balmuș foresees the coming of Dănuț's novel in a dream, an episode that functions as *mise en abyme* but also as a projection of space: "He was so tensed while reading that he didn't even mind the letters. He *saw* everything very clearly and vividly, as facing a real landscape, with relief and perspective. The letters, intermediary in a book, dissipated away"¹⁸.

It is almost an epidermal contact with the book, a struggle for possession and habitation an unknown territory, with uncut pages, meant to be explored and occupied. Reading, and Marielle Macé would almost certainly agree, is a practiced form of life in the sense that it stays in touch with the world, carrying about and addressing the world by creating, in this particular case, possibilities of space, altered realities, "other spaces". The experience of the city as an intimate place or the imaginary cartography configured by Dănuț's novel are meant to transform the image of the abandoned metropolis preoccupied of its past identity into "spaces that matter", spaces that demand attention and consideration.

The National Lifestyle

Another important aspect of the Moldavian style is the relation between history and the forms of life, which will be further addressed in the analysis of Al. O. Teodoreanu's novel, *Hronicul măscăriciului Vălătuc* [*The Chronicle of the*

¹⁶ „Căinele fugise de pe copertă și sforăia în pod la picioarele lui Dănuț. Se numea Ali. Tot în pod, veghea și un papagal – aidoma cu cel de pe copertă – numai că era împăiat. Insula lui Robinson, cu vesela sihăstrie a cromolitografiilor, se mutase în podul cu vechituri. Dănuț era Robinson Crusoe în insula lui Robinson Crusoe.”, Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, I, p. 285.

¹⁷ See also Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.

¹⁸ „Începu să cetească atât de încordat, încât nici nu mai lua în seamă literile. *Vedea* tot, clar, viu, ca o priveliște reală, cu relief și perspectivă. Literile – intermediare într-o carte – dispăruseră.”, Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, I, p. 216.

Jester Vălătuc]. The novel fictionally recreates the atmosphere of the 18th and 19th centuries undermining some great events of the Romanian national history and proposing instead an alternative history funded on sensational events, scandals, anecdotes and gossip. In this equation, Moldova becomes a *space of contestation*¹⁹, not in that particular sense of “distinction” as in Sadoveanu’s novel, but rather in de Certeau’s acceptance of the creative usage. The national history and its myths are not totally eradicated, but just kept *en garde*, manipulated and inverted. Marielle Macé also highlights this issue with reference to de Certeau’s theory and isolates its key-concept in the phrase *politique par l’usage*, which implies an imaginary component in the making of history. The de-sanctification of history is followed by the intensification of the particular fragile existences, which become an active force despite their dependence on the historical background. Style is agency, as Macé puts it, meaning it gambles on the circumstances and seeks moments and occasions to interfere with those circumstances; it is a detour from history to micro-history, from the essentialist discourses to the phenomena of life. The politics of identity, the sense of tradition, the emancipation of the nationhood, all directives of the 19th century intellectuals, are no longer invested with an intrinsic value in Teodoreanu’s novel. They seem to address this controversial and complex question of “how”: how is nationhood, an absolutely new concept and feeling, experienced in the 19th century? How is history “practiced”? Where is the converging point between aesthetics and ethics?

The great events of the national history are nothing more than background noise in the novel, and it is the anecdote, the surprising events, the “beyond the curtain” stories that make history. The references to the historical moments are exact and easily traceable, but they are always disqualified as “the chronicle” is not written by an authority in the matter but by the king’s drunk jester who, in his turn, collects the stories from unreliable witnesses such as alcoholics, gossip courtesans, old deaf generals or historians that adjust the truth according to their talent. The “heroes” of this upside-down history always fail their mission as patriots and saviors of the Romanian nation: Costake Zippa is rescued from the persecutions of Mihail Sturdza against the 1848 revolutionaries because he falls asleep and misses the meeting; Dumitrașco-Vodă’s rage finds Costakelū in the woods in quest of love-affairs with the woodsmen’s wives. Every “national” impulse is generated by

¹⁹ I use here the term *space of contestation* with reference to Michel Foucault’s acceptance of *heterotopia* (“Of Other Spaces”. Translated by Jay Miskowiec, *Diacritics*, XVI, 1986, 1, pp. 22-27) as a “simultaneously mythic and real contestation of the space in which we live”. The difference between heterotopia and utopia is that the former one is always in touch with the existing sites, with the “space that remains” which is “simultaneously represented, contested, and inverted”. Neither real nor mythical, or maybe both at the same time, heterotopias contest all the living spaces seeking their functionality and creating effects. Moreover, heterotopias are dependent vulnerable spaces, interpretable according to the needs of a certain epoch or culture.

oblivion, accidental actions or personal interest. Marghiolița is not so much an agent of modernization that brings in Moldova the European habits but rather a protagonist that fights her way into the high-life society of Iași. Her goal is, on the one hand, to fool Todiriță, a naïve and less intelligent but extremely rich boyar, and, on the other hand, to become visible by scandalizing the public's opinion and "turning the borough upside down": she rides the horses with her legs spread out as men do, she swims in Prut wearing a tiny red skirt, and dances cancan. Marghiolița's Parisian attitude is not a way to reflect on the consequences of the Occidental influence upon the Moldavian space as in Vasile Alecsandri's playwrights starring Chirița (most certainly one of the role models for Teodoreanu's prose), but to isolate a particular *modus vivendi*, reflected in the fashion style and behavior. Likewise, Costake Zippa's incursion in the territory of Bessarabia, occupied by the Russians, is not so much animated by national feelings as by the will to reclaim three bottles of cognac hidden in the cellar of his father's mansion, or the anti-ottoman fight lead by Trașcă Drăculescu is a consequence of his unstoppable sexual potency, and Kostakelū's patriotism is, in fact, a code of virility. The Great History, the heroism, the acts of bravery are superseded by this intimate domestic chronicle, which drives the attention to the performances of life: all the protagonists are erotic and drinking performers, "jesters" of the national history. This means that style is neither a value in itself, an art and self-performance (which Marielle Macé denounces as a confiscation of the stylistic struggle), nor an alternative for authenticity, but a creative detour from the mainstream and supersaturated systems. To live is also to know how to live, to find "forms that matter", and this is the ethic engagement of Al. O. Teodoreanu's novel. Toader Zippa, to give an example, is not just a pleasure seeker but a *bon viveur*, in almost a literal way, who lives according to a code of honor, according to a science of pleasure that forbids to mix up wine with water, to taste exquisite wines in an advanced state of drunkenness, or to drink the Uricani wine on other music than Lully and Rameau's. Therefore, to live means to live accordingly, to embrace and choose a certain manner, a certain way of being but without reducing it to a formula of life. What drives the ethical stance here is the belief that the cliché, the commonplace, the traditions, the usage have an imaginative kernel. It is not a mere coincidence that the short story, and not the novel, is the genre that Al. O. Teodoreanu prefers, as the *savoir vivre* always encounters a *savoir dire* postulate, which sutures the gap between action and discourse, appearance and value, form and practice. Storytelling is confined to a pre-existing order, to a certain frame that marks its frontiers, but it is again the creative shifting of the commonplace that is important here. Teodoreanu modestly testifies that the models for his novel are Balzac (*Contes drôlatiques*) and Anatole France (*Contes de Jacques Tournebroche*), without taking credit for the invention of the genre. The brutal novelty, the literary experiment, the radical originality are all claims of a modernity that programmatically refuses the models. Contrarily, for Teodoreanu, a

good reader of the classics, creativity does not consist in eternally reinventing the wheel but in the exercise of the already consecrated forms, which also implies a fertile relation between creativity and anonymity. Michel de Certeau grasps the creative possibilities hidden in the story, as the story is an occasion, an incision into reality, similar to the performance of a ropewalker that is capable to manipulate the circumstances of place and time and find the most suitable “tactics” in order to maintain his equilibrium. The story, continues the French theoretician, is inscribed into a concentric movement: the existing order is troubled by the memory of a detail in “the right moment”, which alters the set of rules and generates a new space²⁰. Therefore, the attention to details and nuances, seconded by the knowledge of “tactics” (what details to choose, and when to insert them in the discourse) makes the force of the story. The footnotes inserted in the text by an ambiguous author-editor who might or might not be the Jester Vălătuc function as a subterfuge of a deviant imagination that does not threaten the economy of the story (the reader is free to ignore them). In these ingenuous divagations, “the author” is able to imagine, for example, academic polemics regarding the authorship and the authenticity of a fictional manuscript, or to create discords between literary historians with respect to an obscure writer, or to mimic a sapient tone. He is a chameleonic nature that plays a multitude of roles changing face after face, from nostalgia (“Where are the fountains of the old Iași?”²¹) to unstoppable mocking (“An idiot superstition that only proves the lack of taste”²²), from hyper-erudition (“Here, the captain could have given examples from Rabelais, but, as it will be shown latter, he was ignorant”²³) to dissimulated stupidity (“The literary historian might prove with indisputable documents of the epoch that people didn’t use to write this way at the time of the action. So what?”²⁴), from scientific rigorousness (“The fact is rigorously exact. It has been proven nowadays in the same region with wine stemmed from Pineau, from Alfred Winkler’s winery and preserved in Nicu Nanu’s cellar”²⁵, etc.) to self-contradiction (“Had it not burn, this village has never existed”²⁶). This “right to imagination” is also the right to stay anonymous, in the sense that anonymity is an alternative way of making yourself visible, a mode of dissimulation, and not a retreat from the scene. There is

²⁰ Michel de Certeau, *The Practice*, pp. 80-89.

²¹ „Unde-s cișmelele vechiului Iași?” – Al. O. Teodoreanu, *Hronicul măscăriciului Vălătuc [The Chronicle of Jester Vălătuc]*, Bucharest, Cartea Românească, 1928, p. 91.

²² „Superstiție neroadă, doveditoare de grosolanie în gust”, *Ibidem*, p. 64.

²³ „Aici căpitanul ar fi putut da pilde din Rabelais, dar după cum mai jos s-a scris, era ignar.”, *Ibidem*, p. 49.

²⁴ „Istoricul literar mi-ar putea dovedi cu documente zdrobitoare din literatura epocii, că pe vremea când se desfășoară acțiunea nu se scria așa. Ei și?”, *Ibidem*, p. 77.

²⁵ „Fenomenul este riguros exact. A fost controlat în zilele noastre în aceeași regiune, cu vin provenit din «Pineau» alb, viile domnului Alfred Winkler și conservat în pivnița domnului Nicu Nanu.”, *Ibidem*, p. 69.

²⁶ „Dacă satul acesta n-a ars, atunci e sigur că nici n-a existat.”, *Ibidem*, p. 98.

a constant mining of the institution of “authorship” in Teodoreanu’s novel: who tells the story and what role does it have? The jester might supply this absence of authorship but there are no indices besides the title and the rhyming “Foreword” that he is actually the collector of these stories, each of them having its own narrator. On the front page, right after the title, it is stated that the book is “published and edited by Al. O. Teodoreanu” but this still does not represent a guaranty of authorship (is it a coincidence that Al. O. Teodoreanu preferred his nickname, Păstorel, instead of his full name?), reduced to a humble role of editor. The anonymity is marked at every level of the text: graphically, by placing the author’s comments at the bottom of the page, literarily, by choosing a “minor” genre such as storytelling, and ethically, by weakening the instance of authorship. The intersection of the narrative voices and the idea of anonymity as creativity have a moral implication that asserts “the right to speak out” in the name of the trait every existence has. The anonymity is further speculated by Teodoreanu as fall into anonymity. The historical events, the way they are postulated in the beginning, are left aside as being ordinary and incidental, and replaced with anecdotes and fictional scandals. Still, this does not mean that the world in Teodoreanu’s novel is projected into a mythical temporality, away from the collisions of history. Contrarily, it is this dependence of the forms of life, their vulnerability and incertitude that continues the ethical debate of the novel. After being the actors of the moment, the protagonists end up humiliated and ridiculed: Iancu Durău retreats to a remote mansion after discovering his lover’s affair with the bishop; Costache Zippa, the heir of the “Golden Book”, dies in a duel and leaves the legacy of a stained rename and a drinking song; Trașcă Drăculescu falls in love at old age and he is the helpless testimony of his fiancée’ death; Manolache Albescul is condemned to mix up the wine with water because of an incurable disease.

The national awareness, consequence of the French Revolution, the emergence of the new class of boyars praised for their abilities and not for their genealogy, the development of a new rich class are the effects of the *Zeitgeist* that “makes people go mad” as general Corban says. The entry in History crushes the individuals, their habits, relationships, attitudes, emotions, and it is not the great shifts of history that counts here, but the change of the existential regimes, the domestic disasters, the disappearance of a generation into anonymity. While Mihail Sadoveanu deplores the abandonment of the forms of life as a loss of the Moldavian identity, and Ionel Teodoreanu reinvents the marginality by detouring its irrelevant identity to a creative way of practicing space (walking and reading), Al. O. Teodoreanu detaches from this obsession of identity by watching the forms of life of the Moldavian space in their fragile dependent and anonymous aspects.

WORKS CITED

- CERTEAU, Michel de, *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 2010.
- FOUCAULT, Michel, "Of Other Spaces". Translated by Jay Miskowiec, *Diacritics*, XVI, 1986, 1, pp. 22-27.
- MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.
- MACÉ, Marielle, *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.
- RIGNEY, Ann, "The Dynamics of Remembrance: Texts between Monumentality and Morphing", in Astrid Erll, Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co, 2008, pp. 345-353.
- SADOVEANU, Mihail, *Strada Lăpușneanu [Lăpușneanu Street]*, Iași, Viața Românească, 1921.
- TEODOREANU, Al. O., *Hronicul măscăriciului Vălătuc [The Chronicle of Jester Vălătuc]*, Bucharest, Cartea Românească, 1928.
- TEODOREANU, Ionel, *La Medeleni [Medeleni]*, Bucharest, Cartea Românească, 1925-1927.
- SOJA, Edward W., *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Blackwell Publishers Inc., 1996.
- WESTPHAL, Bertrand, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. Translated by Robert T. Tally Jr., New York, Palgrave MacMillan, 2011.

HOW STYLE MAKES SPACE. REFLECTIONS ON THE FORMS OF LIFE
IN THE LITERATURE OF VIAȚA ROMÂNEASCĂ CIRCLE
(Abstract)

The purpose of this paper is to rethink the spatial representations of periphery from the perspective of the theories of style. Space is redefined, according to Bertrand Westphal, as a task of representation, which transcends the notion of territoriality that classifies space into types and hierarchies and becomes a fluid transgressive order at the frontier between reality and imagination. These spatial dynamics questions the manner of practicing the marginality, the mode of relating and interacting with the space. Therefore, the marginality becomes a counter-identity that distinguishes itself from the Centre (Mihail Sadoveanu), a creative practice that replaces an inefficient local identity (Ionel Teodoreanu), or a space that detours the dominant discourses through the politics of usage.

Keywords: style, marginality, transgressivity, spatial practice, *Viața românească*.

CUM STILUL CREEAZĂ SPAȚIUL. REFLECȚII DESPRE FORMELE DE
VIAȚĂ ÎN LITERATURA CERCULUI DE LA VIAȚA ROMÂNEASCĂ
(Rezumat)

Scopul lucrării de față este de a reconsidera reprezentările spațiale ale periferiei din perspectiva teoriilor formalului. Spațiul este redefinit, potrivit lui Bertrand Westphal, ca un proces de reprezentare, care transcende noțiunea de teritorialitate ce clasifică spațiul în tipuri și ierahii, și devine o ordine fluidă și transgresivă, la granița dintre realitate și imaginație. Această dinamică

spațială interoghează maniera de a practica marginalitate, modul de relaționare și interacțiune cu spațiul. Astfel, marginalitatea este, pe rând, o contra-identitate ce se opune Centrului (Mihail Sadoveanu), o practică creatoare ce înlocuiește o identitate locală inefficientă (Ionel Teodoreanu) sau un spațiu ce contestă discursurile dominante printr-o politică a uzului (Al. O. Teodoreanu).

Cuvinte-cheie: stil, marginalitate, transgresivitate, practică spațială, *Viața românească*.

IOANA BICAN

MICRORESISTANCES ET AUTRES BRACONNAGES

« Prends soin de toi. »
Sophie Calle

Archiver – et après ?

Les considérations qui suivent sont nées, d'une part, de l'expérience d'une aventure dans un fonds d'archives personnelles (devenues publiques après 2000), appartenant à une famille d'intellectuels et universitaires roumains ayant vécu pendant la dictature communiste. Dumitru Popovici (1902–1952), sa fille Ioana Em. Petrescu (1941–1990) et son gendre Liviu Petrescu (1941–1999) ont enseigné, tous les trois, la littérature roumaine, respectivement la littérature comparée à l'université de Cluj, chacun étant parmi les plus prestigieux spécialistes roumains des études littéraires modernes, de la deuxième moitié du dernier siècle. Mais, au-delà de leurs écrits (je coordonne moi-même la réédition de l'œuvre de Ioana Em. Petrescu, depuis 2005), ces archives nous ont révélé d'innombrables autres sujets de réflexion, concernant la vie quotidienne, la vie intellectuelle et la circulation des idées, pendant le communisme roumain. D'autre part, ce qui suit a à faire avec une insatisfaction (non seulement d'ordre personnel) quant à la façon dont l'historiographie du communisme et les « études des mémoires » focalisant sur cette période cherchent à métaboliser les histoires d'un quotidien aux apparences non-héroïques, avec une anecdotique en mineur : en fait, plus le temps nous sépare de la chute des dictatures communistes en Europe Centrale et Orientale, moins il me semble que la narration majeure ayant comme objet « comment avons-nous survécu à l'horreur ? » est capable de proposer une perspective inclusive en regard à tout cela. Les archives dont il est question – et qui contiennent des objets d'étude plutôt singuliers et difficiles à appréhender – devraient lancer, soutenir et substantier des débats capables de déplacer l'accent au-delà des « histoires de Résistance » (peu nombreuses, exemplaires dans leurs éclats héroïques etc.). Les contenus d'archives pareilles témoignent – avec un concept proposé jadis par Michel de Certeau, et que je veux mettre à l'épreuve dans ce qui suit – des « microrésistances », celles qui « fondent à leur tour des microlibertés, mobilisent des ressources insoupçonnées, cachées chez les gens ordinaires et par là déplacent les frontières véritables de l'empire des pouvoirs sur la foule anonyme »¹. Car, dans ces archives, on trouve les textes marginaux des œuvres (de leurs anciens propriétaires), les bribes, fragments et autres écrits qui avaient accompagné les œuvres, tout en ne confluant pas dans le corps (majeur) de ces dernières. Une foule

¹ Luce Giard, « Histoire d'une recherche », in Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. XIII.

de textes, toute une plage (de sable fin...) de notations et documents mineurs, capables de reconstruire ce qui échappe à la narration majeure – et ce qui avait servi, au jour le jour, à une opposition non-héroïque aux impositions du discours du Pouvoir.

Il m'est clair que la situation de l'archive Popovici – Petrescu est exemplaire pour un phénomène qui deviendra de plus en plus fréquent dans les bibliothèques publiques roumaines : vers des institutions pareilles vont s'orienter (sous différentes formes : donations, absence d'héritiers etc.) des bibliothèques et archives privées constituées pendant le communisme. D'une part, certes, le matériel des archives personnelles respectives aura sa valeur intrinsèque. Mais, en historien de la littérature, il me semble important de réaliser l'horizon ouvert par des fonds pareils pour une recherche d'histoire des idées. Il s'agirait d'une recherche sur les conditions et les documents (des plus concrets, dans leur « pauvreté ») de notre « résistance par la culture », qui s'est contentée jusqu'ici à des approximations plutôt métaphoriques, mais qui peut devenir beaucoup plus crédible si elle s'appuie à de semblables preuves documentaires. J'identifie ici l'urgence d'élaborer des codes de « bonnes pratiques » concernant la préservation et la restitution éditoriale de ces fonds à valeur patrimoniale, comme autant de documents historiques d'une époque révolue – et de mémoire difficile. Je me suis demandée – et j'ai posé la question – si on trouve dans d'autres espaces culturels postcommunistes, des études semblables ? Je n'ai reçu que des réponses négatives. Mais des études pareilles sont plus que nécessaires. Elles s'inscriraient aussi dans l'anthropologie de la lecture, un autre domaine d'actualité des études littéraires. Elles pourraient prouver « sur les pages des livres », donc « sur des textes », comment circulaient des idées dans le communisme roumain (et est-européen) – moins clos que le voulait le Pouvoir, moins libre que dans le monde libre.

Elles pourraient nous aider à établir l'histoire de la « résistance par la lecture » : nous aurons des arguments pour démontrer comment et pourquoi nous « étions au courant », nous « étions préparés » à communiquer avec le monde libre. Nous allons pouvoir mieux comprendre comment et pourquoi le tableau de la circulation des idées (littéraires et autres, car jamais une « idée » n'est seulement « littéraire ») dans un pays du camp socialiste n'était pas composé de couleurs claires (« accès permis / accès défendu »), sinon d'énormes zones grises, où la négociation avec le Pouvoir allait de pair avec la subversion du même Pouvoir. Les bibliothèques privées des archives familiales, comme celle que j'étudie, documentent (pour une période tragique de l'histoire récente) la construction de l'expérience de lecture comme univers compensatif et ressource éthique. Les traces palpables de la lecture, des notes sur les pages des livres, dans les fiches substantielles de lecture, témoignent de la capacité mobilisatrice de la lecture – comme une ancre de l'existence ordinaire, comme un univers compensatif par rapport au quotidien, mais aussi comme ressource pour la résistance psychologique dans l'univers clos quotidien. La conservation adéquate et l'étude professionnelle

des palimpsestes de ces bibliothèques révèlent les modes par lesquels le livre (et des livres officiellement interdits, surtout...) pouvait in-former, à la longue, des perspectives existentielles. L'exemple qui me vient à l'esprit est celui de la passion avec laquelle Ioana Em. Petrescu, jeune assistante universitaire, lisait Sartre et, parallèlement, influencée par la lecture, se construisait soi-même, dans les lettres qu'elle envoyait à son jeune mari². Si nous admettons que toute lecture a une orientation existentielle³, alors il nous faudra reconnaître à ces bibliothèques, devenues documents d'archives, le mérite de restituer le sentiment de la limite historique imposée, que le sujet-lecteur vivait au moment de ses lectures. Et les chercheurs qui s'intéresseront à un sujet pareil deviendront, inévitablement, les sujets d'une lecture au deuxième degré, pour la restitution de laquelle nous allons devoir trouver des solutions d'édition philologique efficaces. De pareils exemples (il y en a des centaines, j'en suis persuadée) montre quel est le genre de difficultés (conceptuelles, méthodologiques et autres) rencontrées par tout effort de convertir en discours historiographique l'histoire fantastique et accidentée des décennies communistes de la culture roumaine...

Une collection de murmures

Il y a d'innombrables objets (dont pourraient profiter de pareilles études sur la vie quotidienne au temps des communistes) « dans les textes ». Les archives privées, comme celles que j'étudie, regorgent de pareils objets, mais ceux-ci sont menacés de demeurer invisibles au discours historiographique dominant, car ils échappent à la force constructive de ce dernier, par leur « humilité », par leur évidence même (« on ne va pas parler de ça ? »), par leur incapacité de soutenir une vision héroïque du passé.

C'est autant d'objets secondaires de la vie spirituelle, mais je suis persuadée que, avant toute autre caractéristique, c'est leur *secondarité* qui trompe notre regard. Et qu'ils sont, en tant que témoins de l'époque, tout aussi nécessaires que les objets les plus visibles, les plus « imposants », sur lesquels l'histoire du communisme s'est concentrée. Je rejoins ma voix au plaidoyer que lançait, par exemple, Alan Humerose, dans son volume vertigineux sur les archives des musées – et leurs richissimes dépôts invisibles. Il y constatait que, face à la gloire des musées de notre temps, « ...en revanche, nous n'avons aucun vestige des petits riens qui font la vie et parfois l'origine des grandes décisions ou le hasard des découvertes. Or il manque encore et partout : une réserve de soupirs et de souffles retenus, une collection de regards en coin, un ensemble de rages et de colères, un

² Mirela Tomoiagă, *O poetică a corespondenței intime în literatura română a sec. al XX-lea* [Une poétique de la correspondance intime dans la littérature roumaine du XXe siècle], Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2012, pp. 214-296.

³ Marielle Macé, « Disponibilités littéraires : la lecture comme usage », *Littérature*, 2009, 155, p. 5.

autre d'hésitations et de soubresauts, une collection de murmures, une réserve de coups de rouge, un stock de pas de course, un entrepôt de rêves, une collection de bonheurs éclatants, un tas de coups de fil, une collection de brossage de dents et de douches, une autre de démangeaisons, un fonds de baisers, une réserve de morves, une de malaises et de jubilations, un magasin de reflets, une collection d'aubes et de crépuscules, un dépôt de touches et de repentirs, une collection des ainsi-de-suite, une réserve de mots qui auraient pu être dits, une accumulation de prévisions, un stock de sauts, une réserve de rougeurs timides, une collection de verrues et de furoncles, une de réminiscences, un débarras de clins d'œil au bal, une réserve d'eau croupie, une collection de rots et de vesses et une de fous rires, une cargaison de choses qui manquent, un lot d'interstices, ou encore, plus fondamentale, une collection des quatre éléments, le feu, la terre, l'air et l'eau et avec cela, en annexe, des réserves de flammes, d'éboulis, de vents et de vagues »⁴.

La secondarité de pareils objets d'archives est trompeuse. La liste, mi-figue, mi-raisin, dressée par Alain Humérose, illustre une idée fondamentale des études entreprises par Michel de Certeau sur la vie quotidienne, dans les années 70 du siècle passé. Lui aussi y entendait s'interroger sur les « styles de vie » (les appelant « modes de vivre ») qui tissent le quotidien et qui subvertissent, ce faisant, tout discours historiographique majeur. Ces objets composent le quotidien, une évidence que de Certeau voulait dénoncer ... comme évidence, en soulignant le fait que « la culture ordinaire cache une diversité fondamentale des situations, des intérêts et des contextes, sous la répétition apparente des objets dont elle se sert. [...] Nous connaissons mal les types d'opérations en jeu dans les pratiques ordinaires, leurs registres et leurs combinaisons, parce que nos instruments d'analyse, de modélisation et de formalisation ont été construits pour d'autres objets et avec d'autres visées »⁵. Dans son étude fondamentale sur *L'invention du quotidien*, donc, Michel de Certeau s'engageait à pourvoir des concepts et des méthodes adaptés à ces objets « composant le quotidien », observant que, même après la parution des études séminales de Michel Foucault, « Nos catégories de savoir sont encore trop rustiques et nos modèles d'analyse trop peu élaborées pour nous permettre de penser le foisonnement inventif des pratiques quotidiennes »⁶. Tout en participant (en contre-emploi, je dirais) au projet foucauldien d'une histoire générale, Michel de Certeau entendait peaufiner des outils capables d'appréhender ce qui échappe à toute tentative de restituer la forme synthétique d'une civilisation, d'une époque ou bien d'une vie (« au temps de... ») : décalages, subversions, évidences mineures, temporalités différentes, séries secondaires, sa liste semble,

⁴ Alan Humérose, « Dock en stock », in Alan Humérose, *Le vertige des réserves*, Nyon, Glénat, 2007, p. 208.

⁵ Michel de Certeau, Luce Giard, « Envoi », in Michel de Certeau, Luce Giard, *L'invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 360-361.

⁶ *Ibidem*, p. 361.

comme l'énumération de Humeroze citée auparavant, bel et bien infinie. Mais sa position théorique n'en perd pas, pour autant, sa substance.

Il est peut-être temps de relire ses propos conceptuels afin de mieux saisir ces nouveaux objets (singuliers...) de l'histoire récente, que nous offrent les archives personnelles.

Le concept de Michel de Certeau le plus important pour mon propos est, par conséquent, celui de « microrésistance », dont lui, il poursuit les objectivations au niveau de la vie quotidienne en France urbaine, aux temps de Mitterrand. Il en conclut que « les mécanismes de résistance sont les mêmes d'une époque à l'autre, d'un ordre à l'autre, car la même répartition inégale des forces subsiste et les mêmes procédures de détournement servent au faible d'ultimes recours, comme autant de parades et de ruses venues d'immémoriales intelligences, enracinées dans le passé de l'espèce... »⁷. Déboucher sur l'anhistorique en chassant ce qui fait histoire tout en s'opposant à l'Histoire, voilà de quoi rendre perplexes les vieilles sciences. Michel de Certeau n'en était pas dupe. Mais il me semble fort logique que, afin de cerner et de comprendre le poids d'un objet secondaire tels ceux qui témoignent de la vie quotidienne aux temps du communisme roumain, nous embrassons sa perspective. Les objets (les textes, les documents, les écrits) de la vie intime (dont les archives de la famille d'intellectuels que j'étudie regorgent) témoignent de la résistance, qui est justement une « microrésistance », au diktat du Pouvoir communiste. Ces archives me permettent d'accéder à une intimité construite d'éléments mineurs, en marge d'une vie publique surveillée – d'une « intimité publique », en quelque sorte, où vivre « sous le temps »⁸ était monnaie quotidienne, sans toutefois signifier (d'où les microrésistances en question) se soumettre aux temps qui couraient.

Ioana et Liviu Petrescu ont eu une ample correspondance, étant obligés à passer de longues périodes loin l'un de l'autre (par ex., quand Liviu faisait son service militaire, en 1963-1964) ; c'était chose connue que les lettres, expédiées par la poste locale, allaient être contrôlées par la *Securitate* – d'où l'attention des correspondants à la construction de leur « intimité publique ». Chacun y projette les scènes d'un futur proche, intime, dont la réalisation trébuche en marge de l'impossible mais qui est, toutefois, un avenir à eux deux, duquel la vie extérieure serait exclue – donc, un futur imaginaire. L'imaginer signifiait effectivement le vivre, dans ce cas, comme scénario projectif opposé au réel : « Si le monde n'existait pas – écrivait Liviu Petrescu à sa jeune épouse – si je pouvais t'élancer de mon bras droit, près de mon épaule, je te sourirai et je te dirai doucement à l'oreille... », ou bien : « Et toi tu resteras indéfiniment ainsi, collée à mon corps, la

⁷ Luce Giard, « Histoire d'une recherche », p. XIV.

⁸ Un cliché fort de la culture roumaine, datant du XVIIe siècle, pose l'individu « sous le temps » (roum. « sub vremei »). Il a connu un grand usage pendant le communisme, surtout pour nommer la dominance indicible exercée par le Pouvoir unique.

tempe sur ma poitrine, le vent nous frapperait, nous pencherait, nous embrasserait, jetterait tes longs cheveux vers mes yeux, je te serrerai à moi et te chuchoterai toujours... »⁹. Le sirupeux de la rhétorique (qui a scandalisé nombre de lecteurs « intellectuels » lors de la publication de ce corpus de lettres : comment un écrivain si raffiné a-t-il pu utiliser un style pareil ?) prouve, à mes yeux, précisément le registre *mineur* dans lequel cette forme littéraire – qui était aussi, et en même temps, une forme de résistance – était offerte et vécue par son expéditeur, ainsi que par la destinataire de la lettre.

En reconstruisant cette « intimité publique », à partir des documents des archives (notamment, des lettres, un journal, des brouillons, des cahiers de notations, des photos etc.), nous trébuchons sur des projections d'une existence humble, mais dont nous connaissons aujourd'hui le caractère absolument fictif. Par exemple, à l'aide de l'historiographie majeure de la période, qui nous apprend combien « l'espace locatif » était promis aux citoyens, mais pas donné (ce qui les obligeait à des actes stratégiques encore plus complexes de microrésistance dans une vie intime « communautaire »...), nous sachons que le rêve d'une maison à eux était irréalisable. Les lettres imaginant un aménagement d'intérieur, nombreuses, projettent toujours la construction d'une intimité (l'intimité d'un couple de jeunes mariés !) avec les moyens pauvres du bord. Comment allaient-ils arranger leur futur espace (leur chambre), comment allaient-ils travailler à leurs projets intellectuels (des doctorats, des romans, des articles...) dans un même espace clos... Dans les lettres, tout cela est possible, probable et, surtout, faisable. L'espace-temps de la lettre, de toute lettre, peut contenir ce que le réel continue à leur refuser. En une reprise ironique du fameux adage de Guy Debord (*La société du spectacle*), selon lequel « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation »¹⁰, on pourrait dire que, dans de pareilles lettres, tout ce qui ne pouvait pas être directement vécu, l'était – toutefois – *par le biais* d'un texte. La représentation littéraire d'une vie intime était (souvent) à l'époque la seule façon possible de vivre cette intimité. Liviu Petrescu y dessine, pour son épouse, les contours d'un espace avec les verbes au futur (et une pince d'ironie vers la fin, en rêvant non seulement d'espaces impossibles, mais d'objets aussi, pour les meubler) : « Faisons donc un peu d'ordre dans notre chambre, Ioana. Le sofa est resté, j'y tiens beaucoup. Pendant la journée nous allons le clôre et il occupe très peu d'espace. Et je veux que le fauteuil reste aussi, on le mettra quelque part près de la fenêtre. Ce sera ton fauteuil ; tu y liras le soir – Ioana, dommage que nous n'aurons pas un balcon. Donc – le fauteuil près de la fenêtre, où se trouvait auparavant le chiffonnier. La bibliothèque pourra rester à sa place, nous allons

⁹ *Correspondența intimă Ioana Em. Petrescu – Liviu Petrescu (1961-1978)* [*La correspondance intime Ioana Em. Petrescu – Liviu Petrescu (1961-1978)*]. Édité par Mirela Tomoiagă, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2012, p. 106.

¹⁰ Guy Debord, *La société du spectacle*, 2006, https://infokiosques.net/IMG/pdf/Debord_-_la_Societe_du_Spectacle.pdf, consulté le 4 janvier 2018.

déplacer le chiffonnier près du mur du fond. La chaleur va-t-elle l'abîmer ? Et il semblera de trop dans la chambre. S'il ne nous plaira pas, nous allons le sortir dans le hall et renoncer au lit qui s'y trouve. C'est mieux ainsi. Nous allons mettre le miroir à la place de la radio, et une télé ira à sa place (Tu diras à ma mère que je ferai un énorme scandale si elle continue d'ajourner l'achat de notre cadeau de mariage !). Ou – mieux – la télé et le téléphone au même endroit [...]. Et la table sous la lampe. Ça ira, pour le moment. [...] Le tapis, je ne l'aime pas, il est vieux et les pieds ne s'y enfoncent pas du tout. Et je veux m'y assoir, à tes pieds, tu seras dans le fauteuil et tu joueras avec mes cheveux. Ah, une fourrure d'ours blanc serait fantastique à la place ! Si le père d'Hannibal – César – vivait encore, il pourrait nous en offrir une. Ioana, est-ce que l'on garde le vieux tapis... ? »¹¹. Aux yeux des éventuels lecteurs-voleurs de correspondance, tout cela devenait incompréhensible, donc – inutile, même si exposé en ses menus détails, car la subversion de l'image par l'ironie échappe à une lecture littérale¹². La distinction entre littéral et figuré devient donc, dans ce texte, le point d'appui d'une microrésistance réussie, dans son petit.

Car toutes les microrésistances sont petites. Truismes.

Voyager, s'éloigner, raconter

Habiter, cuisiner, marcher

...Bricoler, braconner, résister

Je me tourne à présent vers un autre corpus de lettres, provenant de la même archive privée : celles que Ioana et Liviu Petrescu ont envoyées à leurs familiers depuis Los Angeles, en 1981 – 1983. Récemment édité en son entier¹³, il est un document privilégié pour ma recherche. La vie aux Etats-Unis de ce couple d'intellectuels roumains est racontée effectivement au jour le jour, dans de longues épîtres, mais cette tranche de leurs vies, ainsi que les lettres elles-mêmes, sont posées, dès le début, sous le poids d'un discours « majeur », en quelque sorte « triplement » dominant, qu'elles subvertissent discrètement.

En premier lieu, installés à Los Angeles avec une bourse Fulbright de Ioana Em. Petrescu, les époux font l'expérience du monde libre (dont le monde roumain de la dernière décennie de Ceausescu était tout aussi différent qu'une autre

¹¹ *Corespondența intimă Ioana Em. Petrescu – Liviu Petrescu (1961-1978)*, p. 161.

¹² Je crois que la différence essentielle entre l'intimité publique construite ainsi, à l'époque communiste, et celle dont on parle aujourd'hui, à l'âge d'internet et de la disparition des frontières entre public et privé grâce aux réseaux sociaux (Mauro Covacich, « La lettura », *Corriere della sera*, 5 juin 2016, <https://www.pressreader.com/italy/la-lettura/20160605/282144995608014>, consulté le 4 janvier 2018) consiste justement dans le manque de perspective ironique de cette dernière. Ce qui Covacich lui reproche, lui aussi, dans les articles auxquels je renvoie ici.

¹³ Ioana Em. Petrescu, Liviu Petrescu, *Scrisori americane (1981-1983)* [*Lettres américaines (1981-1983)*]. Édité par Ioana Bot, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2017.

planète). « The American way of life », les universités, les bibliothèques, la liberté tout court (et toute pesante qu'elle est pour ceux qui n'en ont pas l'habitude)... Mais ils vivent cela pour une période bien (dé)limitée, sachant qu'ils vont rentrer au pays à la fin de la bourse – et que, fort probablement, ils ne vont plus en sortir. En ce qui concerne Ioana Em. Petrescu, morte soudainement en 1990, cela fut d'ailleurs vrai.

Deuxièmement, partir de la Roumanie aux Etats-Unis pour deux ans signifiait se soumettre explicitement/officiallement aux contrôles minutieux et fréquents du Pouvoir communiste (et de sa police secrète, la *Securitate*) : leurs dossiers personnels, leurs lettres (ces lettres mêmes que je commente...), leurs mouvements et ceux de leurs proches allaient être plus ou moins discrètement scrutés, de près ou de loin.

En troisième lieu, leur stage américain allait être soumis à encore une pression, dont les époux ont conservé (illégalement, selon les lois communistes de l'époque) les traces, en photocopiant le contrat qu'ils ont été obligés de signer et de remettre aux autorités roumaines afin de recevoir leurs passeports, en 1981. Selon ce contrat¹⁴, la boursière Fulbright Ioana Em. Petrescu, reconnaissant que son travail (à l'étranger) doit faire profiter à son pays, s'engageait à retenir de sa bourse américaine le montant de 15 USD par jour, pour toutes les dépenses du couple, et de verser le reste aux autorités roumaines. Pour les Petrescu, s'ensuivirent deux années de liberté *et de pauvreté* américaine, dont ils ne pouvaient en aucun cas parler explicitement avec personne. Cette situation économique « étroite » demeure le grand non-dit de leur expérience américaine et c'est elle qui explique leur choix quotidiens (aimer la marche = ne pas payer le bus ; manger peu, être à diète = économiser sur la nourriture ; ficher des livres = ne pas payer des photocopies ; ne pas vouloir rencontrer du monde = ne pas pouvoir dépenser pour une vie sociale plus active etc. etc.).

Trois impositions incontournables et simultanées : ne pas s'attacher aux libertés américaines (car ils ne pourront pas y rester), ne pas critiquer le système communiste (car ils vont devoir y rentrer), ne pas avouer la contrainte financière diabolique (car ils risquent d'être punis) – tout en rassurant les parents laissés en Roumanie que tout allait bien, dans le meilleur des mondes. Pour un habitant de la Roumanie communiste, il était clair dès le début que toute position critique envers le régime roumain, exprimée dans les lettres, pouvait entraîner la confiscation de la correspondance, sinon d'autres représailles plus dures.

Par rapport à cette triple dominance discursive (au sens foucauldien), les lettres (la plupart – écrites par Ioana Em. Petrescu) construisent un mode de vie qui est, surtout, un style de raconter sa vie au quotidien, à l'usage de sa mère, de sa belle-

¹⁴ ...qui concrétisait le *Décret no 233/ 23 décembre 1974*, « concernant certains droits des citoyens roumains qui réalisent des revenus en devises », émis par le Conseil d'État de la République Socialiste de Roumanie.

mère et de ses deux proches amies. L'histoire tissée dans la lettre – la narration de la vie américaine – sert donc ici, comme l'aurait dit Debord, à éloigner le vécu, à en faire un spectacle narratif – le spectacle d'une vie privée, la vie d'un couple d'intellectuels qui rêvent de lire, d'apprendre et d'écrire, d'enseigner et d'échanger des idées avec leurs confrères. La narrativisation de la vie privée (pour les yeux de la famille proche – mais aussi pour les yeux des inconnus qui, à la *Securitate*, contrôlaient la correspondance) permet à Ioana Em. Petrescu d'ordonner un vécu et de lui donner un sens – qui est un sens *autre* (ou « un sens en dépit de ») que celui imposé du haut. Ce faisant, elle s'appuie sur une fonction « atavique » de la narrativité, que Ruth Finnegan définissait, dans une étude séminale, comme il suit : « these personal narrations did function as a form for organizing and not just 'reflecting' their author's experience. [...] it became clear that the tellers found having told their stories satisfying, sometimes surprising and illuminating », car *raconter* signifie « making the world and [...] formulating, ordering and validating personal experience through self-storying... »¹⁵.

C'est à l'aide des lettres, en fait, que les deux intellectuels arrivent à faire de cette expérience (« dure ») de vie à l'étranger une « belle vie », une expérience qui peut enchanter leurs lecteurs. Ces lettres témoignent d'une attitude et arrivent à contourner le(s) discours(s) dominants/imposés, pour y construire des microrésistances. Elles inventent et appliquent, à leur façon, les solutions d'évasion de la limite imposée par l'Histoire aux sujets individuels, au niveau de leur quotidien – les solutions qui se trouvaient à la portée des intellectuels du monde communiste. Leur liste est, certes, infinie, et leur taxinomie – difficiles, sinon impossibles. Mais le corpus discuté ici en contient quelques bonnes concrétisations de cette stratégie « pauvre » de vivre en liberté, de « faire sa liberté ».

Ce faisant, le corpus confirme aussi une position radicale de Michel de Certeau par rapport aux narrations majeures d'une époque, ce que Luce Giard caractérisait comme « son incrédulité vis-à-vis de l'ordre dogmatique que veulent toujours organiser les autorités et les institutions, son attention à la liberté intérieure des non-conformistes, même réduits au silence, qui tournent ou détournent la vérité imposée, son respect de toute résistance, même minime, et de la forme de mobilité que cette résistance ouvre », qui lui a permis de saisir, justement, « des microdifférences là où tant d'autres voient l'obéissance et l'uniformisation »¹⁶.

Les lettres construisent une épopée de la vie intime du couple en Amérique – dans une tonalité en mineur assumée explicitement par Ioana Em. Petrescu, qui y produit, du coup, un éloignement de plus : celui de l'intertexte. Elle dénonce souvent l'épopée héroï-comique dans ses lettres, et cela avec l'appui de toute une

¹⁵ Ruth Finnegan, *Tales of the City. A Study of Narrative and Urban Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 181.

¹⁶ Luce Giard, « Histoire d'une recherche », p. XIV.

bibliographie du sujet, qu'elle avait abordé auparavant en connaisseur¹⁷. L'intertexte sert toujours, dans les lettres, de « passeur » pour des idées critiques qui auraient éveillé la vigilance des censeurs : Ioana Em. Petrescu recourt à une figure fréquente de la littérature roumaine du communisme, qui consistait à relire en actualisant (de façon critique) un auteur classique du patrimoine national. L'intertexte fonctionnait comme un cheval de Troie, car les vigilants du Régime n'avaient le plus souvent pas la culture philologique nécessaire pour décrypter le nouveau sens de la citation classique¹⁸. Il s'agit d'un « bricolage » – effectivement, au sens de la mécanique figurale du recours à l'intertexte, on fait un nouveau sens (subversif, fut-ce en mineur) avec des phrases déjà dites/connues. Mais, au sens des microrésistances que théorisait Michel de Certeau, ce bricolage prend les implications du « braconnage » d'une économie culturelle existante : il fait ce qu'il ne devrait pas faire, il entre dans les territoires (du sens) qui lui sont interdits par la loi etc. Il témoigne non seulement de procédures de la créativité quotidienne, il implique aussi une dimension éthique de cette créativité, qui se réalise contre le diktat du pouvoir en place. Le défiant. Sa visée est de transmettre un sens et de poser une liberté expressive de l'individu, tout en mettant en cause les hiérarchies d'un monde.

Là où « bricoler » est un terme qui s'ouvre vers les pratiques, nous lui préférons, pour caractériser les microrésistances de ces lettres, celui de « braconner », qui ajoute justement cette implication éthique du geste créateur en mineur. Pour Michel de Certeau, « Le quotidien s'invente avec mille manières de braconner »¹⁹, et il est le fruit des actions des « usagers [...] dominés (ce qui ne veut pas dire passifs ou dociles) »²⁰.

Le « braconnage » s'aligne, dans ces lettres, sur trois axes thématiques, qui rencontrent de manière surprenante les découpages du quotidien des études de Michel de Certeau : *marcher dans la ville* (de longs passages racontent leurs visites à Washington, leurs marches à travers Los Angeles et autres petites villes de la côte Pacifique), *habiter* (louer un appartement minable – les prix ! – et y construire une intimité vivable est un leit-motif de la correspondance), *cuisiner* (véritable anti-talent, Ioana Em. Petrescu doit aussi économiser sur la nourriture, dans la foulée – une ressource inépuisable de scènes héroï-comiques dans son « épopée »). *Vivre*, quoi. Ce sont autant de « points forts de la culture ordinaire », celles qui « réclament autant d'intelligence, d'imagination et de mémoire que des

¹⁷ Sa thèse de doctorat portait sur une épopée roumaine des Lumières, et avait été publiée, sous le titre *Ion Budai Deleanu și eposul comic* [*Ion Budai Deleanu et l'épos comique*], en 1974.

¹⁸ J'ai eu l'occasion d'étudier ce recours à l'intertexte en citant des vers du poète national roumain, Mihai Eminescu, in *Eminescu și lirica românească de azi* [*Eminescu et la lyrique roumaine d'aujourd'hui*], Cluj-Napoca, Dacia, 1990.

¹⁹ Luce Giard, « Histoire d'une recherche », p. XXXV.

²⁰ *Ibidem*.

activités traditionnellement tenues pour supérieures, comme la musique... »²¹. *Vivre*, donc utiliser les produits (culturels) existants ou accessibles pour en faire quelque chose d'autre, de périssable (du point de vue du réel ou ils s'inscrivent) mais aussi d'acceptable (d'un point de vue éthique, qu'ils posent – en mineur, comme je ne cesse de le souligner...). La microrésistance se construit ainsi sur le mode individuel de la réappropriation.

La vie « américaine » des époux Petrescu se passe, dans son intimité quotidienne, que les lettres donnent à voir, surtout à l'aide de ce genre d'opérations avec des biens existants. Du pot de mayonnaise utilisé comme vase de fleurs aux « luxueux » cadeau d'une cire à chaussures qu'ils s'offrent pour une fête, on a l'impression qu'aucun objet n'est utilisé uniquement pour sa destination initiale, « officielle ». La description de leur premier appartement diffère légèrement d'une lettre à l'autre : on épargne à la mère ce qu'on confesse aux amies. Mais, toutefois, dès la première esquisse de cet espace, pratiquement tout ce qui le compose a un usage détourné, incomplet, *autre*. Toutefois, chaque élément est utile à l'ensemble : « 'Appartement' signifie pour nous 'one bedroom', donc : une chambre à coucher (lumineuse), la salle de bain et le salon où se trouve, selon le système local, la cuisine. J'ai un frigo, une machine à gaz, de l'eau chaude tout le temps, donc cuisiner n'est pas un problème. Nous avons été dotés de draps de lit et de vaisselle par l'extraordinaire générosité d'une collègue qui nous a tout prêté. Je ne veux pas penser à ce qui aurait signifié les acheter : nous avons acheté seulement deux casseroles qui ont coûté 8 dollars. Avec le temps, nous allons acheter aussi des services en plastique, qui sont très bon marché et ont un air bien. Pour le reste, l'ameublement est à la limite (inférieure) de la modestie, mais un lit, 3 tables de café, une table de nuit, une commode, une table avec 4 chaises (de deux modèles différents), deux fauteuils et un sofa – que je n'ai pas eu le plaisir de connaître un autre plus cassé, ni d'essayer au prix de mes os, de ma vie entière – nous en avons. Nous avons aussi un téléphone... »²². Toujours à propos de ce décor premier et médiocre : « je pourrai – écrit Ioana Em. Petrescu – immortaliser dans le mode héroï-comique le sofa qui m'a remplie de bleus (au sens propre du terme), les rideaux trop petits, la moquette trouée et ainsi de suite. Mais, petit à petit, je vais les faire habitables »²³. Et, pour conclure ce tableau, elle insiste et explicite l'autre visée, que le décor n'arrive jamais à oblitérer, de leur expérience américaine : « L'essentiel est ce que je peux lire ici, ce que je peux voir et ce que je peux – immense – apprendre »²⁴.

²¹ Luce Giard, « Arts de nourrir », in Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol (éds.), *L'invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1994, p. 214.

²² Ioana Em. Petrescu, Liviu Petrescu, *Scrisori americane*, p. 24 (cette lettre est écrite par Ioana Em. Petrescu).

²³ *Ibidem*, p. 35.

²⁴ *Ibidem*.

La stratégie du braconnage est appliquée consciemment – et de façon programmatique. Les préparatifs pour leur premier Noël américain permettent de réunir, dans les narrations des lettres, plusieurs axes thématiques en une seule image d'un quotidien pauvre (matériellement) mais parfaitement adapté à la spiritualité de la fête. L'ironie du ton n'en atténue pas les contours dramatiques : « Noël vient, donc, de passer. Je t'annonce que nous avons même un sapin pour l'occasion : des amis nous ont amené une branche de sapin que j'ai mise dans un pot de Real Mayonnaise, superbement drapé en feuille d'aluminium pour les rôtis. En dehors du bien-nommé aluminium, j'ai dépensé quelque 2 dollars pour des étincelles et 4 pour des globes – et avec ça nous avons décidé que nous nous sommes fait le cadeau pour Noël et pour nos anniversaires respectifs. C'est une saison de fêtes qui nous ruinent un peu – quoique ce soit très joli. Je me suis lancée dans des performances socio-culinaires absolument mémorables, en appliquant pour l'équilibre financier, la recette ancestrale : banquet – avec invités, carême – sans. Sais-tu que je commence à refaire mon ancienne silhouette ? Si Dieu m'épargne une maladie (jusqu'ici tout va bien), et je ne dois plus me gonfler de Prednison, tu me verras souple comme tout à mon retour. Ma seule préoccupation est que Liviu est déjà un brin trop souple pour mon goût... »²⁵.

Conclusion : une visée peut cacher une autre

Les opérations auxquelles les objets sont soumis – et qui sont ré-projetées par la suite, par le fait d'être racontées dans les lettres – sont en fait autant de mouvements ayant « les trajectoires non pas indéterminées, mais insoupçonnables »²⁶ par rapport à leurs fonctions initiales. Les lettres des époux Petrescu – exemplaires en leur genre et pour leur contexte historique et politique – pullulent littéralement d'exemples mineurs, discrets, de ce genre de « braconnages ». Suivre leurs mouvements dans le menu détail signifie accéder à (et reconstituer pour le lecteur d'aujourd'hui, auquel l'observation de l'accès à l'eau chaude, au robinet, tout le temps, ait sans doute fait effet de redondance...), accéder donc à des microrésistances ayant servi à tisser une toile du quotidien non-héroïque, mais au défaut duquel même le plan héroïque, des fois, aurait eu du mal à se poser. Ce sont les objets privilégiés, jadis, par la visée des recherches de Michel de Certeau, quand il disait vouloir « suivre quelques-unes des procédures – multiformes, résistantes, rusées et têtues – qui échappent à la discipline sans être pour autant hors du champ où elle s'exerce, et qui devraient mener à une théorie des pratiques quotidiennes, de l'espace vécu... »²⁷. Notre besoin d'étudier le communisme (roumain) doit, peut-être, autant se tourner vers des archives

²⁵ *Ibidem*, p. 69 (lettre par Ioana Em. Petrescu).

²⁶ Luce Giard, « Histoire d'une recherche », pp. VII-VIII.

²⁷ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*, p. 146.

mineures (et leur reconnaître l'importance qu'on leur doit) que relire et mettre à l'épreuve une bibliographie de l'anthropologie urbaine post-foucauldienne, dont les fondateurs n'imaginaient pas, sans doute, l'utilité historique que nous pourrions lui trouver, dans ce nouveau millénaire.

BIBLIOGRAPHIE

- BOT, Ioana, *Eminescu și lirica românească de azi [Eminescu et la lyrique roumaine d'aujourd'hui]*, Cluj-Napoca, Dacia, 1990.
- Correspondența intimă Ioana Em. Petrescu – Liviu Petrescu (1961-1978) [La correspondance intime Ioana Em. Petrescu – Liviu Petrescu (1961-1978)]*. Édité par Mirela Tomoiagă, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2012.
- COVACICH, Mauro, « La lettura », *Corriere della sera*, 5 juin 2016, <https://www.pressreader.com/italy/la-lettura/20160605/282144995608014>, consulté le 4 janvier 2018.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- DE CERTEAU, Michel, Luce GIARD, Pierre MAYOL, *L'invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1994.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, 2006, https://infokiosques.net/IMG/pdf/Debord_-_la_Societe_du_Spectacle.pdf, consulté le 4 janvier 2018.
- FINNEGAN, Ruth, *Tales of the City. A Study of Narrative and Urban Life*, Cambridge Univ. Press, 1998.
- HUMEROSE, Alan, « Dock en stock », in Alan Humeroise (éds.), *Le vertige des réserves*, Nyon, Glénat, 2007.
- MACE, Marielle, « Disponibilités littéraires : la lecture comme usage », *Littérature*, 2009, 155, pp. 3-21.
- PETRESCU, Ioana Em., PETRESCU, Liviu, *Scrisori americane (1981-1983) [Lettres américaines (1981-1983)]*. Édité par Ioana Bot, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2017.
- TOMOIOAGĂ, Mirela, *O poetică a corespondenței intime în literatura română a sec. al XX-lea [Une poétique de la correspondance intime dans la littérature roumaine du XXe siècle]*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2012.

INSTANCES OF MICRORESISTANCES AND OTHER POACHING STRATEGIES

(Abstract)

The present study is the outcome of research I've been conducting over the past ten years on the archives of a family of intellectuals (D. Popovici – Ioana Em. Petrescu – Liviu Petrescu, former professors at the University of Cluj, as well as reputed writers). The archives, brought under public ownership, document essential areas of daily life in communist Romania, the circulation of ideas and books in a closed world, etc. I intend to reflect on the ways such intellectuals countered the discourse of Power with the daily constructs of a subversive and antiheroic "microresistance". Confronted by the impositions of communist dictatorship, they would find resources to put up a semblance of "public intimacy". By their attempt to locate themselves constantly outside the statutory context, they provide a good example of "low-key life", consisting of materially poor

elements (both figuratively and literally). Ioana and Liviu Petrescu's correspondence, recently edited, supplies the texts to support such reconstruction.

Keywords: letters, microresistance, practice of everyday-life, Ioana Em. Petrescu, Liviu Petrescu, Michel de Certeau, communism.

MICROREZISTENȚE ȘI ALTE BRACONAJE

(*Rezumat*)

Studiul de față este rezultatul unor cercetări pe care le întreprind, în ultimii 10 ani, asupra arhivelor unei familii de intelectuali (D. Popovici – Ioana Em. Petrescu – Liviu Petrescu, foști profesori ai Universității din Cluj și scriitori renumiți) care au trecut în proprietatea statului român, și care permit documentarea unor capitole esențiale ale vieții cotidiene în România comunistă, ale circulației ideilor și cărților într-o lume închisă etc. Îmi propun acum să reflectez asupra modurilor în care asemenea intelectuali opuneau discursului Puterii construcțiile cotidiene ale unor „microrezistențe” subversive și antieroice. Față cu impozițiile dictaturii comuniste, ei găseau resursele de a construi scenariile unei „intimități publice”. Căutând să se situeze mereu în exteriorul contextului impus, ei dau un bun exemplu de „viață minoră”, construită din elemente sărace sub aspect material (la propriu, și la figurat). Corespondența soților Ioana și Liviu Petrescu, editată recent, oferă textele de sprijin pentru a o reconstitui.

Cuvinte-cheie: scrisori, microrezistențe, antropologia cotidianului, Ioana Em. Petrescu, Liviu Petrescu, Michel de Certeau, viață cotidiană în comunism.

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 conséquence 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, débute 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 tels jours infortunés où la monotonie produit des

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).

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, il 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. La 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 dans 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 « micro-vie », 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, tournées 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* [*Sonatines. 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, la gesticulation et les 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 rend d'ailleurs particulièrement importante pour créer l'image du flux de la vie concrète et son enregistrement dans la vie « universelle ». C'est 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

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

²⁸ *Ibidem*, p. 187.

de pure intention qui devient visible dans le tableau, le geste de se montrer les 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, grifonnée, 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

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.

cette manière l'expérience très concrète qu'il fait à ce moment-là de la rue qu'il 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 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 tous les images en mouvement et en transformation qui l'avaient composées. Il 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

³² Costache Olăreanu, « Al patrulea 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).

perpétuelles. Bien qu'elle soit autonome, aucune de ces formes qui se constituent 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.

ELENA CRAȘOVAN

THE WORLD OF THE LIVING DEAD: MYTHICAL REWRITINGS OF HISTORY IN THE POSTAPOCALYPTIC NARRATIVES ABOUT LATE COMMUNISM

The selection of our analytical corpus was influenced by a survey of Romanian literature in the 2000s, when (twenty years after the Romanian Revolution of 1989) novels that aim at the revealing of untold historical truths about the communist past still hold a prominent place¹. In the last ten years, besides fiction, there have appeared many border-line prose titles; they are “writings of the self”, “ego-graphies”² and their main purpose is neither to document a historical time, nor to testify against the horrors (as was the case in the first post-communist decade), but to seek for minor reminiscences, the “trifles” of everyday life. The authors (or the editors of collective volumes) argue explicitly in favor of the “how” of storytelling, and of the modalities that can be used to narrate a personal experience within the wider frames of collective history³.

The novels I shall analyze in what follows were published in 2007-2008 and they are *Orbitor. Aripa dreaptă* [*Blinding. The Right Wing*] by Mircea Cărtărescu, *Fantoma din moară* [*The Ghost in the Mill*] by Doina Ruști and *Cine adoarme ultimul* [*Whoever Falls Asleep Last*] by Bogdan Popescu⁴. These fictions will be approached typologically, as different modalities of “ego-graphies”. By rewriting the past, they shape an identity and point to specific behavioral patterns in the post-communist era. In the analysis of these three novels I focus on structural and

¹ To name just a few titles besides the ones which will be discussed here: Gheorghe Crăciun, *Pupa rusa* (2004), Bogdan Suceavă, *Noaptea în care cineva a murit pentru tine* [*The Night Somebody Died for You*] (2010), Radu Pavel Gheo, *Noapte bună, copii!* [*Good Night, Children!*] (2010), Lucian Dan Teodorovici, *Matei Brunul* [*Matei the Brown*] (2011), Bogdan Alexandru Stănescu, *Copilăria lui Kaspar Hauser* [*The Childhood of Kaspar Hauser*] (2017).

² Many titles were published in the Egografii collection of the Polirom Publishing House: *O lume dispărută* [*A Lost World*] (2004), *Tovarășe de drum: experiența feminină în comunism* [*Feminine Road-Fellows: Women's Experience in Communism*] (2008), *Cartea copilăriilor* [*The Book of Childhoods*] (2016). Other titles, from different publishers, were: *Cum era? Cam așa...* [*How Did It Feel? That's What We Felt...*] (2006), *Și eu am trăit în comunism* [*I Too Lived Under Communism*] (2017).

³ Marielle Macé (*Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 13), advocates for the centrality of this issue, which she calls “la question foncièrement ouverte, requérante, et toujours réengagée, du *comment* de la vie [...]. Mais aussi comment regarder ce *comment*, comment en parler, lui faire droit, le juger”.

⁴ The last two titles appeared in the Egoproză collection, of the same Polirom Publishing House, a sort of fictional double for the memoir series Egografii.

thematic features, following the emergence of literary motifs and the stylistic forms they trigger, because they correspond to ways of life. The recurrent structural or stylistic elements tell something about the memory conducts, the destiny schemata, and the time configurations that are produced while reading and that can be regarded as frames of perception in the relation between the self and the world⁵.

The three novels develop against the backdrop of late communism and describe the daily life of some peripheral communities caught in the absurd, depersonalizing treadmill of totalitarian history. The authors share the elements of a common biography: they are actors, victims or witnesses in the events that marked the last decades of the twentieth century and they make use of these biographical details in the creation of their protagonists and for mapping the fictional spaces.

Considering the structure, the narratives have in common a chronotope fractured between the story remembered in the present and the past of the actually lived life. The bias is caused by the double role played by the narrator-protagonist: the main character is placed in a fragile position and charged with a double mission – to tell his/her own story, while also being the witness to major historical events; to recover his/her own mythical time, the golden age of childhood, which, unfortunately, overlaps with the “Golden Communist Era”. In the resulting double narrative frame, the individual acts as a marginal for the official history but also as a hero (the Savior) in the personal mythical story.

The novels also have a common theme. History is remodeled in accordance with the apocalyptic pattern: the old world is destroyed (with or without the epilogue of a New Jerusalem). These apocalyptic motifs become essential for understanding and appropriating the official discourse, shaping the relationships between the collective and the individual histories. There is also a supernatural element attached to the stories, since all these fictional worlds are haunted by ghosts with uncertain identities, metaphors for an “unfinished past”.

The ways these discourses are constructed place the narratives on the edge between satirical realism, fantastic and magical realism. Each novel is, simultaneously, a historical chronicle and a fairytale; each implies an unsolved contradiction and, consequently, becomes the scene of two colliding styles: the enticingly bright style of magical realism – which recuperates the infantile view of the world – is in confrontation with a grotesque magical realism – which features the adult’s perspective about the horrors of history. The magical manipulation of words (metaphors used literally, defamiliarization of former dead metaphors – as typically magical realist procedures) also stresses the tension between the historical referent and its fictional representation.

⁵ Marielle Macé, *Styles*, p. 32: “gestes, rythmes, habitudes, habits, habitats, paroles, costumes, coutumes, pratiques du corps, pratiques du temps”.

How to Tell the Individual Story of a Collective Past

After introducing the common thematic, structural, and stylistic features of these novels, we question their relevance in describing certain memory protocols and attitudes towards the past. For this, the protagonists' split identity, the apocalyptic myths, the recurrent ghost motifs and the magical realism stylistic features are interpreted as surface textual forms which facilitate the understanding of a mode of life that, in turn, shapes, in a circular manner, certain existential models that inform the act of reading⁶.

From the perspective described by Yives Citton, the analysis I propose functions as an implicit political gesture, as it mobilizes a chorus of interpretive practices which have the power to make or mar forms of life⁷. Readers are invited to recognize the particular relation of a cultural community to its recent history and to identify the modalities used for shaping a critical narrative about the past. It is a bidirectional act, states Citton: we re-read the past, discovering its new, unexplored semantic virtualities, but, in this past-oriented reading, the present is also given a new legibility. Thus, analyzing the modalities of remembering and rewriting one's (collective and individual) history, one aims at new forms of life characteristic for the post-communist decades.

Blinding, *The Ghost in the Mill* and *Whoever Falls Asleep Last* are Babelic novels because they gather characters representing different generations and social classes, which frequently have conflicting representations of their (presumptive) common past. Different memory practices correspond to different rhythms for relating to the past, to different modes of harmonizing one's time with a shared life⁸. The protagonists-narrators rewrite history as their own (and their communities') story, and repeatedly make connections between the lived and the narrated past. As Michel de Certeau stated, we can read these novels as the fictional embodiment of the radical alterity of the past: writing about the past always implies its reinvention in relation to a permanently oscillating present⁹. These novels "about communism" are, equally, about the present of remembering and also about the present of reading, as each re-reading is a performance that

⁶ *Ibidem*, p. 52: "Le comment comme lieu d'émergence des valeurs".

⁷ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris, Editions Amsterdam, 2007, p. 295: "Lire, sélectionner, élire, interpréter, actualiser, c'est toujours affirmer ou mettre en crise (implicite ou explicitement, consciemment ou non), les critères communs qui font d'une multitude d'êtres une collectivité, soit une collection d'individus qui partagent une certaine lecture commune des choses singulières qui les entourent et les constituent".

⁸ Marielle Macé, *Styles*, p. 51: "la façon dont les sujets accordent et désaccordent leur temps dans une vie en commun".

⁹ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 59.

implies a certain mode of relating to the past, a certain commemorative *mise en scène* style.

The novels can represent, to a certain extent, fictional forms of archiving collective memory. In Ruști's novel, the Ghost becomes, for Adela Nicolescu, the speaker: "the brand of a consumed history, thrown to the dustbin or deposited in a blog, in a book, finally, in an archive read only by those people convinced, like me, that the story is about them"¹⁰. These narratives "access the past in the minor key, using the grid of personal histories"¹¹. But each of these personal memories stands in a metonymical relation with the Whole. Each peripheral and (apparently, unrepresentative) accident evokes the historical event¹².

Cristina and Dragoș Petrescu emphasize that the act of remembering is always placed in a certain socio-cultural context, and the things one remembers or forgets are selected (rather unconsciously) according to external influences¹³. The modalities used to interpret the past in these novels are influenced by collective memory frames. Although these frames of collective memory should offer a firm zone for intermediating between past and present, collective remembering seems rather insecure. We advance the idea that, given the inconsistent past and the insecure present¹⁴, the historical discourse is replaced by stereotypical and mythological representations of the past. It is at this point that personalized fictional narratives interact with collective representations. The apocalypse and the ghost figures become metaphors, stylistic hallmarks that refer to the complex, ambiguous ways of coping with one's memories.

The Protagonist's Split Identity

The double pose of the protagonist is one way of translating within the text the ambivalent retrieval of the person's past. In Mircea Cărtărescu's novels, the main character is built in the two, terrestrial and metaphysical dimensions. The terrestrial one implies a failed life in a peripheral community: Mircișor, the poor

¹⁰ Doina Ruști, *Fantoma din moară* [*The Ghost in the Mill*], Iași, Polirom, 2008, p. 171.

¹¹ Andrei Simuț, *Romanul românesc postcomunist între trauma totalitară și criza prezentului. Tipologii, periodizări, contextualizări* [*Post-communist Romanian Fiction: Its Location between Totalitarian Trauma and the Crisis of the Present*], București, Muzeul Național al Literaturii Române, 2015, p. 102.

¹² Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 88.

¹³ Cristina Petrescu, Dragoș Petrescu, "The Canon of Remembering Romanian Communism: From Autobiographic Recollections to Collective Representations", in Maria Todorova, Augusta Dimou, Ștefan Troebst (eds.), *Remembering Communism. Private and Public Recollections of Lived experience in Southeast Europe*, I, Budapest – New York, Central European University Press, 2014, p. 53.

¹⁴ Oana Popescu-Sandu, "Let's all freeze up until 2100 or so: Nostalgic Directions in Post-communist Romania", in Maria Todorova, Zsuzsa Gille (eds.), *Post-Communist Nostalgia*, New York, Berghahn Books, 2010, p. 118.

child in the common backyard, the wry, isolated young man, the failed writer. But in a metaphysical dimension, Mircea becomes the Savior: the People of the Book are manipulated by the Sect of the Knowledgeable Ones in order to give birth to their Messiah, the one who will save every single creature of the fictional world by inserting it in the Story.

In Bogdan Popescu's novel the double identity of the two main characters is clearly emphasized: The Student, who is also the son of the Schoolmaster in the Village of Saints, functions as the typical anti-hero: the bullied child, the shy, inadequate youngster, the failed intellectual nicknamed Monstricle, The Drop-Out or "Ectoraş de la oraş" (Principal's town-bred little son). The other one, Foişte, the eternal "teacher on supply for all the subjects", who is old, sick and always drunk, comes to deliver his speech in front of an empty classroom. This "genuine man of letters, endowed with the highest of sensibilities" gives six ample "summer school" lectures to teach the poor pupils the history of their village. The discourses blend the scientific structure of a monograph and the mythical content, creating a false community chronicle, which ranges from prehistoric times (when the archetypal meeting took place between the Ancestor and the Maiden) up to the present. But these two "losers" (in their social, professional and private life), the histrionic and the suicidal, become, in the end, the saviors of their community, two foolish gods that go into the Livid Woods to replace The One Who Sleeps, to dream the lives of the villagers more peacefully and, thus, to soften their destinies. The village caught in the web of chaotic events—whose inhabitants perceive their life as a succession of meaningless catastrophes—is, consequently, in a position to be saved through dreaming.

The Ghost in the Mill focuses on the Ghost and its ambivalence. The apparition is both protective and devastating, both passive and active: it is the effect of an accidental murder and of social collapse, but it further becomes a manipulating agent, destroying the villagers' lives. The mill is "the heart of the village", but also the devouring stomach, a source of life and an instrument of death. These double-sided characters (active/passive, central/peripheral, hero/loser) stand as metaphorical figures for the double relation with one's past: the chronicle of the official history (where the characters had no place to exist and no importance) is rewritten from the apocalyptic perspective, in which the narrator adopts the Creator's view of the world.

History as Apocalypse

Rewriting the collapse of communism in terms of Apocalypse would imply offering a coherent, countervailing story meant to assign meaning to chaotic events

incompatible with a community's representation on history¹⁵. But the use of apocalyptic patterns has different implications in the above-mentioned novels. Rather than unifying dissipated facts under a new meaning, the apocalypse deepens the identity fractures and highlights the passivity of the presumed saviors.

In *Blinding. The Right Wing* there is a continuous tension between damnation and salvation, accompanied by the oscillation between myth and history, between magical and grotesque realism. The book begins like a historical chronicle, suggesting real events: "It was God's year 1989". But the account is loaded with biblical references: "It was like in Noah's time [...] the last year of man on Earth"¹⁶. The Revolution of December is described with hyper-realistic, grotesque details: for example, the burning of the Party member card, signifying metonymically the fall of communism. Nevertheless, these highly symbolic scenes actually recycle canonical *Old Testament* images: e.g. the burnt offerings, the Chosen People, the smoke column, Sodom and Gomorrah:

That night, in an apocalyptic crash, communism was falling in Romania [...] Hundreds of waves of white smoke were rising from every kitchen to the dull sky, merging there, in a thick column that merged, in its turn, with others and others and others coming from all the blocks and all the districts, until a giant column of flickering ashes was rising, as above Sodom and Gomorrah, above București, reaching the sky¹⁷.

This is just one of the multiple occurrences that show how the apocalyptic and the textualist¹⁸ scenarios, the biblical symbolism and the personal myths (of the Knowledgeable Ones, the Elect, the People of the Book) are interrelated. The End of the story is doubled by the end of History: an entire world is destroyed in order to be transposed into a New Jerusalem. Each inhabitant of București is enlightened by the flames of the Holy Spirit, changed into a new man¹⁹, stripped of

¹⁵ For a more detailed analysis of postmodern apocalyptic narratives see Lucian Boia, *La fin du monde. Une histoire sans fin*, Paris, La Découverte, 1999, Elizabeth K. Rosen, *Apocalyptic Transformations: Apocalypse and the Postmodern Imagination*, New York, Lexington Books, 2008, and Lois Parkinson Zamora, *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

¹⁶ Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa dreaptă [Blinding. The Right Wing]*, București, Humanitas, 2007, pp. 10-12 *passim*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 294. When not specified otherwise, the English translations from Romanian are mine.

¹⁸ Textualism denotes a literary movement dominant in the Romanian prose of the 1980s influenced by the French writers grouped around the *Tel Quel* literary magazine. The Romanian "textualists" believed in the self-sufficiency of the text, the world being generated in the process of writing. In Mircea Cărtărescu's novels, the Author is, simultaneously, the figure absorbed in the text and the (omniscient) god of the fictional world.

¹⁹ The New Man being preached by Saint Paul in his letters ("Lie not one to another, seeing that ye had put off the old man with his deeds and have put on the new man which is renewed in knowledge after the image of him that created him.", Colossians 3:9-10, *The Holy Bible*, London,

his daily rags, drawn out from the ruins of “the most grievous town on Earth” and raised to Heaven. The *textistence* (Rom. *textistență*, Cărtărescu’s term for the symbiosis text-life) is the canvas used to paint history scenes, as the Revolution is followed by the Revelation: people are freed from communism, souls are freed from the jail of the material world, characters are allowed to glimpse their god, the Author.

But this holistic obsession that integrates the smallest acts of daily existence into the divine plan (as in textualism the Story includes and determines reality) suggests a Gnostic belief behind the details of the Christian Revelation²⁰. The Security’s control over the individuals is exceeded only by the absolute control held by a divine Author over his text-world; the Sect of the Knowledgeable Ones manipulates each character and cancels the freedom of the will. The unnamable tortures endured by the Elect are described as both instances of supreme horror and of supreme happiness. Being chosen means being just a character in a book, but only this Book can offer meaning²¹.

Therefore, the overlapping of Gnostic beliefs, apocalyptic imagery and textualist techniques generates deep, insoluble contradictions²²: the narrator is the chronicler of a historical time, a position that implies a moral dimension (to condemn the totalitarian regime), while the divine Author suspends the freedom of the will and thus absolves human beings of responsibility or guilt: “you are like an ant caught in a grain of amber, paralyzed in your own destiny. If you are good, God made you so [...] if you are evil, God made you evil, for His glory”²³. In *Blinding*, as in the other two novels, the narrators create stories that, unintentionally, justify evil at a metaphysical level and make it appear banal and natural. The One Who Sleeps or the Ghost can be read as meta-fictions that explain the people’s destinies and function as links between official and individual history. A person’s life makes sense only when assembled in a story told by somebody else, from outside (“the reality is given to you by the story, not by

The British and Foreign Bible Society, Cambridge University Press, 1939), but also the ironic-parodic reference to the “new man” of the communist ideology.

²⁰ Roxana-Andreea Ghiță, *Poetica și poietica Revoluției: de la romantismul german la anul 1989 în romanul contemporan din România și din Germania* [*The Poetics and the Poietics of Revolution: from German Romanticism to the year 1989 in the Contemporary Romanian and German Novel*], București, Muzeul Național al Literaturii Române, 2013, p. 258.

²¹ Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa stângă* [*Blinding. The Left Wing*], p. 329: “Because you know, you, the Knowledgeable Ones, that you will be created at one future moment... and, in fact, by knowing, you exist already and, because you exist, you have already been saved, even be it for appearance’s sake.”

²² Roxana Ghiță, *Poetica*, p. 268: “There is an unsolved tension between the historical level, at which *Blinding* aims to build a humanistic discourse that condemns historical evil, and the mythical level, where the characters enter the role of mere instruments in the hands of a transcendental power, beyond reason and ethics”.

²³ Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa dreaptă* [*Blinding. The Right Wing*], p. 513.

substance”²⁴, says the narrator in *Blinding*), while freedom plays no role in this scenario²⁵.

In Bogdan Popescu’s novel, a rural community is caught in the chaotic events before and after the Revolution of 1989, in a meaningless “transition”. The nightmare of official history has its correspondent in the nightmare lives of the villagers. The grotesque scenes narrated in the book are beyond good and evil, as they emerge from a sleeping mind. And if everything goes wrong because Somebody dreams wrongly, the solution cannot be found anywhere else than outside the community: The One Who Sleeps is tired, so he has to be replaced. Thus, Foiște, the eternal teacher on supply comes to replace his Dreamer. Foiște and the Student assume the role of scapegoats, and the Dreamed ones become the Dreamers, in order to save their people.

Although the anti-heroes become Saviors, they remain deeply passive. Popescu’s foolish gods choose to enter “some kind of death”, to sleep and to dream²⁶ the world they should save. The idea that the world can be saved only by withdrawal implies a deep skepticism regarding the Savior’s powers. The new Gods would be only some Sleepers, aligned along others, in a post-apocalyptic field where bodies of solid ashes are scattered. Thus, the oneiric determinism in *Whoever Falls Asleep Last* converges, on the one hand, with the textualist games of *Blinding* (the dreaming Mind, the crossroad of reality with imagination and with dream), and, on the other hand, with the Ghost metaphor that “possesses” the devitalized bodies of the villagers in Comoșteni.

In Doina Ruști’s novel, Apocalypse is represented by the dismantling of the mill (“the heart of the village”). But the destruction of the old world is not accompanied by the revelation of a new one. It is a false ending, as conflicts are perpetuated and guilt is denied. The collapse of the mill does not function as a symbolic death accompanying the death of the victims of history that the building witnessed. The destruction of the mammoth red building is not a fictional way to make peace with the past, but it represents, symbolically, the cover of this traumatic past. After this “fake” apocalypse of 1986, history continues in even more abject forms: when the mill is destroyed, The Ghost (i.e. the essence of history) dissipates in hundreds of sparkles, unites with its victims, and, from that moment on, it possesses them from within, permanently. The Apocalypse is, here, the anti-revelation of a little demon that found for himself “a stable dwelling

²⁴ Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa stângă [Blinding. The Left Wing]*, București, Humanitas, 2002, p.199.

²⁵ In *Cine adoarme ultimul [Whoever Falls Asleep Last]*, p. 158, one character observed that “things began to move as under somebody else’s control. I do not know if that happens under Godicle’s hands; I don’t know if things are moved by the mind working by itself of The One Who Sleeps”.

²⁶ The enumeration sounds like an echo from *Hamlet*: “To die, to sleep / To sleep, perchance to dream” (Act III, scene 1).

within the living flesh of those people so that not only did they not count for history, but they also came to signify nothing for themselves either²⁷.

We can identify a common belief underlying the three narratives: faced with the nightmare of history, the individual remains passive, handled by a divine instance or possessed by specters of the past. The common themes of these holistically mythical meta-narratives (devoted to the predestination of the Elect, to absolute determinism, to the absurdity of history) mirror common modalities of representing one's destiny (one's place and role in history).

A Reversed Nostalgia

These passive (because skeptical) forms of life, which have just been identified in narratives could also be found in pop-culture texts of the 2000s. It is more than a mere coincidence that, in the lyrics of *Taxi* (a pop-rock band that launched the track *Cryogeny saves Romania* at the beginning of the new millennium) one can find the same false Salvationist solutions. The imagery bears a striking resemblance to that of Bogdan Popescu: whereas the withdrawal in sleep and dreaming seems to be the solutions for a better world, the lyrics suggest, highly ironically, that cryogeny would apply as a general solution for the problems of post-communist transition. Oana Popescu-Sandu analyzes what hides behind this popular song: insecurity in facing the present, contradictions in the historical discourse about the past (the embittered reference to the saving arrival of the Americans after the end of the Second World War), the withdrawal from history and the utopian salvation in a better future²⁸. Under these playful appearances a deeply negative vision is articulated, as people resign from participating in the making of their destiny, "the self is not willing to transform itself in order to survive the future"²⁹. It is a frozen representation, which comes in a general climate of disappointment and disorientation. In a similar manner, Bogdan Popescu's protagonists barely dare to accept the truth ("It's some sort of death what we are performing here, isn't it?"³⁰), just before they lie down, suggesting a similar paradox: the virtual future worlds seem to be more appealing than past or present ones.

²⁷ Doina Ruști, *Fantoma din moară* [*The Ghost in the Mill*], p. 378.

²⁸ Oana Popescu-Sandu, "Let's All Freeze Up", pp. 113-120: "Let's all cram ourselves/ in some big refrigerators/ Let us freeze ourselves/ For about a hundred years/ And wait, calmly/ For the Americans. // The Japanese can come / The Germans can come, too / To perform the reform./ We'll have no complaints, see/ All that we ask is/ That they don't forget us in the refrigerators// We'll lie quietly on our backs –/ A real pleasure./ And if there's enough Freon/ It's all gonna be great.// The whole country frozen / Nobody's gonna work [...] Ahead the future lies:/ Romania on ice." (the author's translation).

²⁹ *Ibidem*, p. 120.

³⁰ Bogdan Popescu, *Cine adoarme ultimul* [*Whoever Falls Asleep Last*], p. 426.

Svetlana Boym calls this form of life “a reversed nostalgia” oriented towards the future rather than to the past, offering an illusory refuge, “a phantasmal escape from the present of the *living dead*”. In a sharp analysis of this attitude, Boym stresses its historical nature, which implies the relation between individual biographies and the history of communities, between personal and collective memory: “The nostalgic desires to obliterate history and turn it into private or collective mythology, to revisit time as space, refusing to surrender to the irreversibility of time that plagues the human condition”³¹. This perspective modifies the common meanings of nostalgia, stressing its inherently double-edged orientation, towards the past and towards the future, which is directly linked to its utopian nature.

A similar perspective is symbolically transposed into Cărtărescu’s narrative. A form of life and a memory practice – nostalgia as the double orientation towards a mythical past and a utopian future, made into an eschatological project – unfolds in *Blinding* by the recurrent butterfly motif. But, like in Bogdan Popescu’s novel, or in the lyrics of *Taxi*, this reversed nostalgia implies an etherized present, sacrificed in the name of an improbable future.

We are silkworms, but it is exactly by this stage that we know we shall be butterflies. That hairy, wired worm, completely blind in regard to the future, does not understand... There comes a time when the big worm ceases to drink or to eat. Twilight nostalgia wraps it, a *reversed nostalgia, directed not towards the past, but towards the future* the worm cannot reach because of its strange cecity [emphasis added]³².

To conclude, the apocalyptic scenario and the protagonist’s double stance, the eschatological projection and the reversed nostalgia have a crucial role in the narrative by this ambivalent relation with the past. The same ambivalence can be seen in the twofold description of space. Cărtărescu’s București is the darkest place on earth, with the hideous outgrowth of the House of the People, with a fairy-like city as its double and the districts of childhood (Floreasca) housed under giant glass domes. In a similar manner, the Bogdan Popescu’s Village of the Saints or Doina Ruști’s Comoșteni are, simultaneously, spaces of magic and spaces of horror, mirroring what Boym identified as “the imperative of a contemporary nostalgic: to be homesick and to be sick of being at home – occasionally at the same time”³³:

In this venter... people felt covered, sheltered from all worries, or terrified to death, abandoned and left there to be ground like in a giant stomach, because the mill

³¹ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic, 2001, p. 55.

³² Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa dreaptă* [*Orbitor. The Right Wing*], pp. 209-210.

³³ Svetlana Boym, *The Future*, p. 67.

was the most visited, but also the most feared place, as everybody knew there was the burrow of the Ghost that was haunting the village and control the people's souls³⁴.

This ambivalence is stylistically reflected in the double register: miraculous vs. grotesque realism, which doubles the splits past-present and remembered-lived. The intuition of an irretrievable distance stands behind one's need to tell a story that relates past, present and future. And in the act of telling the story the narrator discovers that the past has not ended, but it returns into present and vampirically consumes its vitality.

The Ghosts and the Living Dead

Whereas the past could be seen, metaphorically, as a crypt that accommodates a dead person³⁵, the present of the fictional world is, literally, populated by zombies, by "the living dead". The ends written from a post-apocalyptic perspective contradict the incapacity of rewriting history in closed chapters. In magical realist novels, ghosts are bodily entities that invade reality, illustrating in a sensible manner the continuous "return of the repressed". By this, the world of the dead interacts with everyday life and finally replaces it.

In *The Ghost in the Mill*, the relationship between the Ghost and the villagers takes different forms (they range from visceral repulsion to passionate, erotic love). The majority of characters describe the encounter with the phantom as physical aggression, followed by routine and the banalization of evil. Adela Nicolescu confesses: "I felt the thick tongue licking my nape, warming my head and then sucking all my thoughts in such a frequent embrace, that I didn't even feel its harmful effects anymore"³⁶. Each encounter is felt like a violation of one's intimacy, the magical penetration of body and mind. The Ghost is like "a lewd snake, sticking to Iulica's forehead, as if it would tell her that she had no escape from its hold, that she was only a slave that it could trample and crumple anytime"³⁷. Other characters describe it like "a bullet of fire"³⁸, "a bold imbedded in the nape"³⁹, or "a locust that penetrated my brain like a blade"⁴⁰. All these occurrences mark its absolute, manipulative power and the slave-like dependency of humans under this alienating presence.

In a different manner than in the popular ghost stories, this phantom does not haunt the exterior world but fuses with the inner self and, in the end, the

³⁴ Doina Ruști, *Fantoma [The Ghost]*, p. 174.

³⁵ Michel de Certeau, *L'écriture*, pp. 103, 117-120 *passim*.

³⁶ Doina Ruști, *Fantoma [The Ghost]*, p. 37.

³⁷ *Ibidem*, p. 204.

³⁸ *Ibidem*, p. 263.

³⁹ *Ibidem*, p. 376.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 377.

depersonalization and the numbing are complete; it is impossible to tell the borders between human and “alien” identity. Characters appear like possessed bodies as the initial “ghost story” is replaced by one with “living dead”:

Then the cold snake crept through her lips, thinned like a nylon staple, fine and harsh, and when it reached the esophagus, it coiled in like a hedgehog that exploded throwing its needles in every corner of her flesh. Nothing hurt her anymore, nothing troubled her. She was like a body made of seedy oilcloth, without emotions, without desires, without dreams⁴¹.

The Ghost could thus be understood as the alienating force of history that invaded human beings replacing their inner selves. The human being is defined through alienation and tarnish, as besmirched on the inside:

“Lucica felt her body made up of drawers riddled with sweepings, leftovers, dejections, moldy or putrescent clothes and she would have wished with her whole heart to let herself immerse into a scented bath, to be cleaned of all the oozing phlegm that was fermenting inside her”⁴².

The passage functions as a metaphorical anticipation of Lucica’s rape at a Party feast and the consequent unwanted pregnancy. The little embryo “fermenting” inside her is felt as something alien and decaying, the concrete sign of tainting, and the woman’s body is only a container for guilt.

Unlike the victims, the agents of the Power are involved in amorous, erotic encounters with the Ghost. Grigore, the militiaman, could feel pulsating in his blood “the warm body of the ghost, which made him feel like a velvet cover inside which a precious jewel was sleeping carelessly”⁴³. Despite the obvious differences, despite their antagonistic emotions, both victims and oppressors have a common form of life: even for the privileged of the communist regime, the individual is just a hollow case whose only purpose is to find something else outside, to fill the void. After the mystical-erotic union with his ghost, Gabriel Neicușoru abruptly loses his memory, “and this sudden detachment was flowering together with his new and comfortable position, of being the shell of his beloved”⁴⁴. It is a “union” that falsifies both past and present events and cancels responsibility. Neicușoru, the one who had previously abused Lucica, is convinced, in the end, that “he was the only one untouched by the atrocities of a historical flow that had thrown up all over his fellows”⁴⁵. It is significant that in *The Ghost...*, as in *Whoever Falls*

⁴¹ *Ibidem*, p. 376.

⁴² *Ibidem*, p. 221.

⁴³ *Ibidem*, p. 383.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 383.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 384.

Asleep Last, characters receive an important role in the narrative only after they become “something else”, after they are “transformed into rags by history”⁴⁶.

In *Blinding*, “the phantom that haunted this unreadable book from its very first word, the ghost that descended and mounted the endless plateaus of my mind, night after night” is the dark double of Mircea, his lost twin, Victor. First, he is remembered as absence (the torn half of a family photo, or as part of confusing memories left behind by Mircea’s image in the mirror); the demonic twin represents both the total alterity and organic affinity; he is the apocalyptic destructive agent but, eventually, his arrival brings (divine) knowledge, the coronation of the divine (auctorial) Plan. All the characters are included in this plan, as they are manipulated from outside or from within by an almighty deity: “if you are handled, you must be very scared, because you do not live anymore, but someone else lives inside you and makes of you whatever he wants”⁴⁷.

The larva and the silkworm are, again, double-edged metaphors. The larva implies the future existence of the butterfly (and the reversed nostalgia already mentioned), but, in the same novel, it becomes important by ignoring and destroying this potentiality:

Patiently, the Gods were waiting. [...] That spun silk, and not the life within, was precious for them. [...] The cocoons in which the living bodies were dreaming undisturbed [...] would be thrown in boiling water [...] they would perish in unbearable torture, under the smiling eyes of the great Gods [that would throw, disgustedly] in the garbage the corpse that had secreted the miraculous spun⁴⁸.

The repetitive question “What would the angels reap from us?” at the end of time suggests that humanity is a multitude of crawling larvae under the eyes of some merciless gods. The Chosen are selected only for damnation. Herman, the prophet, the forerunner, would give birth to the child that formed under his skull, a Messiah for the People of the Book. For Herman, for Coca or for Celia, the epiphany (unlike the Annunciation in *The New Testament*) implies the destruction of the human body (like that of the “host” in the SF scenarios): tissues are torn, bones are broken only to reveal the “butterfly”⁴⁹. The image of the body-grave meets the non-Christian, Gnostic contempt for the body seen as the mortal “flesh” used for the gestation of the “new man”.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 386.

⁴⁷ Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa dreaptă* [*Blinding. The Right Wing*], p. 152. Thus, Cărtărescu’s characters share the same fate as those of Doina Ruști.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 304.

⁴⁹ The same metaphor of the exposed, eviscerated body also applies to the city: “It was as if București had been a giant anatomic exhibit, a livid animal with damaged skin, trepanned ribs and with the sectioned peritoneum pinned with little insectariums needles.”, Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa dreaptă* [*Blinding. The Right Wing*], p. 393.

The passive attitude of the narrators (the canceling of free will due to Gnostic and/or textualist premises) is doubled by figures of passivity (the cocoon bodies, possessed by alienating entities) and stressed stylistically by the passive voice⁵⁰. In *The Ghost in the Mill*, in a game of multiplying narrative perspectives, the author introduces a belated spectator⁵¹ that steals the memory of the witness Adela Nicolescu, manipulates and falsifies it, commercially presenting it as a popular novel, *The Secret Life of Adela Nicolescu*. The protagonist sees herself as a character in somebody else's story. This narrative formula could be interpreted as an attempt to illustrate the "exotic" past, the stolen life, the treacherous memory, the self-as-other, the morphing of a human person into a personage in a popular play that sees her past life represented without having been understood.

"A Story by Foreign Lips Retold..."

These narrative games and the magical-realist hallmarks are used in the novels about communism written in the 2000s. They define a style that becomes, as Marielle Macé suggests, an interpreting force for the real, which offers a name for the ideas of life⁵². The apocalyptic scenario, the reversed nostalgia, the ghosts (not haunting, but living inside the human bodies transformed into carcasses devoid of life and free will) and the chaotic events coherently integrated in a Story told by an alien Instance are the common features identified and analyzed in the three novels of our corpus. This literary mode of writing about the past becomes relevant for the description of life forms in the seemingly endless post-communist transition. Although we have initially considered them as retrieving fictional endeavors, sustaining the process of integration of personal histories on the larger canvas of collective history, we have to conclude, in the end, that these narratives testify rather to the alienation than to the recovery of the self.

Each of the three novels activates, at the narrative-stylistic level, the tension between homo- and hetero-diegesis, using sophisticated auctorial polyphonies: the seeming identity narrator-protagonist is undermined by the orchestration of discourses. Doina Ruști stages a cybernetic version of the "found manuscript" (through which Adela Nicolescu loses narrative omniscience and becomes a secondary character in an electronic archive). Mircea Cărtărescu still plays with textualist conventions (as Mircea the narrator is not identical with Mircișor, the character seen and compounded from outside, despite the name homonymy and the common biographical details). Bogdan Popescu includes the homodiegetic discourses of his "heroes" (the Student's letters, Foiște's mystifications) in a

⁵⁰ The characters are dreamed by The One who Sleeps, are risen to heaven by angels/aliens, are penetrated by ghosts. They are never the agents but the victims of the events they cannot control.

⁵¹ Florian Pavel, the nephew of Andronache Pavel, the ex-pupil and the symbolic murderer of old teacher Ion Nicolescu, Adela's grandfather.

⁵² Marielle Mace, *Styles*, p. 37.

detached meta-narrative that comments upon the two voices, anticipating the final revelation of the lives determined by a dreaming mind. By looking backwards, the narrator seems to lose his power upon his own life and story and is reduced to the humble role of spectator of his own alienated past. Thus, the myth of the Savior and the all-embracing apocalyptic perspective⁵³ hide an ambiguous attitude, that of the hero/victim, and of passivity about one's destiny.

This attitude is even harder to depict in magical-realist or fantastic fictional worlds. Recent views on magical realism⁵⁴ stress the therapeutic function of this style that both simulates the confrontation with ghosts of the past and stimulates empathy with the victims of history. By rewriting history in mythical patterns, in poetic dialogue with the collective mentalities (metaphorically treating the commonplaces of public discourses and creating literal, material objects for metaphors), using a wide range of literary subgenres, from fantastic to grotesque ones, these novels can facilitate the representation of the "unnamable". Other critics consider magical realism an old-fashioned form of escapism, a spectacular detour from an honest fictional representation of history⁵⁵, analogous with Svetlana Boym's analysis of nostalgia as "history without guilt"⁵⁶.

As presented so far, the argument above would invite considering a third hypothesis: for these novels about communism the repeated, manneristic use of the same literary mode points to an obstacle in one's own relationship to the past. On a different level, the forms of life identified in these texts are, in fact, hypostases of death (the apocalypse, the ghosts, the living dead). Emphasized by the massive use of the passive voice, these repetitions put in a literary form the self-images which represent the post-communist Romanian communities as devitalized, powerless and passive. Although they repeatedly retell their stories under communism in various guises, they are not able to master the past, but are possessed by its specters. Finally, although the authors formally adopt the post-apocalyptic perspective that judge history as ended and its atrocities understood from the Creator's position, the stories reenact the deterministic scenario according to which human destinies are written by an unknown Controlling Agency and humans see their own life as "a story by foreign lips retold"⁵⁷.

⁵³ That should be, as Lois Parkinson Zamora states (*Writing the Apocalypse*, p. 5), the Creator's last word about His creation.

⁵⁴ Eugene Arva, Hubert Roland, "Writing trauma: Magical Realism and the Traumatic Imagination", *Interférences littéraires*, 2014, October, 14, pp. 5-14.

⁵⁵ Cf. Rodica Grigore, *Realismul magic în proza latino-americană a secolului XX. (Re)configurări formale și de conținut [Magical Realism in Latin-American Fiction of the Century. (Re)configurations of Form and Content]*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2015, pp. 25-37, for the diachronic perspective on magical realism.

⁵⁶ Svetlana Boym, *The Future*, p. 70.

⁵⁷ "When I look back on living, the past seems to unfold/ As though it were a story by foreign lips retold./ As though I had not lived it, nor made of life a part.", M. Eminescu, *Melancholy*, in *Poezii/*

WORKS CITED

- ***, *The Holy Bible*, London, The British and Foreign Bible Society, Cambridge University Press, 1939.
- ARVA, Eugene, Hubert ROLAND, "Writing trauma: Magical Realism and the Traumatic Imagination", *Interférences littéraires*, 2014, October, 14, pp. 5-14, <http://www.interferenceslitteraires.be/nr14>, accessed July, 7th, 2017.
- BOIA, Lucian, *La fin du monde. Une histoire sans fin*, Paris, La Découverte, 1999.
- BOYM, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic, 2001.
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Orbitor. Aripa stângă [Blinding. The Left Wing]*, București, Humanitas, 2002.
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Orbitor. Corpul [Blinding. The Body]*, București, Humanitas, 2002.
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Orbitor. Aripa dreaptă [Blinding. The Right Wing]*, București, Humanitas, 2007.
- CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris, Amsterdam, 2007.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- EMINESCU, Mihai, *Poezii/ Poems*. Translated by Corneliu M. Popescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999.
- GHIȚĂ, Roxana-Andreea, *Poetica și poietica Revoluției: de la romantismul german la anul 1989 în romanul contemporan din România și din Germania [The Poetics and the Poietics of Revolution: from German Romanticism to the year 1989 in the Contemporary Romanian and German Novel]*, București, Muzeul Național al Literaturii Române, 2013.
- MACÉ, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.
- GRIGORE, Rodica, *Realismul magic în proza latino-americană a secolului XX. (Re)configurări formale și de conținut [Magical Realism in Latin-American Fiction of the Century. (Re)configurations of Form and Content]*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2015.
- PETRESCU, Cristina, Dragoș PETRESCU, "The Canon of Remembering Romanian Communism: From Autobiographic Recollections to Collective Representations", in Maria Todorova, Augusta Dimou, Stefan Troebst (eds.), *Remembering Communism. Private and Public Recollections of Lived experience in Southeast Europe*, I, Budapest – New York, Central European University Press, 2014, pp. 43-70.
- POPESCU, Bogdan, *Cine adoarme ultimul [Whoever Falls Asleep Last]*, Iași, Polirom, 2007.
- POPESCU-SANDU, Oana, "Let's all freeze up until 2100 or so: Nostalgic Directions in Post-communist Romania", in Maria Todorova, Zsuzsa Gille (eds.), *Post-Communist Nostalgia*, New York, Berghahn Books, 2010, pp. 113-125.
- ROSEN, Elizabeth K., *Apocalyptic Transformations: Apocalypse and the Postmodern Imagination*, New York, Lexington Books, 2008.
- RUȘTI, Doina, *Fantoma din moară [The Ghost in the Mill]*, Iași, Polirom, 2008.
- SIMUȚ, Andrei, *Romanul românesc postcomunist între trauma totalitară și criza prezentului. Tipologii, periodizări, contextualizări [Post-communist Romanian Fiction: Its Location between Totalitarian Trauma and the Crisis of the Present]*, București, Muzeul Național al Literaturii Române, 2015.
- ZAMORA, Lois Parkinson, *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

THE WORLD OF THE LIVING DEAD.
MYTHICAL REWRITINGS OF HISTORY IN THE APOCALYPTIC
NARRATIVES ABOUT LATE COMMUNISM
(Abstract)

Starting from Marielle Macé's considerations about style as a place of emerging values, this paper identifies a correspondence between the style of three Romanian novels published in 2007-2008 (*Blinding, Whoever Falls Asleep Last, The Ghost in the Mill*) and some forms of life shared by the post-totalitarian society. Through the use of different ways of remembering, these novels do not only archive collective memory, but they also stage the relations with the present, emphasizing the representations of "transition" communities about themselves. The apocalyptic scenario, the ghost motif, the dominant attitude of "reversed nostalgia" and the magical realism mode are textual formulas that reflect the image of devitalized communities, which have no power over their own destinies, whereas individuals, in spite of their being part of dominant homodiegetic narratives, perceive themselves as manipulated characters in somebody else's story.

Keywords: apocalypse, memory, ghosts, nostalgia, magical realism.

LUMEA MORȚILOR VII.
RESCRIERI MITICE ALE ISTORIEI ÎN NARAȚIUNILE APOCALIPTICE
DESPRE COMUNISMUL TĂRZIU
(Rezumat)

Pornind de la considerațiile lui Marielle Macé despre stil ca loc de emergență a valorilor, această lucrare identifică unele corespondențe între stilul a trei romane publicate în 2007-2008 în România (*Orbitor III, Cine adoarme ultimul, Fantoma din moară*) și anumite forme de viață împărtășite de societatea post-totalitară. Prin modalitățile de rememorare a trecutului recent, aceste romane sunt nu doar depozitare ale memoriei colective, ci și puneri în scenă ale raporturilor cu prezentul, evidențiind reprezentările despre sine ale comunităților „de tranziție”. Scenariul apocaliptic, motivul fantomei, „nostalgia inversă” ca atitudine dominantă, precum și modalitățile realismului magic sunt formule textuale ce reflectă imaginea unor comunități devitalizate, lipsite de putere asupra propriului destin, în care (în pofida narațiunilor homodiegetice dominante) instanțele umane se percep pe ele însele drept personaje manipulate într-o poveste străină.

Cuvinte-cheie: apocalipsă, memorie, fantome, nostalgie, realism magic.

LAURA PAVEL

**BOHEMIAN LITERARY LIFE
AND CLANDESTINE EMOTIONS:
WAYS OF BEING BETWEEN THE FICTIONAL AND
THE AUTOBIOGRAPHICAL**

“...and yet/ from time to time someone would come out of books/ they’d lay eyes on something to drink/ a dry stone:/ they’d lay eyes on it and drink it up./ Then books were drunk too./ Black worms and white birds were drunk./ Blue fish and red horses were drunk./ The air under the nails and the marrow from the bones and blood were drunk./ Skin and hair were drunk/ Geography and painting and sculpture and poetry were drunk./ They were pawned, blended, dissolved like pills under the tongue/ and were drunk...”¹

Ion Mureșan

The image of all that has been lived and “drunk” receives a little twist in Ion Mureșan’s poems from his *Alcohol Book* (2010) – a textualist scenario, which is quite plausible inside this lead poem: “someone would come out of books/ they’d lay eyes on something to drink/ a dry stone:/ they’d spot and drink it up” (*Întoarcerea fiului risipitor*). It is as if an anonymous “someone” emerged from the pages of the book, to spend an eternity in pubs, which, as we know from *Poemul alcoolicilor* [*The Poem of the Alcoholics*], that “God, in His great goodness, [are] put [...] in their path”. Without coinciding with a squalid condition, bohemian life acquires the contours of a culturally-shaped existence, which is all the more worthy of being paraded in front of a savvy audience. It is a paradoxically romanticized condition, sponging multiple literary references, a condition that can be borrowed or experienced (also) from books, or imitated by the “poor alcoholics”, those who “sometimes [...] fall to their knees and they’re

¹ “...și încă/ din timp în timp apărea din cărți cineva/ care vedea ceva de băut/ o piatră seacă:/ vedea și bea./ Apoi și cărțile s-au băut./ Viermii negri și păsările albe s-au băut./ Peștii albaștri și caii roșii s-au băut./ S-au băut aerul de sub unghii și măduva din oase și sângele./ Pielea și părul s-au băut./ S-au băut geografia și pictura și sculptura și poezia./ S-au amanetat, s-au amestecat, s-au dizolvat ca bumbuții sub limbă/ și s-au băut...” (Ion Mureșan, *Întoarcerea fiului risipitor* [*The Return of the Prodigal Son*]).

like letters traced by a cack-handed schoolboy” [the original verse: „...uneori cad în genunchi și-s ca niște litere/ scrise de un școlar stângaci”]².

Lens-like Character and Living Fiction: Interpretive Keys

The fictional and lyrical character appears to be turning his gaze towards both the writer and the reader, opening himself thus towards an *outside* of fiction, of the poem, eventually coming outside of himself, albeit temporarily. And the inhabitants of real life, of quotidian reality, are to continue the “life” of fiction, or even to let themselves be impregnated with the specific rhetoric of fictional characters who may emerge from inside [the](#) book.

I intend to analyze how several writers from Romania of the 1960-70s developed a style of everyday living, becoming protagonists of their own lives, letting themselves – knowingly or involuntarily – be contaminated by literary characters and attitudes from their own fictional writings. This is a process of subjectivation, of reciprocal and transformative mirroring between, on the one hand, everyday manners of being, and, on the other hand, manners of fictional life. The bohemian ethos can be seen as a form of artistic survival for individuals with an ambiguous social and intellectual identity, who probed for means of survival by complying with the often comfortable perks of their own professional guild. Whether they resorted to aesthetic escapism and “resistance” or to compromises and negotiations with the censorship of the time, bohemian writers enacted the state of being simili-characters, in the sense that they shared a state of exception, a poeticized existence, a collective self-delusion.

I started with a motto comprising a few lines by Ion Mureșan because they call for a fictional-biographical analysis, which is oriented from fiction to biography. The lens-like character through which we can *look back* at his author can become something else than a unit of fiction interpretable through the prism of biography. By reversing the direction from which we look at this fictional character, he will behave like a filter, or a guiding character, who will accompany us in the process of tracing some ways of being of the writer and of the reader, as well, should the reader decide to let himself be contaminated by the beings of fiction. In this type of interpretation, fictional characters acquire a function similar to that of volunteer actors in some immersive contemporary theatre performances. In such performances, therapist-actors, who trigger and enhance the viewers’ experience, become guides who, paradoxically, play the role of spectators inside the fictional scenario.

² Ion Mureșan, *The Poem of the Alcoholics*. Translated by Alistair Ian Blyth, in *20 Romanian Writers*, București, Institutul Cultural Român, 2007. See <http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poem/item/19331/auto/0/THE-POEM-OF-THE-ALCOHOLICS>

Bohemian life is one of the life behaviours or formulas that reveal a “stylistics of existence”, to resort to a phrase launched by Marielle Macé in a recent book. Rebellious, ostensibly anarchic existence, which is, in fact, poeticized and aestheticized, is a recognizable code of sociability, of professional and human complicity, predicated on Bovaristic constructions of selfhood inside a microcommunity and in agreement with its expectations. These ways of being of the bohemian individual can pertain to the sphere of interest of cultural anthropology, but they also belong to an aesthetics of everyday life, or to the specific formalities of a *style*. After all, in the sense proposed by Marielle Macé, style is an evaluative, critical notion, linked to the idea of that “comment”³ on modes of being. A morphological and poetic reflection on forms, extrapolated from art into life. If the bohemian individual sometimes allows himself to be modeled by his own creation, he does more than just exhibit a style, an existential “coat of arms”: he also typically oscillates between two manners or styles of being: that of biography and that of fiction. Bohemian writers often lead a life that is filtered through bookish references, a borrowed life, located at the crossroads of several lives or several regimes of experience, whether they be simili-autobiographical or simili-fictional.

In an attempt to decode these regimes of fictional-biographical experience, I will use the comprehensive syntagm of *mode of existence*, in the sense that the philosopher and anthropologist Bruno Latour ascribes to it. A *mode of existence*, for Latour, encompasses and goes beyond the semantic sphere of a mere *style of being*. According to Latour, at the heart of the modes of existence lie *beings of fiction*, which are comprehensible outside any grid of narratological or semantic interpretation. These fictional beings (yet not fictive, but formative) are given a rhetorical and aesthetic sense, both of which are complemented by a powerful anthropological function. Fiction, understood as actual self-exposure and self-figuration, is basically a matrix of modes of existence: it shapes and harmonizes subjectivity, in and through the artistic language (be it textual, visual, or performative), as well as in the everyday, non-artistic sphere.

In other words, at the core of all modes of existence stands, predictably, the mechanism of *con-figuring* various manners of *being together*, these manners being co-dependent, folded into a network. In the case of the beings of fiction, subjectivity (of the reader, of the writer himself) is formed, Latour considers, through a process of extending the trajectory that is specific to fiction into life. A subjectivation of the reader or the viewer in relation to the being of fiction entails capturing and cultivating the echo of this being in herself. Hence, following on the thread of the kaleidoscopic suggestions encountered in Bruno Latour's philosophical prose, we can analyze the mutual reflection of the fictional

³ Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 13: “Une stylistique de l’existence prend en charge, autrement dit, la question foncièrement ouverte, requérante, et toujours réengagée, du ‘comment’ de la vie”.

character's life into the lifestyle of a writer or reader, and vice versa. Latour talks about a gradual shift towards the position of a subject: "we know that the subject has been unmoored; we arrive at the subject without starting from the subject"⁴. Subjectivity is therefore not a given or a point of origin, but a process and the anticipation of an effect. And if "the work needs a subjective interpretation, it is in a very special sense of the adjective: we are subject to it, or rather we win our subjectivity through it"⁵.

Life Exhibited as Art

As a way of enacting episodes that seem to belong to a novel or a short story, as a way of *performing* poems, of assuming fictional-biographical poses, or of capturing scenes from fictional biographies, bohemian life is a *threshold* experience, marked by (quasi-clandestine) crossings between the artistic and the nonartistic. One might say that Ion Mureșan's lyrics from *The Book of Alcohol* encapsulate not only a considerable part of the lives of his colleagues from the 1980s generation (we could recall here, for instance, Traian T. Coșovei and Mariana Marin), but also legends about bohemians from the 1960s or the 1970s, such as Nichita Stănescu, Virgil Mazilescu, or Leonid Dimov. When they avoided being turned into easily manipulable tools of ideological propaganda, Romanian writers who were deemed to be subversive or "Aesopian" in the seventh or eighth decade of the twentieth century were not, however, promoters of any ethical radicalism or of overt opposition to the dictatorial political regime. They preferred to cultivate a bohemian ethos, a poeticized and self-delusional state of being, which implied either escapist or subversive attitudes, or a rather comfortable cohabitation with the ideological censorship of the time. The compromises with the ideological censorship had become possible in the 1960s, when the regime allowed the establishment of hierarchies among writers and the development of successful literary careers, the appearance of national "stars" whose works were published with large print runs and who received all manner of bonuses and fees. All these led to "overemphasizing on literature and the role of the writer in the community"⁶.

Nichita Stănescu, an author whose poems – in which the frankness of self-confession and the aesthetics of everyday life combined with a mythologizing

⁴ See Bruno Latour, *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns* [2012]. Translated by Catherine Porter, Cambridge – London, Harvard University Press, 2013, p. 372.

⁵ *Ibidem*, p. 241.

⁶ See Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția. Instituții literare în comunismul românesc* [*Privilighentsia: Literary Institutions in Communist Romania*], Cluj, Casa Cărții de Știință, 2009, p. 162: "Editing books of fiction in large quantities was a constituent part of the pedagogical project of modernizing society. Even if, in terms of its mode of action, communist pedagogy turned out to be correctional, aggressive or falsified, it nonetheless participated, by way of its sheer scale of action, in overemphasizing literature and the role of the writer in the community".

patriotic rhetoric – were introduced into the textbooks of the communist era⁷, was the protagonist of many urban legends. Stănescu appears to have lived at the “aesthetic” limit, so to speak, of poverty, as he lavished the earnings of his literary awards by fraternizing, bohemian style, with his fellow writers and numerous fans. His private life resembled, paradoxically, an endless street *happening*. As one of his friends remembers, the poet did not have even a doorknob at the entrance. According to the painter Mircea Dumitrescu, those who visited Nichita Stănescu at home realized they were attending “nothing less than a cancan”. There they met their friends and literary brethren, opportunistic buddies, as well as various informants or even Security generals:

Everything was magical about him... from the moment you walked in. You were welcomed by a poor man who, prior to marrying Dora, had a mattress placed on the floor and a table with six bonanza chairs, which had been given to him, I think, by someone, and a bonanza wardrobe, but the battle, the words, the ideas... It was a place where you could get informed and come to know everything. From the outside. All of a sudden. You'd be swept into nothing less than a cancan. I can remember... Security generals and very important people would come, there were also many mediocre many who hang around. You do realize that, since he was a man who didn't have a doorknob at the entrance... You could push the door open and go into the house, as simple as that. The same happened when he lived at the other address, on Grigore Alexandrescu St., at Mrs. Covaci, who had a small house in the backyard on that street, but life went on in the public space. I can remember a scene from when someone came and said to him: “Watch out, this is a Security general”. To which Nichita replied: “Well, it's better if a Security general listens in than any underling who may be twisting my words...”⁸.

Beyond the inevitable mythicization of such recollections, or perhaps because of them, Nichita appears as a representative figure for the apparently fragile, but also theatricalized, compensatory condition of the bohemian individual. To this is added a certain poetic irresponsibility, or, maybe more appropriately said, a self-incurred, recurrent way of becoming irresponsible, specific to life on the threshold, on the shifting border between art and life, between the private and the public space.

⁷ We could mention *Adolescență* [*Adolescence*] here: “The feeling of the sun rising/ together with the softest doina played on a flute,/ the tree under which I had my first kiss,/ the canopy, the bunch with a thousand grapes,/ the manly smile of my father/ my first strand of white hair, and the graceful gait of adolescence,/ they're all yours, my Homeland/ always”.

⁸ Monica Andronescu, “Ultima seară pe pământ. De ce a murit Nichita Stănescu” [*The Last Evening on Earth. Why Nichita Stănescu died*], *Ziarul Metropolis*, 12 December 2015.

Entering the Competition with the Character

On the one hand, bohemian literary life and the quasi-clandestine manifestations associated with it (in aesthetic, identity and, sometimes, political terms) pertain to a lifestyle whose documentation becomes itself a form of art⁹, a live installation. Both flesh-and-blood and cardboard characters “document” and, ultimately, perform their life-as-art, engaging in endless debates about it. In a recently published autobiographical volume entitled *Viața mea [My Life]*, Nicolae Breban devotes a chapter to the literary and artistic bohemian life of the 1970s, which he understands as a privileged form of intensified emotion, bursting with creativity, but also as a quixotic way of promoting collective self-delusion. Breban invokes Proust as a master of seemingly static, repetitive prose, as well as of the art of portraiture, yet he also resonates with the Proustian extolment of frivolous, socialite existence, as a way of aestheticized living. Breban’s novels leisurely describe the rituals and rhythms of the mundane life of protagonists who seem to live in order to meet up and play out their existence or their dramas in front of others. Just like for his fictional characters, for the group of friends and writers whom Breban evokes in *Viața mea* (Grigore Hagiu and “we, Cezar, Nichita, Matei and I”) bohemian life is a form of “active” day-dreaming, a sample of the “first paradise”, or:

...The first certainty, a sort of quixotic war [...] in which people chased after and fought fierce battles with light wine, with cheerful carelessness, with complex puns, with real or fake citations, with quaint stories involving women, books and false biographies or flamboyant adolescences [...]. At the elegant Mon Jardin, in the garden, in summer, we, our group, would always find a reserved table, where a friendly waiter, Stoica, gave us ‘free’ wine, steaks, coffees; but we, who were, in all, around 10-15 ‘comrades in dreams and art,’ we were fair, dropping by, whenever we came across a one-hundred lei bill, and handing it over to Stoica, who was always most genial¹⁰.

If what we expect from an autobiography is a considerable dose of “authenticity”, in the case of Nicolae Breban this authenticity is entwined with consistent self-fictionalization, with the fervor (or the slightly disenchanted nostalgia, at times) with

⁹ This phenomenon that could be analysed through the grid of interpretation proposed by Boris Groys, who has theorized contemporary artistic documentation in the following terms: “It is no coincidence that museums are traditionally compared to cemeteries: by presenting art as the end result of life, they obliterate life once and for all. Art documentation, by contrast, marks the attempt to use artistic media within art spaces to refer to life itself, that is, to a pure activity, to pure practice, to an artistic life, as it were, without presenting it directly. Art becomes a life form, whereas the artwork becomes non-art, a mere documentation of this life form”, Boris Groys, *Art Power*, Cambridge – London, MIT Press, 2008, p. 53.

¹⁰ Nicolae Breban, *Viața mea [My Life]*, Iași, Polirom, 2017, p. 411.

which the retrospective account is given. Fictionalization is imminent, I would say, in Breban's case, and his confessions from *Viața mea* belong to Breban *the character* equally as much as they can be ascribed to protagonists like Rogulski from *Don Juan*, Ovidiu Minda from *Îngerul de gips* [*The Plaster Angel*], Grobei from *Bunavestire* [*The Annunciation*], or Castor Ionescu from *Drumul la zid* [*The Back to the Wall*]. Typically, *fakeness* and *falsity* (affective, ideological, artistic, or existential) are positively connoted: the atmosphere of literary and artistic bohemian life in the 1960s and 1970s was steeped in a charmingly quixotic "social or group dreaming". Fellow writers and same-generation peers shared "real and false stories", but also "real or fake citations", or entire "books and fake biographies", even a *false* form of imposture, an "imposture to imposture itself".

The clandestine or underground essence of bohemian existence depends on the acceptance of this typical (im)posture. A bohemian individual will indulge in a state of "in-betweenness", of liminality (social, professional), but he will also torment and exhaust himself inside this state or "imposture". His dual, fictional-biographical identity reveals his theoretically limitless propensity towards playfulness, hence, towards the histrionic condition – which is neither entirely fictional, nor entirely "real" – of the participants, be they writers, artists, critics, censors, "complicitous" informers, or duplicitous or reliable drinking pals. The literary critic and theorist Matei Călinescu, a member of the bohemian group evoked by Breban, created, in fact, a prototypical bohemian character, occupying a privileged state, located halfway between bohemian exuberance and asceticism: Zacharias Lichter. A playful, ingenuous and cynical prophet, at the same time, the protagonist of the essayistic novel *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter* [*The Life and Opinions of Zacharias Lichter*] (whose first edition was published in 1969) accepts the fact that, as a disciple of Diogenes, he occupies a privileged form of "imposture". In his twofold role as clown and philosopher of the city, Lichter "practices" and even theorizes mendacity, and his destiny as *homo sacer* highlights what Giorgio Agamben calls "naked life" and the "state of exception"¹¹. It should come as no surprise, therefore, that he praises mendaciousness, ultimately resorting to the classical logical paradox of the liar:

Everything I say – the cynical Zacharias Lichter says, symptomatically contradicting himself – is a lie. *Yes*, it is a lie and *no*, it is not a lie. Anything that can be said about everything is a lie. [...] And, if we admit a hierarchy of deceit, I,

¹¹ See Giorgio Agamben, *State of Exception*. Translated by Kevin Attell, Chicago – London, University of Chicago Press, 2005, p. 50: "The state of exception is not a dictatorship (whether constitutional or unconstitutional, commissarial or sovereign) but a space devoid of law, a zone of anomie in which all legal determinations – and above all the very distinction between public and private – are deactivated".

Zacharias Lichter, am the greatest lie of all: for my apothegm is: I *lie*, therefore I *don't exist*¹².

The argument by which the prophet denounces himself as a *lie*, by virtue of a fatally linguistic, hence deceitful *cogito*, which denies the Cartesian *sum* instead of upholding it, is, predictably, based on circular reasoning: “It is our destiny to speak, to speak, to speak – silence itself is a word like any other”¹³. And the exorcism of deception is achieved through a naive receptivity, or even through an almost mystical gullibility and “idiocy”, which is quite revealing in the face of everything that mimics the truth. Lichter’s utopia is but the realization of a pataphysical society à la Jarry. This society is “perfectly circular”, being composed of thieves and beggars, with “the thieves perpetually robbing the beggars (who also worked, but without being paid), while the latter scraped a living from the alms the thieves deemed to give them”¹⁴. The idea of falsehood-as-truth is reminiscent of the Nietzschean theory of truths which are nothing but the result of interpretations, of the will to power in interpretation and misinterpretation, of a game of forces and of inevitably relative perspectives. Whether they appear to be contaminated by the “imposture to imposture” of Breban’s heroes Rogulski and Grobei, or by a lie that is not very different from the truth, preached by the pseudo-prophet Zacharias Lichter in Matei Călinescu’s novel, the protagonists of bohemian life practice Bovaristic self-imitation. The writer who has become a protagonist in everyday life enacts a coveted exceptional condition, the condition of his own celebrity (or at least his longing after this), aestheticized existence also becoming, in itself, a form of consecration.

The bohemian mode of existence, however, is not so much a formula of artificial self-construction, of the dandy-esque type, but a version of life that lends itself to contemplation, to being documented and exposed as a sort of readymade existence. As an artistic and existential praxis, bohemian life is close to what Allan Kaprow called, in an essay from the 1990s, *lifelike art/art as life*, a life that formulates its message through a *feedback loop*¹⁵, from the artist to us, and back again, from the readers, spectators or disciples to the artist or the writer. As a sample of lifelike-art, a relevant scene of the *happening* type occurs in the old headquarters of the Writers’ Union at Casa Monteoru, where, in 1969, Dumitru

¹² Matei Călinescu, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter* [*The Life and Opinions of Zacharias Lichter*], București, Humanitas, 2016, p. 135.

¹³ *Ibidem*, p. 134.

¹⁴ Matei Călinescu, Ion Vianu, *Amintiri în dialog. Memorii* [*Memories in Dialogue*], București, Humanitas, 2016, p. 324.

¹⁵ Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*. Expanded Edition. Edited by Jeff Kelley, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 2003, p. 204: “Lifelike art’s message is sent on a feedback loop: from the artist to us (including machines, animals, nature) and around again to the artist. You can’t ‘talk back’ to, and thus change, an artlike artwork; but ‘conversation’ is the very means of lifelike art, which is always changing”.

Țepeneag, the young prose writer and theoretician of aesthetic oneirism (along with Leonid Dimov), “performed” nothing less than a leap from the second floor, in the Hall of Mirrors, and broke a leg. The story is recounted in Andrei Pogorilowski’s novel, *Nic Studeno. Al doilea cartuș* [*Nic Studeno. The Second Cartridge*]¹⁶: it was told to him by his father, the translator Aurel Covaci, who had witnessed, in his youth, the incident from Casa Monteoru.

Among the other witnesses was the “poet” (none other than Nichita Stănescu), as well as two bohemian figures who were famous in the 1970s, with paronymic names: Teodor Pîcă (also a poet) and his pal, Florin Pucă, a cartoonist, graphic artist and poet whose fame rested on the fact that he had illustrated most of Leonid Dimov’s poetry volumes and that he had an almost Rasputinian beard. As for Țepeneag’s leap, it caused the oneiric writer to remain bed-ridden in hospital for a good amount of time. Moreover, it seems inspired by an obsession that haunted some of the characters from the fictional narratives of his youth. The incident from Casa Monteoru occurred in 1969, and Țepeneag’s first volumes were written and published during the same period: *Exerciții* [*Exercises*] (1966), *Frig* [*Cold*] (1967), *Așteptare* [*Waiting*] (1971). The characters of these prose writings evince Sisyphean attempts at flying, but they eventually abandon their Bovaristic fantasies and indulge in ridiculous and pathetic everyday experiences, like in the case of the protagonist of the short story *Icar* [*Icarus*]. In the narrative *Accidental* [*Accident*], another maniac of flight is a certain Nea Leu, who discovers an injured angel. The griffins in the novella *Prin gaura cheii* [*Through the Keyhole*] are oneiric extensions or substitutes of the hero.

Țepeneag’s astonishing-risible experiment is reminiscent, incidentally, of a performance-artwork from the 1960s, *Le Saut dans le vide/Leap into the Void*, captured on camera and then processed through photo editing, belonging to the conceptual artist Yves Klein, the founder of *nouveau réalisme*. Klein trick shot a photo, which shows him ready to jump off a building located on a quiet street in a suburb of Paris, Fontenay-aux-Roses, while a cyclist appears to be continuing imperturbably on his way (an intertextual reference to the work *Fall of Icarus*, painted in the second half of the sixteenth century by Pieter Breughel the Elder, in which a farmer unflaggingly minds his ploughing, failing to notice the miracle of the flight of Icarus). Of course, compared to Yves Klein’s leap into the void, which is mystified, counterfeited in order to produce meaning and which be interpreted as a well-grounded artistic gesture, Țepeneag’s leap was (painfully) real. And yet, in the case of the Romanian writer, the incident can be treated as a case of almost involuntary theft or transplantation of a literary motif into existence, or of a mutual contamination between, on the one hand, the fictitious forms of life of some oneiric characters, and on the other hand, the ways through which the writer (a live

¹⁶ Andrei Pogorilowski, *Nic Studeno. Al doilea cartuș* [*Nic Studeno. The Second Cartridge*], București, Cartea Românească, 2013.

performer, this time) attempts to fictionalize his life. What Țepeneag did was to adjust and, ultimately, to intensify his life in keeping with an aesthetic pattern, entering in competition with the lives of his characters.

The Construction of Self-Identity and the Poetics of Life

Bohemian life makes visible a private life of fiction, or of the fictionalized self, so to speak. A more adequate term in this context would be, perhaps, that of *co-fiction*, or the *co-fictionalizing* process, through a *fiction-like life* or through *self-inflicted fiction*, marking the way in which fictional characters and situations, on the one hand, and writers, artists, readers (the “inhabitants” of the literary and artistic world), on the other hand, lend to one another their modes of existence, their manners of being. The action of getting self-fictionalized/self-fabricated as a *fictional being*, as in the sense conveyed by Bruno Latour, is suggested by the very etymology of the word “fiction”: the Latin verb *ingere* (to shape) can be, in turn, moulded into the form *fictus*, from which are derived the roots or morphemes *fig* and *fict*. About the poetess Nina Cassian, we might say, for instance, that she almost *fabricates* her biography, as she confesses in the pages of her diary, as well as in her memoirs from *Memoria ca zestre* [*Memory as a Dowry*], relying on a sort of “politics of the self” in relation to the community of writers and to the Stalinist power regime of the 1950s. In her diary entries of 26 June 1965, she noted that she had indulged in a relentless self-exposure. Speaking from an inevitably theatrical¹⁷ position, she stated:

Since I’m still in the grips of a self-analytical fever, I wonder if my entire existence was perhaps a permanent display of myself ‘to the eyes of the world’; poetry itself is a form of exhibitionism and I sometimes get the feeling that I have made a type with which I comply lest I should disappoint the viewers¹⁸.

In a *reservation* of writers in which opportunistic followers of socialist realism lived side by side with the much vilified “escapists” and with subversive, aesthetically emancipated artists, Nina Cassian oscillated between adopting the party ideology, in the 1950s, and putting on a vaguely subversive attitude, until her final departure from the country in 1985. If one can notice a certain subversiveness in Nina Cassian’s case, this is found, predominantly, in her emphatic construction

¹⁷ Anca Hațiegan analyzes extensively the culture of duplicity, a form of paradoxically “solid” duplicity, since “the everyday life of the socialist camp population was burdened with an ‘overload’ of theatricality, with the imposition of the ‘new man’ model”. See Anca Hațiegan, *Cărțile omului dublu. Teatralitate și roman în regimul comunist* [*The Double Man’s Books. Theatricality and the Novel in the Communist Regime*], Cluj-Napoca, Limes, 2010, p. 352.

¹⁸ Nina Cassian, *Memoria ca zestre. Cartea a II-a (1954-1985, 2003-2004)*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004, p. 129.

of the self, in a creative singularity full of disproportionate ego-centrism, in delusions of persecution, in all manner of idiosyncrasies in relation to the other writers, whom she accused of discriminating against her or of refusing to recognize her true literary value, and whom she suspected of anti-Semitism. Beyond the opportunism of the ideologically “committed” literature of the 1950s, the poetic, musical and visual creativity of Nina Cassian was dependent on a strongly eroticized bohemian lifestyle, which she referred to as an “excess of erotic episodes”. The intense erotic feelings, which stirred a kind of vitalist-erotic hysteria, served as a psychological drug to “Ninicuța” (as Marin Preda called her). Cassian deliberately built, with great lucidity and tenacity (in spite of her narcissistic whims), a character who was somewhat bookish, quasi-Bovaristic – a Dona Juana of the proletarians. Her self-portrait, which is unavoidably (and often deliberately) fictionalized, leaves the impression of authenticity to the extent that it corresponds to her personal myth; a myth in which emotional Don Juanism is associated with a somewhat clichéd literary typology, that of a *femme fatale*, like Wedekind’s Lulu.

One might identify in the character of Nina a sort of Frieda Uhl (the Austrian who was famous not so much for her writings, as for her fulminant bohemian life and her relationships with prominent writers, including Strindberg and Wedekind) transported, as if by miracle, into the Romanian communist regime of the 1950s and 1960s, or some kind of remake of Mina Loy (a British poetess and actress, associated with Futurism, but also an early feminist, well-known for her love affairs with Marinetti and Papini), as in the 1960-70s she became a protagonist of the bohemian writers’ circles in Bucharest, Sinaia or the seaside resort 2 Mai. There are several remarkable notes in the second volume of *Memoria ca zestre* [*Memory as a Dowry*], from 23 October 1954:

“Zwei Seelen wohnen, ah!, in meiner Brust”, wrote Goethe, referring, of course, to something entirely different, but in my heart took there’s room for two and three (not more) men, it’s the truth, yet it’s so hard to explain! I wonder if anybody will believe me if I declare that this embrace allowed for no kind of confusion or promiscuity? I wonder if anybody will believe me when I say that I was pure each and every time, that did not deceive and or lie to anyone?¹⁹

These entries date back to the period of elaborating a poem-manifesto, *Rezolvuneori ecuații* [*I Sometimes Solve Equations*] (from the volume *Vârstele anului* [*Year’s Ages*]), in which the writer outlines more than a poetic art (a synthetic expression of her partly post-symbolist, partly traditional and even ideological-militant poetry): she delineates a literary and existential pose, rendered through

¹⁹ *Ibidem*, p. 28.

bold, theatrical brush strokes, in declamatory verses, of autobiographical inspiration:

I'm greedy. Puritans scold me/ for running breathlessly/ over life's table of contents/ and for wishing and longing for everything.// They rebuke me for not distributing love/ according to a plan, for not rationing it [...].// Well, that's my way! I'm hungry, I'm thirsty,/ I rush through the world like a living sound./ I refuse to walk slowly, to crawl,/ or to remain indebted for a kiss...²⁰

Experiencing bohemian life, with all its mythicizations and specific fictionalization processes, denotes, most of the times, a surplus of existence, a certain "greed" (erotic, aesthetic, ideological), as in the case of Nina Cassian, but also a paradoxical deficit of existence, when the character seems to be replacing more and more the person, to be displacing her private identity, and when everyday life is "framed" and offered as an exhibit, all the while as it is lived. Bohemian individuals enact the state of being as-if characters, in the sense that they share a state of exception, a poeticized existence, a collective self-delusion.

I believe that, to a certain extent, we can resort to the notion proposed by Bruno Latour, "beings of fiction", to characterize these dual modes of existence, whose coming into being depends on the subjectivity of those who notice and receive them. Latour recognizes that beings of fiction have a distinct ontological condition, which is vulnerable, fluctuating, dependent on the subjectivities which, in turn, it gives life to, *morphing* them, lending them existential shape and consistency.²¹

In *Amintiri în dialog [Memories in Dialogue]*, Matei Călinescu notes that the lives of some fellow writers are shaped aesthetically, covered with a patina of ceaseless self-fictionalization. From the position of a memoirist, the literary critic remarks that, after all, the writers' singular subjectivities are reasserted even through the most exasperantly monotonous and banal everyday behaviours. The latter can be considered to be relevant to what Bruno Latour calls *modes of existence* and *beings of fiction*. The aestheticism of Ion Negoïtescu's attitude was predicated, Călinescu believes, on "an ethics of *insubordination*, on the

²⁰ Nina Cassian, *Greed*. Translated by Stanley Kunitz, from *Life Sentence: Selected Poems by Nina Cassian*. Edited and with an introduction by William Jay Smith, New York, W.W. Norton & Company, 1991. The original verses are: "Lacomă sunt. Mă ceartă asceții/ că parcurg pe nerăsuflăte/ tabla de materii a vieții/ și că râvnesc și mi-e poftă de toate.// [...] Că nu-mi împart dragostea chiar/ după plan și pe rații [...]./ Ei, da, ce să-i faci? Mi-e foame, mi-e sete./ Ca sunetul umblu prin lumea cea vie./ Nu cunosc mersul pe îndelete/ nici sărutul pe datorie..."

²¹ See Bruno Latour, *An Inquiry*, p. 242: "But if we don't take in these beings [of fiction], if we don't appreciate them, they risk disappearing altogether. They have this peculiarity, then: their objectivity depends on their being reprised, taken up again by subjectivities that would not exist themselves if these beings had not given them to us".

individualistic, quasi-anarchic refusal to obey an arbitrary and abusive authority”²², and Țepeneag was admired for his defiant non-conformism towards ideological censorship, as well as for his original combination of anarchism and aestheticism²³. As for Nichita Stănescu, he stands out through a singular poetic angelicism, translated from art into life, not just through words or spontaneous-metaphorical lyrics, but also through symbolic attitudes and gestures that bear his signature:

Even when he was joking, he [Nichita] quipped delicately, metaphorically, as for instance one day in Călărași when, during a break from the physical training program, as I was lying on a patch of dry and dusty grass, tired, absent-minded, staring into the distant void, he approached me and, imitating a pair of scissors with the index and middle fingers of his right hand in front of my eyes, said to me: ‘Would you mind if I cut out your gaze?’ Such metaphors interpreted through gestures were the ways in which he signaled out his presence, through which he launched a dialogue, placing his ethereal signature on a moment of communion through friendship unto poetry, a lived poetry that could become possible only if it first broke the ordinary shell of prosaic communication: all of a sudden, everyday speech revealed its inconsistency, the fact that it was thin and fragile like an egg shell²⁴.

Cutting through the air with his fingers, Nichita poeticized existence; in other words, he extended the always hesitant trajectory or mode of being of a fragile *being of fiction*. He instantiated it, presentified it, made it almost palpable, through a gesture that was specific to an artist-performer – himself a creator of conceptual art. He instituted himself, in the background, as the prototypical character of this form of dual, liminal, fictional-biographical life, that is, of bohemian life, next to the Alcoholic of Ion Mureșan’s poetry, accompanied by his gentle “angels of the glass”, or to Icarus, aka the oneiric Țepeneag, or Breban’s Rogulski-Don Juan, or to a *femme fatale* like Breban’s Lelia, from *Bunavestire* [*The Annunciation*], or to Ninicuța – Nina Cassian from *Memoria ca zestre* [*Memory as a Dowry*], or to Matei Călinescu’s Zacharias Licher, the cynical prophet who playfully “professed” mendicancy.

WORKS CITED

- AGAMBEN, Giorgio, *State of Exception*. Translated by Kevin Attell, Chicago – London, University of Chicago Press, 2005.
 BREBAN, Nicolae, *Viața mea* [*My Life*], Iași, Polirom, 2017.
 CASSIAN, Nina, *Memoria ca zestre. Cartea a II-a (1954–1985, 2003–2004)* [*Memory as a Dowry. Second Book (1954–1985, 2003–2004)*], București, Editura Institutului Cultural Român, 2004.

²² Matei Călinescu, Ion Vianu, *Amintiri* [*Memories*], p. 307.

²³ *Ibidem*, p. 291.

²⁴ *Ibidem*, pp. 137-138.

- CASSIAN, Nina, *Vârstele anului* [*Year's Ages*], București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.
- CĂLINESCU, Matei, Ion VIANU, *Amintiri în dialog. Memorii* [*Memories in Dialogue*], București, Humanitas, 2016.
- CĂLINESCU, Matei, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter* [*The Life and Opinions of Zacharias Lichter*], București, Humanitas, 2016.
- GROYS, Boris, *Art Power*, Cambridge – London, MIT Press, 2008.
- HAȚIEGAN, Anca, *Cărțile omului dublu. Teatralitate și roman în regimul communist* [*The Double Man's Books. Theatricality and the Novel in the Communist Regime*], Cluj-Napoca, Limes, 2010.
- KAPROW, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*. Edited by Jeff Kelley, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 2003.
- LATOURE, Bruno, *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns* [2012]. Translated by Catherine Porter, Cambridge – London, Harvard University Press, 2013.
- MACÉ, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.
- MACREA-TOMA, Ioana, *Privilighenția. Instituții literare în comunismul românesc* [*Privilighentsia: Literary Institutions in Communist Romania*], Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2009.
- MUREȘAN, Ion, *cartea Alcool* [*The Book of Alcohol*], Bistrița, Charmides, 2010.
- POGORIŁOWSKI, Andrei, *Nic Studeno. Al doilea cartuș* [*Nic Studeno. The Second Cartridge*], București, Cartea Românească, 2013.

BOHEMIAN LITERARY LIFE AND CLANDESTINE EMOTIONS: WAYS OF
BEING BETWEEN THE FICTIONAL AND THE AUTOBIOGRAPHICAL
(Abstract)

A bohemian individual will indulge in a state of “in-betweenness”, of liminality (social, professional), but he will also torment and exhaust himself inside this state or “imposture”. His dual, fictional-biographical identity reveals his theoretically limitless propensity towards playfulness, hence, towards the histrionic condition – which is neither entirely fictional, nor entirely “real” – of the participants, be they writers, artists, critics, censors, “complicitous” informers, or duplicitous or reliable drinking pals. Actually, bohemian life makes visible a private life of fiction, or that of the fictionalized self, so to speak. A more adequate term in this context would be, perhaps, that of *co-fiction*, or the *co-fictionalizing* process, through a *fiction-like life* or through *self-inflicted fiction*, marking the way in which fictional characters and situations, on the one hand, and writers, artists, readers (the “inhabitants” of the literary and artistic world), on the other hand, lend to one another their modes of existence, their manners of being. When they avoided being turned into easily manipulable tools of ideological propaganda, Romanian writers who were deemed to be subversive or “Aesopian” in the seventh or eighth decade of the twentieth century were not, however, promoters of any ethical radicalism or of overt opposition to the dictatorial political regime. They preferred to cultivate a bohemian ethos, as a form of artistic survival for individuals with an ambiguous social and intellectual identity, who probed for means of survival by compliance with the often comfortable perks of their own professional guild. Whether they resorted to aesthetic escapism and “resistance” or to compromises and negotiations with the censorship, bohemian writers enacted the state of being characters of their own lives, in the sense that they shared a state of exception, a poeticized existence, a collective self-delusion.

Keywords: private life of fiction, *fiction-like life*, bohemian ethos, poeticized existence, collective self-delusion.

BOEMĂ LITERARĂ ȘI TRĂIRI CLANDESTINE: MODURI DE A FI ÎNTRE AUTOBIOGRAFIC ȘI FICȚIONAL

(Rezumat)

Boemul se complace într-o stare a lui „între”, de liminalitate (socială, profesională), dar se și autoflagează și se epuizează pe sine în interiorul acestei stări ori „imposturi”. Identitatea duală, ficțio-biografică, este relevantă pentru o disponibilitate ludică teoretic neîngrădită, deci pentru condiția histrionică, nici propriu-zis ficțională, nici propriu-zis „starea civilă” a participanților, fie ei scriitori, artiști, critici, cenzeni, informatori „complici”, confrăți de pahar, duplicitari sau de nădejde. În fond, boemia ajunge să facă vizibilă o anume viață privată a ficțiunii, sau a ficționării sinelui, să îi spunem așa. Un termen mai adecvat în acest context este, probabil, *co-ficționare*, marcând modul în care personaje și situații ficționale, pe de o parte, și scriitori, artiști, cititori, „locuitori” ai lumii literare și artistice, pe de altă parte, își împrumută unii altora modurile de existență, manierele de a fi. Atunci când evitau să ajungă instrumente ușor manipulabile ale propagandei ideologice, scriitorii considerați subversivi sau „esopici” nu erau totuși, în deceniile 7 și 8, nici promotorii vreunui radicalism etic al opoziției fățișe față cu regimul politic dictatorial. Ei preferau să cultive un ethos al supraviețuirii identitare ambigue, tatonante. Boema, ca modalitate de estetizare ori poetizare a existenței, de epuizare de sine și de *iresponsabilizare de sine*, corespundea acestui ethos al supraviețuirii prin adaptare, în interiorul adeseori confortabil al prestigiului propriei bresle profesionale. Dispuși nu doar la evazionisme sau la „rezistență” estetică, ci și la compromisuri și la negocieri cu cenzura, scriitorii boemi pun în act starea de a fi personaje, adică împărtășesc o condiție de excepționalitate, de existență poetizată, de autoiluzionare colectivă.

Cuvinte-cheie: viața privată a ficțiunii, *ficționare/* confecționare de sine, ethosul boemiei, existență poetizată, autoiluzionare colectivă.

VISAGES DE LA MARGINALITÉ CHEZ VASILE ERNU. MODES DE VIE PRÉCAIRE DANS L'EST COMMUNISTE

Les marginalités sectaires

Les formes de vie exposées dans la *Petite trilogie des marginaux* de Vasile Ernu¹ – cycle dont seulement deux volumes ont été publiés jusqu'à présent : *Les Sectaires*² et *Les Bandits*³ – peuvent sembler, à cause de leur caractère précaire et fermé, incitantes et provocatrices à la fois. Or, devant la tentation de guetter le côté sensationnel des formes de vie, Marielle Macé déconseille dans *Styles. Critique de nos modes de vie* leur enregistrement trop facile : « il faut considérer réellement les formes du vivre, vouloir les voir, ne pas les classer trop vite, accepter d'être surpris, défaire des chaînes d'équivalence, acquiescer à la tâche patiente de l'interprétation pour y dégager différents engagements de l'humain »⁴. Mettant à profit les termes de Marielle Macé, on dirait que l'accès au concept de « marginalité » implique, dans le cas de Vasile Ernu, un genre particulier d'attention, proche à la « vigilance ». Subordonnée au biographique, la trilogie réalise une interprétation subjective de la précarité, sans être, pour autant, restrictive⁵. Même traversés par l'altérité, ses « mondes » (la secte et la bande) deviennent les représentations d'une singularité expressive, surprenante et, souvent, émouvante. Il y a chez l'auteur roumain un certain héroïsme de la marginalité, tout comme il y a des moments où il affiche une attitude admirative par rapport aux anti-héros qu'il propose. L'association si contrastée des

¹ Vasile Ernu est né en 1971 en URSS. Il a passé sa licence en philosophie en 1996, à Iași (Université « Al. I. Cuza ») et son master à Cluj-Napoca en 1997 (Université « Babeș-Bolyai »). Fondateur de la revue *Philosophie & Stuff*, il a fait ses débuts avec le livre *Născut în URSS* [*Né en URSS*], un best-seller en Roumanie (Iași, Polirom, 2006, 2007, 2010, 2013), traduit en russe, bulgare, espagnol, hongrois, italien, polonais et géorgien. Les éditions Hacca d'Italie ont traduit en 2012 son livre *Ultimii eretici ai Imperiului* [*Les derniers hérétiques de l'Empire*]. Ernu signe aussi *Intelighenția rusă astăzi* [*L'Intelligentsia russe aujourd'hui*], 2012; *Sînt un om de stînga* [*Je suis un homme de gauche*], 2013; *Intelighenția basarabeană azi* [*L'Intelligentsia de Bessarabie aujourd'hui*], 2016. Un premier volume de la *Petite trilogie des marginaux* est publié en 2015, le deuxième paraît en 2016.

² Vasile Ernu, *Mică trilogie a marginalilor. Sectanții* [*Petite trilogie des marginaux. Les Sectaires*], Iași, Polirom, 2015.

³ Vasile Ernu, *Mică trilogie a marginalilor. Bandiții* [*Petite trilogie des marginaux. Les Bandits*], Iași, Polirom, 2016.

⁴ Marielle Macé, *Styles. Critique de nos modes de vie*, Paris, Gallimard, p. 48.

⁵ La marginalité géographique fait l'objet d'une sensible méditation dans le deuxième volume, *Les Bandits*.

« sectaires » et des « bandits » trouve chez lui un correspondant naturel dans l'image biblique de Jésus entouré de « marginaux ».

Un enjeu encore plus important de l'archéologie des formes de vie précaire⁶ chez Ernu est d'inclure celles-ci dans l'Histoire. Ernu semble vouloir convaincre le lecteur qu'on « peut prendre le pouls de la réalité » tout en explorant les milieux marginaux, et qu'une Histoire totale, la grande Histoire, ne peut s'écrire sans l'apport des micro-histoires des exclus⁷.

Les modes de vie inventoriés sont fermés, réfractaires à la vie moderne, tout comme ils sont par excellence et méconnus. Ayant l'atout imbattable du natif – dans *Les Sectaires* – ou celui de l'expérience vécue – dans *Les Brigants* –, Vasile Ernu s'approche de quelques histoires réelles. Le rapport de la religion sectaire avec le politique – dans le premier volume, ou la limitation de la diversité du monde interlope à des stéréotypes – dans le deuxième, laissent ouvert l'inventaire.

Les Sectaires

En se rapportant à la réflexion d'Emmanuel Lévinas⁸ sur les significations de la relation avec l'autre, *Les Sectaires* représenteraient une tentative du personnage de redéfinir le rapport avec sa propre communauté d'où il s'évade à l'âge de l'adolescence. Son retour a une cause dramatique – la mort du père – moment qui déclenche la rétrospective de toute une existence déroulée dans un groupe marginalisé. Ce n'est pourtant pas l'histoire collective de ce groupe-là qui fait la source du récit, mais l'expérience individuelle. Le « quand » et « l'où commence tout », indispensables à n'importe quelle histoire véridique – approchent du mythe, le narrateur devenant, à son tour, un témoin pour « l'image d'ensemble de l'histoire », dont il reconnaît l'étrange commencement, et par rapport à laquelle il trouve des correspondances avec les personnages vétérotestamentaires issus de son apprentissage religieux. D'ailleurs, il imprime à l'histoire de sa famille le parcours des Livres de Moïse : *La Genèse*, *L'Exode*, *Le Lévitique*, *Le Numeris* et *Le Deutéronome*.

La prédilection pour l'extrême marginalité des ancêtres est expliquée par des facteurs sociaux et par le contexte historique, mais on ne peut pas exclure en ce qui les concerne ni l'intervention d'une crise morale, ni un désir de se différencier par rapport aux manières de vivre des autres : « Ce désir de vivre d'une manière complètement différente et en contradiction avec tout ce qui se passe autour – affirme l'auteur – a été la plus grande passion de ma famille »⁹.

⁶ A côté des sectaires, l'auteur évoque « aussi les bandits, les Juifs, les Gitans, les femmes, les malades et beaucoup d'autres étrangers » (Vasile Ernu, *Bandiții*, p. 110).

⁷ Vasile Ernu, *Sectanții*, p. 136.

⁸ Emmanuel Lévinas, *Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate* [*Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*]. Traducere de Marius Lazurca, Iași, Polirom, 1999.

⁹ Vasile Ernu, *Sectanții*, p. 24.

La conversion de l'arrière-grand-père Culachi sur la route du Damas a d'emblée des portées réalistes : ayant fréquenté, dans l'ancien Empire Russe, des marginalités géographiques (comme le sud de la Bessarabie ou de l'Ukraine), celui-ci a eu l'occasion d'interagir avec des groupes religieux périphériques¹⁰ (des messianiques hébreux, des *raskolniks*¹¹ slaves, des protestants allemands ou suisses). Tout de même, une certaine justification idéaliste n'est pas exclue, car il représente la symbiose entre le marchand honnête et la communauté correcte et prospère des *bazpopovți*¹².

Dans la vaste galerie des physionomies sectaires – qui s'ouvre avec ce premier « patriarche de la famille », suivi des figures emblématiques des Juifs messianiques (Avraam Moskovici et Iosif Davidovici Rabinovici), et complétée avec des personnages comme Frank et Aleksandr Evghenevici, Andrei Ivanovici – le père, Maria Vasilevna – la mère, ou les deux oncles, Vanea et Nicolai Vasilevici Manoli, surnommé l'ancêtre Culaie – le personnage du narrateur-enfant représente une apparition singulière. A la quatrième génération de « paria », Ernu clame encore son statut marginal par l'intermédiaire du terme de l'exclusion sociale (*pocăit*) et politique (sectaire), mais affirme moins la confiance dans la survivance de cette forme d'existence, que sa volonté impérieuse de révolté, plus exactement l'espoir d'acquérir une identité libre de toute suspicion et de tout opprobre.

Les Bandits

Le deuxième volume de la trilogie – *Les Bandits* – fait également appel aux biographèmes. Le Professeur – le guide à craindre qui conduit le narrateur dans l'univers des infracteurs, en lui dévoilant leurs plus intimes engrenages – c'est le fameux oncle qui représente le revers de sa famille. Contrastant avec la galerie de personnages du premier volume, des physionomies d'une exactitude breughélienne offrent ici l'image d'un autre monde marginal, « petit, caché, vêtu de mystère et de peur »¹³. L'exotisme le plus souvent slave des noms et des surnoms (Maki[ntoș], Maț [Intestin], Keșa, Iașa Hudojnic [Le Peintre], Mișka Pianistul [Le Pianiste], Korj, Benea Karman [La Poche], Hana Ismailovna) cache un nomenclateur réel des métiers des hors-la-loi, des filous, des voleurs-de-poche, des assassins payés, des putes ou des voleurs. Le besoin de faire partie d'une « guilde » devient impératif, de manière que le narrateur se met tout seul l'étiquette de « Vasika Pisateli »

¹⁰ Voir à ce sujet Al. N. Constantinescu, *Sectologie. Combaterea sectelor din România și istoricul lor* [Sectologie. Le contrôle des sectes en Roumanie et leur histoire], București, Tipografiile Române Unite, 1929.

¹¹ Adeptes des réformes entreprises par le patriarche de Moscou, Nikon, en 1652, et qui ont donné naissance à une scission au milieu de l'Eglise orthodoxe russe.

¹² Ceux qui n'ont plus de clergé après le mouvement de Raskol (1666–1667).

¹³ Vasile Ernu, *Bandiții*, p. 168.

[L'Ecrivain]¹⁴. Partant de l'intuition de sa première visite chez Le Professeur, faite pendant son enfance, le narrateur reconsidère avec minutie et souvent avec obstination son propre monde qui, renversé, devient ce « paradis des anges déchus », ce « purgatoire et enfer des damnés et des calomniés ». L'un des personnages emblématiques du souterrain de l'espace ex-soviétique, le vieux *blatar*¹⁵ Israël Markeladze, appelé Korj, dénote le caractère par excellence hermétique des deux univers marginaux (« Je ne pense pas qu'il soit bon de mélanger nos choses et nos mondes »¹⁶), bien que Le Professeur eût connu par intuition leur point commun : tous les deux luttent, pour des raisons différentes, avec le Léviathan terrestre, l'Etat, partageant la condition commune de paria.

Règles et techniques de survivance. Les enfants.

La présence de telles règles et techniques suppose l'existence d'un danger réel et permanent. L'auteur illustre au moins trois instances auxquelles le sectaire doit se confronter : la religion officielle, qui est celle orthodoxe, la communauté laïque et l'État. Il en relève les différents degrés de pression par rapport au régime politique. L'affirmation – « élevés et éduqués dans l'esprit d'un permanent état de guerre et d'occupation, climat dans lequel l'ennemi est partout et guette à chaque instant, à tout moment, pour te corrompre, te tenter et te détruire »¹⁷ – caractérise le mieux la psychologie du marginal religieux qui identifie ce narrateur. Pour la génération des sectaires des grands-parents et même des parents qui vivent sous des régimes totalitaires – qu'il fût stalinien ou légionnaire – c'était l'État qui imposait les plus dures contraintes. Mais pour la génération de la septième décennie, la pression du contexte laïque devient encore plus traumatisante que la pression politique. Dans le *Deutéronom*, la radiographie de l'existence sectaire des enfants se centre sur le problème de la notion de tolérance. De l'exercice fait de sa propre tolérance, Vasile Ernu parle avec sincérité et compassion¹⁸ ; de la tolérance de l'autre, il parle avec une impartialité douloureuse. Dans la succession immédiate des réflexions sur la mémoire des vieux, le narrateur place sa propre confession, qu'il nomme « la mémoire du différent ». Il ne déplore pas la rupture avec le monde, la limitation de la sociabilité ou l'option pour un mode de vie marginal prédéterminé. Il avoue « les blessures de l'enfance, toujours ouvertes »¹⁹.

¹⁴ Simple coïncidence. Sur la liste des interlopes fameux de la République de Moldavie se trouve Ion Druță, alias Vanea Pisateli.

[ps://ro.wikipedia.org/wiki/Criminalitatea_în_Republica_Moldova#cite_note-20](https://ro.wikipedia.org/wiki/Criminalitatea_în_Republica_Moldova#cite_note-20) 2017. Page consultée le 5 décembre 2017.

¹⁵ Dans l'argot des bandits russe désigne les malfaiteurs de la caste supérieure des bandits.

¹⁶ Vasile Ernu, *Bandiții*, p. 190.

¹⁷ Vasile Ernu, *Sectanții*, p. 142.

¹⁸ Aider les personnes âgées représente une tradition de famille, à laquelle l'auteur est initié très tôt.

¹⁹ Vasile Ernu, *Sectanții*, p. 304.

Il parle d'« un stigmate de la différence » et d'« une solitude du minoritaire », dans deux scènes qui rendent dérisoires les techniques de survivance à l'âge précoce. Celle de l'enfant qui chante *In meinem Herzen*, « timide, la tête obéissante, un peu irrésolu » devant l'institutrice qui l'avait provoqué délibérément, et devant une classe qui rit « aux éclats », frappe par son réalisme brutal²⁰. L'insolite que l'enfant produit naturellement reconnaît par intuition (« parce que tout résonnait comme dans un autre monde »), l'adulte le traduit dans ses propres termes : la septième décennie, placée dans un contexte géographique et politique déterminé, l'Union soviétique. « Chanter en allemand, dans l'Union soviétique de ces années-là, ce n'était pas une chose dont on pouvait être fier »²¹. Sous ses apparences ludiques, la réaction des collègues, consistant en un naïf découpage linguistique du cinéma soviétique de guerre : « *Hände hoch !* », ne sanctionne pas l'option religieuse du narrateur, mais seulement la forme sous laquelle il l'exprime. Sur l'élève, l'impact est traumatique : « Je ne comprenais pas ce qui se passait, mais je sentais profondément comment certains sentiments étaient nés, sentiments qui me suivront pendant des années et que je n'oublierai jamais. Je savais et comprenais que j'étais différent, très différent. Qu'eux aussi et moi, nous avions la même perception sur cela. Que cette différence, je la porterai avec moi, qu'elle ne sera jamais surmontée, escaladée, changée. Que c'était un fardeau que je devais assumer »²².

La deuxième scène reconstitue une séance publique « d'explication », telle qu'elle fonctionnait dans l'école soviétique pour les enfants sectaires, pour les déterminer à changer leurs idées. C'est l'équivalent des procès intentés, à la même époque, aux sectaires adultes. Dans ces « scénettes », on voit d'un part « les accusés », et de l'autre « les éducateurs politiques », auxquels s'associent les enseignants, le directeur, le « collectif » composé de collègues et, parfois, par d'autres élèves de la classe. Le narrateur souligne le caractère imposé de ces « rituels d'éclaircissement », tout en regardant avec indulgence les acteurs d'âge mûr de ces « spectacles grotesques ». Ce qu'on ne peut pas leur excuser c'est le pathos de leur implication, perceptible dans la « didactique agaçante », dans le « rythme [verbal] un peu hystérique », dans l'attitude « arrogante »²³. Le véritable enjeu de ces rencontres est représenté justement par les acteurs-enfants : « Par de simples gestes ou phrases, le public, des enfants comme vous, peuvent être d'une cruauté et d'une violence difficiles à imaginer »²⁴. C'est seulement par rapport à eux que l'enfant sectaire ressent « une pression psychologique dévastatrice ». Afin de préserver sa dignité, tout en restant calme et maîtrisant ses émotions, il éprouve

²⁰ « Elle l'avait appris par un voisin qui m'avait entendu chanter à nos réunions religieuses. Et elle m'a fait venir au tableau noir, devant la classe, et m'a fait chanter. Je n'avais que sept ans » (*Ibidem*, p. 310).

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p. 311.

²³ *Ibidem*, p. 306.

²⁴ *Ibidem*, p. 305.

non seulement de l'embarras, mais aussi un sentiment douloureux de « solitude minoritaire ». Au-delà de « l'incroyable capacité d'adaptation », que le narrateur croit trouver chez les enfants, ces leçons ont sur eux un impact très profond. Leurs sentiments de haine ou d'amour seront pour toujours mis en relation avec la « pression » ou avec la « protection collective » ressenties à ce moment-là de leur formation.

Ce n'est pas par hasard que Vasile Ernu situe cette confession traumatisée dans le sous-chapitre *Les Femmes et l'éducation*. La grille de valeurs de l'enfant à l'intérieur de la secte est configurée différemment de celle des adultes : dans une communauté dominée par les hommes, les personnages secondaires – mères, grands-parents, sœurs – ont la mission de soulager la souffrance de la « différence ». L'habileté des adultes sectaires à contrer les abus hors de la communauté, n'épargne pas leurs enfants du traumatisme : avec des résultats exceptionnels à l'école et une « conduite impeccable », ces enfants sont inévitablement victimes de l'opprobre.

Un détail surprenant, révélé par l'un de ces enfants qui participent aux séances « d'éclaircissement », met en évidence la force qu'a la lecture de constituer un mur de protection contre l'agression de l'extérieur : « Parfois, je pouvais me déconnecter après deux ou trois phrases et regarder l'horizon, rêvant à mes histoires, récitant des livres dans mon esprit, sans rien entendre ou voir »²⁵. Et non pas à l'instar du livre unique qui offrait aux adultes « une réponse à toutes les questions et les tourments »²⁶, la Bible, mais plutôt en tenant compte de tous les livres possibles de l'enfance accueillis par les bibliothèques communales de l'URSS.

Les sectaires adultes

Les sectaires adultes perfectionnent à leur tour – surtout dans des régimes oppressifs – nombre de techniques de survivance. Ernu ne va pas jusqu'à dévoiler les traumatismes produits par le contact avec le monde laïque ; en revanche, il compose une sorte d'utopie en miniature, où ceux-ci mènent une vie exemplaire (le renoncement à l'alcool dans une région viticole c'est déjà une preuve d'héroïsme digne d'un minoritaire). L'ironie et l'autoironie des Juifs messianiques s'imposent elles aussi comme techniques de survivance dans la mesure où elles réussissent à libérer l'être de l'excès de confiance en soi.

En ce qui concerne les principes de fonctionnement de la secte, l'auteur renvoie à la rigueur constitutive de la ruche : « chacun connaît sa place, son temps, ses obligations et ses responsabilités. Tout était divisé en temps et espaces précis. Chacun avait sa fonction. Chaque groupe savait quoi faire ». Il en surprend

²⁵ Vasile Ernu, *Sectanții*, pp. 307-308.

²⁶ *Ibidem*, p. 221.

cependant le caractère « presque mécanique », qui se transforme en dépendance et même en vulnérabilité chez les membres²⁷. Le programme de dimanche dans une famille de sectaires, que la narration expose dans les moindres détails, montre une rationalisation « mathématique » de la vie individuelle, au profit des « activités collectives communautaires et ecclésiales ». Mais le narrateur récupère aussi, à côté de cette manière spécifique de passer le dimanche, d'une « rigueur générale commune », quelques éléments individuels d'un quotidien personnalisé, tels que les repas en famille, la nourriture kasher, la « cuisine soviétique pour l' « homme nouveau » ou bien l'atmosphère des cantines soviétiques²⁸. La sortie de l'anonymat de la femme, réservée et apparemment absente du premier plan de la vie sectaire, éclaire discrètement les moments et les domaines destinés exclusivement aux hommes : la chaire, le « conseil des anciens qui prennent les grandes décisions », les débats théologiques, etc. Dans la communauté, on réserve aux femmes un rôle éducatif (l'éducation familiale est achevée dans l'église et constitue la « règle d'or ») et un autre, philanthropique, tradition transmise avec dévotion et joie dans chaque famille sectaire. Si Ernu caractérise les hommes de la communauté en affirmant « qu'ils étaient plutôt bornés, une sorte de présence dominante ; il ne leur fallait qu'exister »²⁹, aux femmes il attribue le rôle primordial, comme structure de résistance de la communauté, comme « squelette », ayant aussi la mission de conserver et de perpétuer la mémoire de ce petit monde parallèle et marginal.

L'intention des sectaires de constituer un « royaume » autonome par excellence, détaché de l'État et du monde laïque, le narrateur la construit à travers la contradiction majeure entre les techniques de protection qui fonctionnent à l'intérieur de la secte et la mission que celle-ci assume à l'extérieur, où elle se représente capable de sauver le monde. Pour les mêmes raisons d'autonomie, les sectaires préfèrent les territoires périphériques où l'autorité de l'État est diminuée. Mais la marginalité sectaire entraîne notamment des « règles et techniques de survivance » par rapport au centre du pouvoir, le principe de la liberté se trouvant au cœur de leur lutte. Considéré comme « une forme d'esclavage », on refuse à l'État le privilège d'être « neutre ou bon ». Les sectaires marquent leur méfiance soit en feignant l'ignorance et par la création d'un monde parallèle, soit par la désobéissance, par la guerre directe, tout en assumant la souffrance, la persécution et le martyre qui en découlent. L'attitude la plus radicale des sectaires à l'égard du pouvoir, glorifiant le martyre comme « forme suprême de confirmation de la foi et de la lutte authentique » trouve son exemple chez Vasile Ernu à l'époque stalinienne et légionnaire, avec des réminiscences dans les programmes de

²⁷ « Si vous voulez détruire et fâcher un homme élevé dans une telle rigueur organisationnelle, emmenez-le dans un espace où les lois, la rigueur et l'ordre disparaissent » (*Ibidem*, p. 299).

²⁸ *Ibidem*, p. 321.

²⁹ *Ibidem*, p. 321

croyances des communautés religieuses marginales jusqu'aux années 90 du siècle dernier. Le premier chapitre du troisième Livre, *Le Lévitique*, est consacré justement à ce paradoxe – « le stalinisme : le dernier âge d'or du christianisme ». Pour avoir offert aux sectaires le martyre des premiers chrétiens, les représentants du troisième âge des communautés religieuses marginales soumettent l'ère stalinienne à une évaluation qui échappe à la raison commune. La détention et la punition constituent des bénédictions, raison pour lesquelles on traite le condamné (le *zek*) différemment. Les camps de concentration sont présentés comme de véritables animateurs du christianisme, tout comme l'espace communiste des déportations, la Sibérie³⁰, devient l'accueil forcé des « synodes œcuméniques de tous les sectes de l'URSS » : « Ici, à la marge de la Sibérie, se rencontrent les sectaires de tout l'empire, de toutes les couleurs et de toutes les nations. Sans se proposer cela ». L'une des techniques de survie qui est perfectionnée au fil du temps a ses origines dans la Sibérie de l'ère stalinienne. Il s'agit d'un réseau de relations « fortes », « efficaces » et « durables » et qui, en cas de danger, aurait pu, sur la base de recommandation³¹, offrir à tout membre, n'importe où en URSS, la possibilité de se réfugier.

L'affiliation à une telle famille « réputée comme hôtesse parfaite », facilite l'observation, à un âge précoce, de la « faune sectaire soviétique » : « de Juifs messianiques aux Moluques Russes d'Azerbaïdjan, des Unbeks adventistes aux théodoret de Sibérie, de pentecôtistes Ukrainiens aux mormons Yakuts »³² et constituera la source de la galerie des personnages évoqués au début.

L'histoire sectaire de Ernu comprend plusieurs campagnes antireligieuses dans l'Est communiste (« l'athéisme triomphaliste » de la deuxième et de la troisième décennie, celui « scientifique » de la cinquième, l'époque de Khrouchtchiov et celle de Brejnev), ainsi que l'arsenal de propagande qui les accompagne (du cinéma aux procès publics). Tout cela contribue à la constitution du stéréotype, dans la ligne du discours antisémite, de l'image du sectaire (paresseux, spéculatif, parasitaire, traître, conspirateur) et finalement à sa ghettoïisation. La « lettre instructive » de la sixième décennie, à travers laquelle le pouvoir cherche à imposer ses conditions dans un « pacte-compromis » avec les sectes, se révèle être une « décision stratégique », qui produit un véritable effet schismatique. Les deux groupes sectaires détachés – la minorité radicale et la majorité modérée – adopteront des stratégies différentes et, implicitement, développeront d'autres techniques de « survie ». En illégalité, le premier comptera le plus grand nombre

³⁰ Les bandits de Vasile Ernu évoquent, au-delà du cercle polaire, le camp de concentration de Kolyma où de nombreux sectaires ont été déportés, comme étant « pire que l'enfer », mais aussi Taganka, la prison de Moscou, démolie en 1958 (Vasile Ernu, *Bandiții*, p. 167).

³¹ Pendant ses expéditions de documentation sur le milieu infractionnel, le narrateur utilise le même système de recommandations, dont il affirme que « dans leur milieu [des bandits], ces recommandations fonctionnent parfaitement » (*Ibidem*, p. 194).

³² Vasile Ernu, *Sectanții*, p. 160.

d'adeptes dans les prisons soviétiques, une organisation intelligente, mais aussi des activités à haut risque (typographies clandestines, trafic illégal de littérature interdite, soutien aux familles des personnes privées de liberté). Au contraire, les adeptes de l'idée que « la confrontation donne du pouvoir au Léviathan, le mépris l'affaiblit »³³, éviteront toute interaction directe avec lui, en s'éloignant du pouvoir, profitant des opportunités « ouvertes » par les interdictions. Les professions marginales (gardien, chauffeur, concierge) fournissent aux employés sectaires le cadre légal pour déployer une activité avec « des obligations et des efforts minimaux », en gagnant plus de temps pour eux-mêmes et pour la communauté, et par conséquent plus d'autonomie. Ensuite, l'orientation vers des domaines tels que la construction, la couture, la mécanique (alliant l'exactitude au professionnalisme, ses membres ont toujours priorité), l'organisation en guildes (celle des fourreurs, le narrateur la considère, en URSS, « le monopole d'une secte ») ou en coopératives (en minikolkhozes³⁴ où la tradition agricole locale est utilisée comme une solution au problème de la pénurie alimentaire en URSS) fournit aux sectaires des revenus supplémentaires stables et consistants. Le narrateur évoque le « succès naturel » des sectaires, révélant ce qu'il pense être « le grand secret des marginaux » : regarder la société « non pas du point de vue des offres, des libertés, mais du celui des interdictions ». Autrement dit, agir par « des interdictions ». Et c'est dans ce point-là que *Les Bandits* de Vasile Ernu sont les plus proches de ses *Sectaires*.

Mode de vie des voyous et des hors-la-loi

Le mythe biblique de la fraternité tragique, repris avec insistance dans le second volume des marginaux, ne laisse aucun doute sur le lien ontologique que Vasile Ernu envisage entre les deux mondes. Il se reflète dans la parallèle avec le mythe de Caïn, dans le monde damné des criminels, dans les similitudes avec la « leçon d'économie » d'Abel ou dans celui sectaire.

Le rituel du *kvas*³⁵ – boisson que le narrateur est initié à préparer, en mettant un gant chirurgical au-dessus, de sorte qu'une fois le processus finalisé, celui-ci se gonfle sous l'influence du ferment – synthétise, par une phrase du personnage nommé Le Professeur, la « main révoltée », l'essence de ce monde des criminels. Dans la violence, Ernu voit leur façon de se révolter « contre cette tragédie [de la prédestination], contre cette solitude, contre cette impuissance »³⁶.

³³ Vasile Ernu, *Sectanții*, p. 176.

³⁴ Cooperative agricole en Union soviétique où tout était mis en commun à partir des terres jusqu'aux outils et bétail.

³⁵ Boisson fermentée et peu alcoolisée populaire en Russie, adoptée plus tard par tous les états de l'URSS.

³⁶ Vasile Ernu, *Bandiții*, p. 167.

Tout comme le monde des sectaires, celui des hors-la-loi appartient à la marginalité. Son organisation prévoit quatre castes : la différence entre le haut, des *blatars* (« voleurs dans la loi », « législateurs » et « juges »), et le bas, des *otpuscennîe*³⁷ (traîtres, mouchards, homosexuels), se veut chromatiquement similaire à celle d'entre le « noir » funèbre et le semi-transparent « bleu », couleurs-symboles de l'héraldique des voleurs, à côté du « gris » des *mujiks* et du « rouge » des *kaziols*, deux autres castes intermédiaires. La conférence du Professeur sur le risque de la trahison ou sur l'importance impérative de ne pas manquer à sa parole dans ce monde des voleurs, précède la leçon de l'érudit rabbin sur la *fenea*, « la langue des bandits dans l'Empire [Russe] au 20^e siècle ». Assimilée aux techniques de survie complexes, celle de l'argot – présentée par l'interlocuteur « vedette » au narrateur pendant une de ses « missions d'enquête » – joue le rôle de confirmer l'appartenance au groupe marginal, et en même temps réalise le cryptage de l'information, afin de la sécuriser : « La *fenea* est une question de dissimulation, d'occultation face au pouvoir et aux honnêtes hommes. Et deuxièmement, l'argot vise l'identification »³⁸. Inutile d'apprécier à quel point la nature hermétique de celle-ci donne de l'autorité et de l'importance à l'utilisateur. « La guerre des langues », l'un des épisodes qui évoque les pratiques dures des voleurs pour punir leurs traîtres est à l'origine une tentative du pouvoir soviétique de publier l'équivalent local du vieux dictionnaire des vagabonds, *Liber Vagaborum*³⁹, et ses efforts à en trouver des « collaborateurs ».

Les tatouages des bandits peuvent aussi être intégrés dans la communication marginale et codée, mais pas dans l'esprit des citations latines que Le Professeur s'est fait tatouer. Sous le kitsch accusé par les profanes, le narrateur saisit non pas seulement leur importance comme « marques de la hiérarchie sociale et de l'histoire personnelle », mais aussi leur valeur de « patrimoine ». La rencontre avec Iasha Hudojnic, dans la petite salle à « l'air mystérieux » des temps anciens, le prédécesseur « en droit » des ateliers modernes de tatouage, n'est qu'un prétexte pour une méditation sur la nudité comme impuissance, sur les habits et leur signification dans le monde des voyous et des hors-la-loi.

Considéré du point de vue de l'innocente mission d'aider les incarcérés, le budget commun des bandits, *l'obsciak*, semble faire partie des modes de survie de la marginalité sans loi si les techniques utilisées en son nom n'étaient pas si radicales. Le confirme Israël Markeladze, une légende de la gestion financière illicite en URSS jusqu'au moment de la perestroïka. Korj, le vieil homme impuissant, passionné de la poésie classique russe, a ici de l'importance parce qu'il représente le prototype de ce qu'on appelle dans son monde un « vrai bandit ». Au-delà des décalogues des bandits ou des emprisonnés que Vasea Korj synthétise, il y

³⁷ Dans l'argot des bandits russes : les déchus.

³⁸ Vasile Ernu, *Bandiții*, p. 159.

³⁹ Sa première édition en allemand apparaît à Basel, en 1515.

a les honnêtes hommes, pas dans le sens de n'appartenir au milieu altéré des cambrioleurs, mais dans celui d'être facilement mentis ou manipulés. La vérité à propos de la capacité d'être ici « authentique » est de pouvoir *entendre* et *comprendre*, mais aussi de « savoir comment juger correctement, car de votre jugement dépend tout. Tout jugement faux, tout parti-pris, tout calcul erroné peuvent faire déclencher la guerre. Et quand il y a la guerre, il n'y a pas de jugement, sauf le sang et la mort. [...] Mais quand nous arrivons à la guerre, toutes sortes de monstres cachés sortent de nous, tous les démons se déchaînent »⁴⁰.

C'est justement ce que Vasile Ernu reproche à ses sectaires : la perte d'authenticité. L'écrivain croit qu'après la chute du communisme, le monde laïque dévoile « la splendeur de ses tentations sur une échelle sans précédent »⁴¹. Les longs débats théologiques initiés par les communautés religieuses n'arrivent point à discerner ce qu'ils doivent accepter ou ce qu'ils doivent éloigner de leurs vies : la télévision, le film ou le *show* ne représentent-ils pas d'autres façons dans lesquelles Dieux leur parle ? La démocratie qui n'interdit rien, opère, selon Ernu, une métamorphose inattendue parmi ses sectaires : « d'une certaine frange radicale qui était en conflit avec tout ce qui est le pouvoir et le monde, on parvient à des majoritaires sages, dociles, soumis et bons consommateurs et promoteurs de ce qu'on nomme aujourd'hui *mainstream* »⁴². Les premiers qui vont attirer l'attention sur les « pièges » de la démocratie seront les sectaires émigrés aux États-Unis dans les années 60 : « Celui qui t'offre quelque chose peut t'asservir plus facilement que celui qui te prend quelque chose »⁴³. Pour un vrai sectaire selon les « normes américaines », le grand risque dans ces conditions-là est de perdre sa foi. Aujourd'hui, le même péril guette les sectaires restés dans leurs pays ex-communistes, qui se sont démocratisés.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio, *De la très haute pauvreté. Règles et formes de vie*. Traduction de Joël Gayraud, Paris, Payot, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio, *Moyens sans fin. Notes sur la politique*, Paris, Payot, 1995.
- 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.
- CONSTANTINESCU, Al. N., *Sectologie. Combaterea sectelor din România și istoricul lor [Sectologie. Le contrôle des sectes en Roumanie et leur histoire]*, București, Tipografiile Române Unite, 1929.

⁴⁰ Vasile Ernu, *Bandiții*, p. 190.

⁴¹ Vasile Ernu, *Sectanții*, p. 341.

⁴² *Ibidem*, p. 342.

⁴³ *Ibidem*, p. 196.

- DURKHEIM, Emile, *Formele elementare ale vieții religioase* [*Formes élémentaire de la vie religieuse*]. Traducere de Magda Jeanrenaud și Silviu Lupescu, Iași, Polirom, 1995.
- ERNU, Vasile, *Mica trilogie a marginalilor. Bandiții* [*Petite trilogie des marginaux. Les Bandits*], Iași, Polirom, 2016.
- ERNU, Vasile, *Mica trilogie a marginalilor. Sectanții* [*Petite trilogie des marginaux. Les Sectaires*], Iași, Polirom, 2015.
- FOURNIER, Anne, Catherine PICARD, *Secte, democrație și mondializare* [*Sectes, démocratie et mondialisation*]. Traducere de Radu și Rodica Valter, București, 100+1 Gramar, 2006.
- LE BLANC, Guillaume, *Vies ordinaires, vies précaires*, Seuil, 2007.
- LEVINAS, Emmanuel, *Entre nous. Essai sur le pensé-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1999.
- LEVINAS, Emmanuel, Emmanuel Lévinas, *Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate* [*Totalité et infini : essais sur l'extériorité*]. Traducere de Marius Lazurca, Iași, Polirom, 1999.
- MACE, Marielle, *Styless. Critique de nos modes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.

ASPECTS OF MARGINALITY AT VASILE ERNU.
WAYS OF PRECARIOUS LIFE IN EASTERN COMMUNISM
(Abstract)

The ways of life summarized by the author are mainly close, unfriendly and, thus, marginal and hardly known. With the unexcelled advantage of the native, in *The Sectarians* [*Sectanții*] or with that of life experience in *The Bandits* [*Bandiții*], Vasile Ernu comes close to their possible story which finally turns to be real, even if not irreducible. The oversight of the religious aspect in favor of the historical one in the first volume (*The Sectarians*) or the limitation of the underworld diversity to almost stereotyped typologies in the latter (*The Bandits*) leaves the auctorial census open. In both cases, the writer might be blamed for telling less than he knows. The trap of conventionalizing these altered ways of life could be a problem in the absence of the compensating biographical element at Vasile Ernu. One of the representative characters belonging to the ex-Soviet underworld, namely the dread guide who introduces the narrator in the delinquents' malefic world, revealing him its most intimate resorts, The Professor, understands the similitude between these worlds: though by different reasons, they both fight against the mundane Leviathan, the state, sharing the same pariah condition.

Keywords: Vasile Ernu, marginality, way of life, discipline, sect, bandits.

FEȚE ALE MARGINALITĂȚII LA VASILE ERNU.
MODURI DE VIAȚĂ PRECARĂ ÎN ESTUL COMUNIST
(Rezumat)

Modurile de viață inventariate de Vasile Ernu sunt, prin excelență, închise, refractare și, implicit, marginale și cvasi-cunoscute. Cu atuu imbatabil al nativului, în *Sectanții*, sau al experienței trăite, în *Bandiții*, Vasile Ernu se apropie de povestea lor posibilă, reală în final, nu însă și ireductibilă. Omiterea aspectului religios în favoarea istoricului, din primul volum (*Sectanții*) sau restrângerea diversității lumii interlope la tipologii aproape clișeizate, din cel de al doilea (*Bandiții*), lasă cartografia auctorială „deschisă”. Ceea ce i se poate reproșa, în ambele situații, este că spune mai

puțin decât știe. Capcana șablonizării modurilor de existență alterate ar putea reprezenta o problemă dacă biograficul nu ar fi salvator la Vasile Ernu. Unul dintre personajele emblematice ale lumii interlope din spațiul ex-sovietic, temuta călăuză care-l conduce pe narator prin lumea malefică a infractorilor, dezvăluindu-i angrenajele cele mai intime, Profesorul, constituie liantul celor două lumi: deși din motive diferite, ambele luptă cu Leviatanul lumesc, statul, împărțășind condiția comună de paria.

Cuvinte-cheie: Vasile Ernu, Europa de Est, marginalitate, mod de viață, disciplină de viață, sectă, bandiți.

ERIK BORDELEAU

L'EMBRAYEUSE DE VIOLENCE : CHIARA FUMAI FÉMINISTE OCCULTE

« Mais il faut aller à pas lents sur la route des pierres mortes, surtout pour qui a perdu la connaissance des mots. C'est une science indescriptible et qui explose par poussées lentes. Et qui la possède ne la connaît pas. *Mais les anges aussi ne connaissent pas, car toute vraie connaissance est obscure.* L'Esprit clair appartient à la matière. Je veux dire, l'Esprit, à un moment donné, clair. »

Antonin Artaud

Chiara Fumai in memoriam

1. Comment se constitue-t-on en puissance transhistorique d'agression ? Et en quoi cette question concerne-t-elle spécialement le féminisme ? L'œuvre de Chiara Fumai s'articule autour de la relation évasive et problématique entre violence et identité féminine. Elle en explore les arcanes par le moyen de performances qui s'assimilent à des séances de spiritisme, où se mêlent forces antagonistes et initiatiques, politiques et métamorphiques. En étroite complicité avec le féminisme extatique italien des années 70 (Carla Lonzi et *Rivolta femminile*, entre autres sources¹) et s'inspirant librement des pratiques médiumniques comme mode d'intervention médiatique, Chiara Fumai se fait canal de transmission par lequel figures historiques et discours de révolte s'entrecroisent comme autant de cris de guerre issus de la tradition des femmes opprimées. Multipliant prises d'âme, *channelling* et possessions, Fumai se voit ainsi engagée dans un devenir-occulte qui prend les formes les plus diverses et dont la formule reste à préciser.

Ce court essai vise à caractériser la composante occulte du féminisme de Chiara Fumai comme élément proprement expérimental et heuristique de sa proposition artistique. Nous dirons que le cercle de sorcière qu'elle trace par le moyen de ses œuvres constitue un geste de clôture qui, paradoxalement, met à l'aventure. Il catalyse des forces fabulatoires pour intensifier une puissance anonyme d'agression. La contraction occultiste opérée par Chiara Fumai la constitue en effet comme *embrayeuse de violence* : elle fait d'elle l'intercesseuse et

¹ Sur le travail de Carla Lonzi, voir l'excellent article de Claire Fontaine paru dans e-flux, <http://www.e-flux.com/journal/47/60057/we-are-all-clitoridian-women-notes-on-carla-lonzi-s-legacy/>

le relais d'un féminisme qui rejette les facilités de la prise de conscience catégorielle pour s'assumer pleinement comme *pratique de désenvoûtement*².

Les lignes qui suivent s'organisent donc autour de l'hypothèse suivante : *se faire occulte, c'est s'orienter objet*. C'est apprendre à se faire appât pour les forces du dehors, et dans le jeu de prédation ainsi ouvert, recouvrer cette aptitude à la violence et au mal sans laquelle la volonté d'émancipation tourne à vide et invariablement déçoit.

2. Comment diable Chiara Fumai en est-elle venue à se constituer en église féministe occulte dans l'obscur sillage du Thelema d'Aleister Crowley ? L'affaire est mystérieuse, mais peut-être pas autant qu'il n'y paraît. Déjà, en 2003, Chiara Fumai aka DJ Pippi Langestrumpf (Fifi Brindacier en allemand) reçoit l'illumination Drexciya – un duo rigoureusement anonyme et anti-mainstream actif sur la scène electro de Détroit durant les années 90 et mobilisant les ressources de la mythologie et de la science-fiction à des fins politiques – et s'élance du côté sombre de la techno. Membre de *Female Pressure* et de *Electric Indigo* à partir de 2005, elle fonde en 2008 l'étiquette de dance metal *Dischi Bellini*, où figure une compilation/manifeste digital intitulé, incidemment, *The Church of Pippi Langstrumpf*. L'album présente l'image d'une église orientale-orthodoxe qu'une prêtresse embrasse plus ou moins maladroitement ; il est associé à un lien myspace, « my bearded Pippi », dont le nom préfigure déjà la visite inopinée d'Annie Jones, la fameuse femme à barbe du cirque Barnum, à la petite maison de sorcière installée par Fumai à l'occasion de la Documenta 13 de Kassel de l'été 2012.

Cette première incursion dans le monde animé de Chiara Fumai offre bien quelques repères de type semi-biographiques, mais de toute évidence, cela ne suffira pas. C'est de la puissance agissante qui anime sa démarche artistique dont il faut se saisir – quelque chose comme son principe actif de fabulation. En effet, le devenir-occulte de Chiara Fumai demeurera quelque chose de vaguement exotique et finalement hors d'atteinte si nous ne nous parvenons pas, d'une manière ou d'une autre, à nous persuader que le chiffre d'une existence ne se résout jamais dans une trame historique, que son foyer génétique est toujours à la fois virtuel et cosmique. « Mais qu'est-ce que tu sais de moi, glisserait Chiara Fumai à la suite de Deleuze, une fois dit que je crois au secret, c'est-à-dire à la puissance du faux, plutôt qu'aux récits qui témoignent d'une déplorable croyance en exactitude et vérité ? »³.

² Pour plus de détails sur ce sujet, voir mon article « Féminismes sorcières, féminismes révolutionnaires », https://www.academia.edu/9461736/F%C3%A9minismes_sorci%C3%A8res_f%C3%A9minismes_r%C3%A9volutionnaires.

³ Gilles Deleuze, « Lettre à un critique sévère », in *Pourparlers 1972–1990*, Paris, Minuit, 2003, pp. 21-22.

3. Dans un entretien accordé à Antonella Marino suite à sa participation à la Documenta 13 où elle explique sa rencontre avec Carolyn Christov-Bakargiev, commissaire de l'événement, Chiara Fumai donne un bref mais décisif aperçu de ce qui motive sa pratique et de l'ambiance spirite au sein de laquelle elle se meut.

Carolyn m'a contacté après avoir vu la performance « Chiara Fumai présente Nico Fumai ». Au début je pensais être en plein voyage astral en haute définition, étant donné que je revenais à peine d'une expérience en Sibérie où j'avais eu de nombreuses hallucinations. Mais quand je lui ai dit que la raison pour laquelle je fais de l'art est le partage de la souffrance, je me suis rendu compte qu'à ce moment se révélait quelque chose de vraiment important, et que de fait j'étais aussi très consciente. *Ainsi j'ai transigé [patteggiato] le Moi contre la possibilité de connaître tout ce qu'il y a de plus élevé et de plus infime dans la nature humaine. Exactement comme l'a fait le Docteur Faust [je souligne]*⁴.

À l'origine de la prolifération de personnages qui peuplent l'univers de Chiara Fumai, on trouverait quelque chose de vaguement inquiétant et à la limite du vraisemblable, quelque chose comme un *acte démonique*. Mais qu'est-ce à dire? On pourrait bien sûr être tenté de ne pas en faire trop cas et de ne voir dans cette déclaration qu'une tentative plutôt bénigne pour attirer l'attention, une petite mise en scène propre à cultiver le mystère autour de la *persona* Fumai. Et pourtant, tout indique qu'il faut au contraire la prendre aux mots et chercher à articuler pour notre propre compte ce qui se joue dans cette nouvelle référence occultiste. Car s'il y a bien un mystère qui est cultivé ici, il n'est pas, dans un premier temps du moins, de l'ordre de ceux soigneusement conçus pour accroître et susciter la fascination médiatique. Ou mieux : si ce « culte du mystère » est de nature médiatique, c'est d'abord en tant qu'il participe d'une entreprise dite magique visant à faire de soi-même le medium d'une pluralité de figures et de forces.

De manière générale, la magie est fondée sur l'idée d'une continuité entre l'homme et le monde, d'où découle un rapport non-dichotomique entre le réel et l'imaginaire, le dire et le faire, la pensée et l'agir. Pour Artaud, par exemple, « la magie est une communication constante de l'intérieur à l'extérieur, de l'acte à la pensée, de la chose au mot, de la matière à l'esprit »⁵. La théorie des médias de Peter Sloterdijk s'inscrit d'emblée dans cette dimension magique en insistant sur la part médiatique/ médiumnique du sujet. On pourrait la résumer à une question: ne faudrait-il pas concevoir l'individu le plus décentré comme potentiellement le plus puissant ? Dans un sens décidément très proche, Deleuze décrira le penseur comme le « précurseur sombre » entre deux potentiels. Dans les deux cas, il s'agit de

⁴ Antonella Marino, *Documenta 13 : conversazione con Chiara Fumai*, 2012, disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.premiolum.it/articolo/documenta-13-conversazione-con-chiara-fumai>.

⁵ Antonin Artaud, « De quelques problèmes d'actualité aux messages révolutionnaires », in *Œuvres complètes*. Tome VIII, Paris, Gallimard, 1956, p.131.

penser le sujet pas tant en termes de capacité autonome d'initiative qu'en fonction de sa capacité à faire advenir des mondes.

Cette capacité de décentrement subjectif et de mise en communication de différents modes d'existence correspond parfaitement à la pratique artistique de Chiara Fumai. Elle s'accorde à son effort concerté de démultiplication de soi dans l'élément pathique afin de donner corps et voix aux sujets féminins exclus de l'histoire – Chiara Fumai entremetteuse des corps subalternes et révoltés.

4. Nous disions donc : cultiver le mystère. Non pas tant pour se rendre intéressant que pour s'*inter-esser*, pour s'introduire entre et parmi les choses et apprendre à frayer à même ce qui n'a pas de nom. Cultiver renvoie ici à un certain art de l'existence, à un travail sur soi d'ordre éthique : *se faire occulte comme pratique ascétique transductive, comme manière d'entrer en matière et de devenir résonante*. Toute pratique du souci de soi exige la patiente élaboration de son propre secret ; elle implique un rapport actif à une zone de non-connaissance qui se profile en lisière du paysage-soi. « Comment découvrir l'obscur sans le découvrir ? », disait si justement Blanchot.

En ce sens, sans doute y a-t-il une composante *ésotérique* inhérente à tout travail d'ordre éthopoïétique ou spirituel, pour peu qu'on entende dans ce mot un traitement résolument technique du mystère, ou encore une mise en culture expérimentale du secret. Et c'est ainsi que Chiara Fumai signe son pacte démonique: non pas à la manière d'une mystique qui souhaite s'abandonner à une force qui viendrait annihiler sa volonté mais plutôt, comme Agamben l'explique à la suite de Rilke dans une admirable tentative pour faire débrayer la machine-Je, comme une ésotériste qui sait parfaitement que sa volonté ne peut être supprimée et qui, pour cette raison même, « *se sert de son moi comme de l'élément privilégié d'un rituel initiatique de création poétique* pour arracher au rituel tout ce qu'il peut consentir aux hommes » [je souligne]⁶. Et l'élément démonique relève ici de l'état paradoxal d'expropriation dans lequel le Moi se retrouve après avoir définitivement congédié tout repli autobiographique, et ainsi « franchir la scission des temps et des voix pour s'asseoir à sa propre fête ».⁷ Bienvenue dans le sérail transhistorique de Chiara Fumai, où chacune est conviée à cultiver l'ambiguïté entre les règnes et à travestir joyeusement ses parages et possessions.

Il se déduit de cette conception de l'ascèse comme *contraction occulturelle*⁸ une esthétique de l'existence qui se démarque radicalement de l'impératif éthique premier du libéralisme existentiel, supposément universel et analytiquement

⁶ Giorgio Agamben, « Sur l'impossibilité de dire Je : paradigme épistémologiques et paradigmes poétiques chez Furio Jesi ». Préface à Furio Jesi, *La fête et la machine mythologique*, Paris, Editions MIX, 2008, p.17.

⁷ Giorgio Agamben, « Sur l'impossibilité de dire Je », p.13.

⁸ Je ne peux ici que référer aux excellents travaux de Marc Couroux. Il participe d'une pragmatique spéculative des appâts pour le sentir (*lure for feelings*) qui recoupe en plus d'un point la démarche de Chiara Fumai. Voir <http://www.theoculture.net/>.

intouchable : être-plus-ouvert. La cause est d'ailleurs depuis longtemps entendue : nous n'avons pas besoin de plus d'ouverture, de plus de « communication » ; au contraire, nous avons besoin de nous constituer collectivement en zones d'opacité offensive pour parer à ce néon global-commercial qui rend tout transparent jusqu'à l'inconsistance. Et nul doute que L'Église de Chiara Fumai représente une telle zone d'opacité offensive, avec sa cohorte de personnages marginaux et ambigus, et l'hostilité à peine voilée qui couve dans le mystère de ses symboles ésotériques.

Car nous sommes devenus trop disponibles, trop amènes, trop lisses. D'où l'intérêt porté par Isabelle Stengers et tant d'autres aux pratiques magiques dites « sorcières » : leur premier geste consiste à tracer un cercle, un espace de protection nécessaire afin de produire une immunité collective et ainsi « créer l'espace clos où puissent être convoquées les forces dont elles ont un besoin vital. »⁹ Cette pratique concertée de la catalyse existentielle nous renvoie directement à nos propres procédures, plus ou moins explicites, de préservation de nos capacités de tenir et d'agir, qu'elles soient ésotériques ou non.

La bienveillante *volonté de s'ouvrir* jamais ne suffira à effectivement *entrer en résonance*. Au contraire, vouloir être ouvert se traduit trop souvent par une attitude opportuniste et « prête à tout » qui ne constitue guère plus qu'une banale technique de nivellement relationnel – il n'arrive rien qui vaille à qui tient tous et chacun à égale et joviale distance. Dans son ouvrage *Cyclonopedia : Complicity with Anonymous Materials*, Reza Negarestani déploie un arsenal conceptuel post-deleuzien aussi récalcitrant et irréductible que possible – et c'est vraiment peu dire – au genre de matérialisme vibrant et libéral promu par des auteurs « néo-matérialistes » tels que Jane Bennett ou William Connolly.¹⁰ Cette fiction-jihad über-paranoïaque ancrée dans l'horreur d'un Islam apocalyptique décrit avec éloquence les limites de la posture libérale d'ouverture tout-terrain. Negarestani introduit une précieuse distinction entre l'ouverture économique qui fonctionne sur un plan préprogrammé et sécurisé, et l'ouverture radicale, laquelle implique la disposition à être ouvert (*being opened*) par les forces du dehors. Sa critique impitoyable du libéralisme existentiel se fonde dans un délire géotraumatique qui culmine dans une description proprement démoniaque d'un type de rapport à soi paranoïaque et orienté objet :

To become open or to experience the chemistry of openness is not possible through « opening yourself » [...] but it can be affirmed by entrapping yourself within a strategic alignment with the outside, becoming a lure for its exterior forces.

⁹ Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste*, Paris, La Découverte, 2007, p. 187.

¹⁰ Pour une savoureuse critique du moralisme épistémologique qui définit les entreprises philosophiques de Bennett et Connolly, voir Christian Thorne, « To Political Ontologists », in Joshua Johnson (ed.), *Dark Trajectories : Politics of the Outside*, Hong Kong, [Name] Publications, 2013 : « Connolly and Bennett have lots of language for describing mindsets and almost no language for describing objects. Their arguments take shape almost entirely on the terrain of Geist. They really just want to get the subjectivity right. » (p. 114).

Radical openness can be invoked by becoming more of a target for the outside. In order to be opened by the outside rather than being economically open to the system's environment, *one must seduce the exterior forces of the outside*: you can erect yourself as a solid and molar volume, tightening boundaries around yourself, securing your horizon, sealing yourself off from any vulnerability [...] immersing yourself deeper into your human hygiene and becoming vigilant against outsiders. Through this excessive paranoia, rigorous closure and survivalist vigilance, one becomes an ideal prey for the radical outside and its forces [je souligne]¹¹.

Qu'est-ce qu'une procédure ésotérique, qu'est-ce qu'un rituel hermétiste, sinon une tentative pour séduire, « par l'intérieur » pour ainsi dire, les forces cosmiques ? Et qu'est-ce que le pacte démonique de Chiara Fumai, sinon le moyen par lequel s'enfermer dans un « alignement stratégique avec le dehors », pour faire d'elle-même un leurre, un masque, une *persona* et un appât ? Pacte qui la destine donc, suivant un rapport de prédation paradoxal et apparemment inversé, à se faire proie, à *être en proie* à de multiples possessions. Car tout prédateur doit d'abord devenir sa propre proie ; il doit savoir produire une image virtuelle du comportement de l'être dont il souhaite la capture. Un exemple bien connu que Negarestani chérit tout particulièrement est celui de la baudroie, dont le corps est pourvu d'un appendice qui simule la nourriture de sa proie. Mais sans doute *Le journal du séducteur* de Kierkegaard n'est pas moins riche en instructions pour une prise d'âmes¹².

Là où l'ambition « naïve » (selon ses propres dires) du néo-matérialisme dont Jane Bennett se réclame se traduit ultimement par un travail éthique sur soi qui vise à améliorer notre capacité à « détecter la présence d'affects impersonnels », en mettant en suspens une certaine tendance à la critique et à la suspicion et en « adoptant des comportements plus ouverts [open-ended] »¹³, l'Église de Chiara Fumai invite à un *occultisme orienté objet* qui reconnaît dans la « formidable ascèse de la clôture » le réquisit premier de toute véritable entrée en matière, la condition essentielle d'un « engagement ciblé avec la contingence » sauvage des traumas historiques qu'elle répercute en son sein.¹⁴ Chacune des complicités transhistoriques que Chiara Fumai nouent avec les rebelles et autres damnées avec lesquelles elle se reconnaît une affinité accroit de facto sa puissance d'agression. Le pacte secret qui les lie dans l'élément transindividuel de la souffrance décuple

¹¹ Reza Negarestani, *Cyclonopedia. Complicity with Anonymous Materials*, Melbourne, Re-press, 2008, pp. 195-199.

¹² Je fais ici écho à l'étude suggestive de Frédéric Neyrat, *Instructions pour une prise d'âmes. Artaud et l'envoûtement occidental*, Strasbourg, La Phocide, 2009.

¹³ Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, Duke, 2010, p. XV.

¹⁴ Reza Negarestani, « Contingency and Complicity », in Robin Mckay et al. (éds.), *The Medium of Contingency*, Falmouth, Urbanomic, 2011, p. 14.

leur puissance respective, tel un égrégore féministe chargé d'un indéniable potentiel subversif¹⁵.

L'occultisme orienté objet de Chiara Fumai se développe selon une rigoureuse logique des possessions. Qui voudrait ici se contenter des bien-pensantes généralités du matérialisme, même « nouveau »? Il n'y a d'entrée en matière conséquente, de transduction éprouvée, que pour celles qui acceptent le libre jeu des captures et des préhensions mutuelles, à même le plan magique des liaisons et déliaisons. Car si l'on n'est effectivement possédé que par ce que l'on possède, toute pratique éthopoïétique se résume en somme à choisir par qui, par quoi se faire posséder. Prendre soin de ses modes d'abstraction et de prédation donc, tout en sachant que chaque avancée en la matière nous expose toujours plus sûrement au danger d'une dépendance intensive, à la troublante vérité de l'addiction. Raffinement nécessaire du vampire; enchantement simple de Chiara Fumai en son irrésistible devenir rebetissa-junkie¹⁶.

*

Of course you may be too much of a fool to go wrong – too dull even to know you are being assaulted by the forces of darkness. I take it, no fool ever made a bargain for his soul with the devil: the fool is too much of a fool, or the devil too much of a devil – I don't know which. Or you may be such a thunderingly exalted creature as to be altogether deaf and blind to anything but heavenly sights and sounds. Then the earth for you is only a standing place – and whether to be like this is your loss or your gain I won't pretend to say. But most of us are neither one nor the other. The earth for us is a place to live in, where we must put up with sights, with sounds, with smells, too, by Jove! – breathe dead hippo, so to speak, and not be contaminated. And there, don't you see? Your strength comes in, the faith in your ability for the digging of unostentatious holes to bury the stuff in – your power of devotion, not to yourself, but to an obscure, back-breaking business. And that's difficult enough¹⁷.

¹⁵ Selon Wikipedia, « Un égrégore (ou egrégore) est, dans l'ésotérisme, un concept désignant un esprit de groupe, une entité psychique autonome ou une force produite et influencée par les désirs et émotions de plusieurs individus unis dans un but commun. Cette force vivante fonctionnerait alors comme une entité autonome. Le terme, apparu dans la tradition hermétiste, a été repris par les surréalistes, qui l'ont chargé d'un fort potentiel subversif. [...] Le médecin Pierre Mabille, compagnon de route du surréalisme et auteur de plusieurs ouvrages sur ce mouvement, définit le terme égrégore comme un « groupe humain doté d'une personnalité différente de celle des individus qui le forment. [...] [Leur condition de formation] réside dans un chaos émotif puissant. Pour employer le vocabulaire chimique, je dis que la synthèse nécessite une action énergétique intense » [je souligne].

¹⁶ Chiara Fumai, « I'm a Junkie », video, 03':07", 2007. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://vimeo.com/channels/496052/61799924>

¹⁷ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, New York, Penguin Books, 1994, p. 71.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio, « Sur l'impossibilité de dire Je : paradigme épistémologiques et paradigmes poétiques chez Furio Jesi ». Préface à Furio Jesi, *La fête et la machine mythologique*, Paris, Éditions MIX, 2008.
- ARTAUD, Antonin, « De quelques problèmes d'actualité aux messages révolutionnaires », in *Œuvres complètes*. Tome VIII, Paris, Gallimard, 1956.
- BENNETT, Jane, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, Duke, 2010.
- CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness*, New York, Penguin Books, 1994.
- DELEUZE, Gilles, « Lettre à un critique sévère », in *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit, 2003, pp. 11-23.
- FONTAINE Claire, <http://www.e-flux.com/journal/47/60057/we-are-all-clitoridian-women-notes-on-carla-lonzi-s-legacy/>.
- FUMAI, Chiara, « I'm a Junkie », video, 03':07", 2007. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://vimeo.com/channels/496052/61799924>.
- MARINO, Antonella, *Documenta 13 : conversazione con Chiara Fumai*, 2012, disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.premiolum.it/articolo/documenta-13-conversazione-con-chiara-fumai>.
- NEGARESTANI, Reza, *Cyclonopedia. Complicity with Anonymous Materials*, Melbourne, Re-press, 2008.
- NEYRAT, Frédéric, *Instructions pour une prise d'âmes. Artaud et l'envoûtement occidental*, Strasbourg, La Phocide, 2009.
- NEGARESTANI, Reza, « Contingency and Complicity », in Robin Mckay et al. (éds.), *The Medium of Contingency*, Falmouth, Urbanomic, 2011, pp. 11-18.
- PIGNARRE, Philippe, Isabelle STENGERS, *La sorcellerie capitaliste*, Paris, La Découverte, 2007.
- THORNE, Christian, « To Political Ontologists », in Joshua Johnson (ed.), *Dark Trajectories : Politics of the Outside*, Hong Kong, [Name] Publications, 2013, pp. 97-121.

THE VIOLENCE SHIFTER:
 CHIARA FUMAI OCCULT FEMINIST
 (Abstract)

How do you make of yourself a transhistorical power of aggression? Chiara Fumai is a violence shifter; her becoming-occult prolongs and redefines in the most lush and playful way the marginal but highly regarded Italian autonomous tradition of ecstatic feminism. Working as a metamorphic and highly transversal force, Fumai's performances induce subjectivation processes that depart from any form of miserabilism and victimization. The violence they unleash challenges the roots of the pervasive historical bond between masculinity and war, reverting the hammer of the witches against those who, in a way or another, identify or benefit from those who forged it in the first place.

Keywords: Feminism, violence, occultism, contemporary art, philosophy.

POTENȚATOAREA DE VIOLENȚĂ:
CHIARA FUMAI, FEMINISTĂ OCULTĂ
(Rezumat)

Cum te poți transforma într-o putere transistorică de agresiune? Opera artistei Chiar Fumai e un potențator de violență; trecerea ei la occultism prelungeste și redefinește, într-un mod ludic și fertil, tradiția italiană a feminismului extatic. Operând ca o forță metamorfotică și transversală, performanțele lui Chiara Fumai antrenează procese de subiectivare care exclud orice formă de victimizare. Violența pe care o descătușează pun sub semnul întrebării legătura istorică dintre masculinitate și război, întorcând „armele vrăjitoarei” împotriva celor care, într-un fel sau altul, se identifică ori beneficiază de pe urma acestei legături.

Cuvinte-cheie: Feminism, violență, occultism, artă contemporană, filosofie.

ADRIAN TUDURACHI

L'ASCÈSE CONTRE LE TOTALITARISME : USAGE DE LA DISCIPLINE DE VIE DANS LE CONTEXTE COMMUNISTE

Le totalitarisme et les formes de la vie

Dans son analyse classique du totalitarisme publiée en 1951, Hannah Arendt faisait remarquer que la stabilisation des modes de vie, leur « normalisation », n'était pas possible dans l'état nazi ou communiste¹. Un régime totalitaire se distingue par rapport à tout autre régime politique par sa tendance d'expansion, progressive et uniformisatrice. Il ne lui suffit pas de prendre le contrôle des institutions et de la vie d'un peuple, il continue son travail de transformation interne et d'expansion externe en raison de sa logique totalitaire, de massification du monde entier. Ce que Arendt constate est que le triomphe d'un régime totalitaire dans un état ne s'achève pas par la création d'une société avec des institutions, des lois et des modes de vie singulières, à l'instar des autres nations qui existent déjà. Il n'y a pas une forme de vie communiste ou nazie comparable aux manières ethniques, par exemple à ce qu'on appelle *american way of life* ou au style français de la vie. L'état totalitaire ne préserve pas les habitudes collectives consacrées par la tradition et n'engendre pas un mode d'existence qui lui soit propre, « une forme de vie totalitaire ». Par sa logique, il est déterminé à soutenir une politique de liquidation des particularismes, quelle que soit l'identité qu'elles représentent : le passé de son peuple, la différence des autres nations ou le caractère distinctif de la société totalitaire².

A l'origine de cette tendance politique, Arendt met la volonté des régimes totalitaires d'affirmer la validité absolue de leur forme de gouvernement. Le règne total sur les peuples n'est possible que par l'effacement des encrages qui puissent spécifier l'ordre social en fonction d'un territoire, d'un peuple et de ses coutumes, ou de certaines traditions historiques. La force de la pensée totalitaire réside dans le déplacement, voire la destruction – ou, si cela n'est pas possible, au moins dans la dissimulation – des éléments constituants de la société. Toute stabilisation des mœurs ou des institutions serait un obstacle à l'universalisation de la forme totalitaire de l'état : « Au moment où les institutions révolutionnaires

¹ Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Cleveland – New York, Meridian Books, 1962, p. 391.

² Arendt mentionne une seule fois un « mode de vie » totalitaire : « We know even less how many of the normal people around us would be willing to accept the totalitarian way of life – that is, to pay the price of a considerably shorter life for the assured fulfillment of all their career dreams » (*Ibidem*, p. 437).

deviendraient un mode de vie national [...], le totalitarisme perdrait sa qualité totale »³. Ce qu'il faut souligner est que dans le raisonnement de Arendt le mode de vie est impliqué dans la pensée de la forme de gouvernement, dans ce qui ordonne et organise une société. Il n'est pas question ici seulement des habitudes collectives, mais aussi des normes légales et des principes qui règlent du point de vue juridique le fonctionnement d'une nation. Loin d'être la collection pittoresque des gestes et des conduites d'une communauté, la forme de vie représente dans ce contexte la déclinaison « inférieure » d'un ordre social dont la déclinaison « supérieure » est illustrée par les lois et les articles constitutionnels. Aussi, dans la prolongation de ces observations sur les maniérismes ethniques, Arendt commente-t-elle le caractère secrète des lois et le fonctionnement inquiétant de la constitution dans les régimes totalitaires⁴ : le maintien de la Constitution de Weimar longtemps après son dépassement par la réalité historique, les recueils des lois et des règlements qui circulent dans un régime de stricte confidentialité dans les offices du IIIe Reich, l'absence des actes juridiques qui recouvrent les pratiques de gouvernement et de police dans l'état soviétique, etc. C'est un décalage volontaire entre droit et action. La philosophe allemande l'interprète comme un effort de désarticuler la loi, de réduire son caractère normatif et prescriptif, en l'alignant à une dynamique sociale en permanente révolution. Tout comme ils déplacent les formes de la vie et les pratiques de l'existence, les états totalitaires essayent de camoufler les principes juridiques qui fondent et définissent leurs sociétés. Les deux cadres de l'action dans la société, celui qui règle le comment, la technique et les modalités d'exécution et celui qui règle les limites, les distances interpersonnelles et l'espace de la liberté individuelle, sont ainsi soumis simultanément à l'indétermination, au nom de l'utopie totalitaire : la même logique qui menace les formes de vie s'exprime dans le mépris des lois et de la constitution. Dans la société totalitaire, à la déstabilisation de la manière ethnique correspond la suspension de la loi.

Cette communauté de destin entre la manière ethnique et la loi ne se justifie guère : les modalités de la vie impliquent l'attention aux particularismes, tandis que les principes constitutionnels renvoient à l'universalité des droits fondamentaux. Les deux cadres de l'action sont ici associés seulement en raison d'une attitude commune du gouvernement totalitaire. C'est sa fuite sans répit, la révolution incessante des formes et des principes qui affecte à la fois la loi et les modes de la vie. Mais ce parallélisme saisi par Arendt n'est pas pour autant dépourvu de conséquences. Il m'aide à comprendre la position, les problèmes et les solutions de Nicolae Steinhardt (1912–1989), auteur roumain avec une double formation de juriste et de lettré, et avec des préoccupations qui embrassent également le domaine du droit constitutionnel et le domaine de la littérature et de

³ *Ibidem*, p. 391.

⁴ *Ibidem*, pp. 394 *sqq.*

la critique littéraire. Sa carrière a été coupée brutalement par le changement du régime politique. Exclu de barreau en 1940 (en tant que Juif) et en 1948 (en tant qu'intellectuel), il entre en prison après un procès politique entre 1960 et 1964. En 1960 il se convertit au christianisme et reçoit le baptême en prison. Il fréquente un monastère orthodoxe à partir de 1973 et il est ordonné en 1980. La réflexion sur la forme de vie traverse (et puise dans) ses écrits juridiques, ses commentaires littéraires et ses méditations religieuses ; surtout, sa pensée des modes et des pratiques existentielles entrecroise deux régimes politiques, car il y a chez Steinhardt un « avant » et un « après » l'instauration de l'état communiste.

J'aimerais approfondir ce terrain où se jouent les formalités de la vie dans un régime totalitaire. Qu'est-ce que cela donne, de comprendre les formes de vie sur l'écran d'un système juridique en crise ? Quelle fonction a-t-elle la forme de vie dans ce contexte, en relation avec un ordre constitutionnel désarticulé ?

*Le droit constitutionnel et « les petites choses de la vie » :
avant l'expérience totalitaire*

Les écrits juridiques de Steinhardt publiés avant la guerre insistent sur la séparation entre la sphère du droit, la sphère politique et la sphère de la vie. Le jeune juriste (il a seulement 24 ans), qui passe une thèse de doctorat en 1936 sur la pensée du théoricien français Léon Duguit⁵, est préoccupé par l'autonomie de ce qu'il appelle les « fictions juridiques ». « Fictions », c'est-à-dire des principes abstraits, constituants par rapport à l'activité de l'individu, qui ne sont déterminés ni par la réalité sociale d'un pays, ni par les particularités des contextes historiques. Ce que Steinhardt souligne avec force dans ses démonstrations est le fait que les droits fondamentaux doivent être affirmés avant toute institution humaine. L'objet de sa critique est le positivisme de l'école juridique française, qui cherche à extraire les principes du droit d'un état « réel » de la société, comme expression statistique des aspirations et des besoins d'une population :

Par le fait qu'il nie le pouvoir et, implicitement, la création juridique par la voie légale, par le fait qu'il transforme le droit en simple constat de l'existence des sentiments dans la masse des consciences, Duguit ne confond-il pas la loi avec l'habitude ? Mais si. La loi, qui émane d'un pouvoir distinct, capable d'en assurer le caractère d'obligation, devient la même chose que la coutume, forme unanime et anonyme de la volonté populaire⁶.

Comme le souligne déjà par le titre de sa thèse, *Les principes classiques et les tendances nouvelles du droit constitutionnel*, Steinhardt fait un plaidoyer pour le

⁵ N. Steinhardt, *Principiile clasice ale dreptului și noile tendințe ale dreptului constituțional* [*Les principes classiques et les tendances nouvelles du droit constitutionnel*]. Édition îngrijită de Florian Roatiș, Iași, Polirom, 2008.

⁶ *Ibidem*, p. 129.

« classicisme juridique » – le corpus des principes généraux, valables dans toute société humaine – contre les « tendances nouvelles », vouées à incorporer dans la pensée du droit le particularisme des communautés nationales et la diversité des coutumes. Sa critique vise l'équivalence entre la loi et de l'habitude collective ou, pour le dire autrement, la subordination de la raison juridique à la raison ethnique. Par une formulation encore plus claire, Steinhardt accuse l'application d'une méthode sociologique ou ethnographique dans le domaine juridique, car la particularisation de chaque principe juridique en fonction des cultures et des contextes sociaux réclame une science des mœurs :

Mais la science de mœurs ne veut pas seulement étudier scientifiquement la réalité morale ; elle veut en outre hypostasier les lois morales autrement que nous les voyons, naturelles et éternelles. [...] Elle veut discuter sociologiquement les choses qui nous sont familières. [...] La sociologie cherche le mystère, la description de nos institutions selon la méthode des découvertes, des sociétés étranges de l'Australie, de l'Afrique ou des Amériques. [...] Le sociologue doit renverser la hiérarchie normale des valeurs sociales et morales, y trouver des phénomènes issus du labyrinthe des règles totémiques⁷.

Derrière cette apologie pour un retour au classicisme juridique, on devine la méfiance dans la démocratie. Par la statistique, l'ethnographie ou la sociologie, Steinhardt veut parler de la volonté populaire. Ce qu'il cherche à déterminer ce sont les limites de l'action de la masse dans l'élaboration des lois et des principes qui gouvernent l'existence des individus. Qu'est-ce qui peut être décidé par le peuple et qu'est-ce qui dépend de sa « souveraineté » ? Qu'est-ce qui est à la portée des parlements, expression politique des majorités ? Ce qu'il entend écarter est la possibilité d'une autorité totale du peuple sur le domaine des règles humaines. « La démocratie c'est la souveraineté absolue de la masse. Voici le danger, voici l'erreur »⁸, note Steinhardt dans un article sur le libéralisme, publié à la même époque.

La chose qui mérite d'être soulignée est que pour le jeune juriste cette « souveraineté absolue » de la volonté populaire menace simultanément – et presque indistinctement – le domaine de la loi et le domaine de la vie. Déterminer la constitution par voie plébiscitaire revient à affecter les conditions-mêmes qui organisent la vie, car les principes ultimes du droit sont ceux qui règlent la distance entre les individus. Elles garantissent un espace de liberté et déterminent les domaines de manifestation des êtres humains – pensée et action – qui restent en dehors de la décision politique. Il est tout aussi dangereux, de ce point de vue, d'accepter l'interférence de la démocratie dans les questions juridiques que dans les questions existentielles. Ce n'est pas seulement le droit qui doit être soustrait à la volonté majoritaire, mais aussi la banalité de la vie individuelle. Steinhardt, qui

⁷ *Ibidem*, pp. 286-287.

⁸ N. Steinhardt, « Liberalism », *Revista Fundațiilor Regale*, IV, 1937, 9, p. 589.

avait souligné déjà dans sa thèse la tension entre la statistique et la liberté des choix existentiels (« Dans la pratique, le principe [statistique] signifie la négation des libertés et des actes de la vie de tous les jours »⁹), insiste sur l'importance de protéger la vie contre toute emprise de la politique, notamment dans ces intervalles qui accueillent les manifestations de l'individu :

...le parlement anglais est absolu, mais il ne peut pas transformer un garçon dans une fille. En fait, il est encore limité par la croyance en Dieu et par la décision d'éviter l'absurde. Dans les parlements de la majorité intégrale ces règles disparaissent également. Ces parlements outrepassent l'absurde, ignorent Dieu et peuvent transformer le garçon en fille. Ainsi, si l'État reste politique, il peut devenir absolu seulement dans ce domaine ; et exclusivement à cet égard. Il ne peut pas régler l'économie, la sexualité, le social. Il a pourtant la maîtrise totale lorsque la mode, les coutumes, les fortunes, les conduites entrent dans le domaine de sa réglementation [...]. Il ne peut pas être autrement aussitôt que l'État devienne presque divin, comprenant tout, les disciplines de la pensée et les manifestations complètes de la vie¹⁰.

Essayons de préciser la sphère de ces « manifestations complètes de la vie », dans la série desquels Steinhardt range, pêle-mêle, la mode, la sexualité, les activités économiques, les conduites, les coutumes, la fortune etc. Ailleurs, il les évoque en accentuant leur profil modeste : ce sont des « simples faits banaux de la vie » ou des « gestes et faits quotidiens, les joies juridiques les plus simples »¹¹. Dans un roman écrit toujours à cette époque d'avant la guerre et conservé en manuscrit jusqu'au début des années '90, Steinhardt développe cette figure de la vie. Il l'évoque par ce qui tient du détail de l'expérience, les événements sans poids, qui risquent de passer inaperçus mais qui contribuent au bien-être momentané de l'individu, à son plaisir (ou à son inquiétude) d'un instant. Mais, de façon évidente, cette expérience sous le signe de l'éphémère est liée aux petits rituels sociaux, aux formes bourgeoises de communication, au cérémonial quotidien et à la politesse. La vie consiste dans la préoccupation pour les autres, pour les manières de se montrer, pour le rituel du contact social :

Les réalités de la vie sont vraiment composées de tels détails. Par exemple, lorsqu'on sort dans la ville, ce qui compte est qui on croise, qui on salue et comment on répond, ou bien de quelle manière on te salue ou les paroles qu'on échange¹².

Quelques pages plus loin, il ajoute dans le même sens :

C'est donc à ces réalités de la vie que je suis attaché. J'y pensais, on le voit bien, le matin lorsque je ressentais le plaisir délicieux du réveil. Il faudra remplir cette vie

⁹ N. Steinhardt, *Principiile*, pp. 278-279.

¹⁰ N. Steinhardt, « Liberalism », p. 591.

¹¹ N. Steinhardt, *Principiile*, pp. 278-279.

¹² N. Steinhardt, *Călătoria unui fu risipitor [Le voyage d'un enfant prodige]*. Ediție îngrijită de Ioan Pinteau, București, Adonai, 1995, p. 143.

qui est devant moi, c'est-à-dire le temps qui est composé par minutes, car les livres et les idées, les sentiments ne suffisent pas, il y a encore les petites réalités sociales¹³.

« Remplir la vie » signifie assurer un bruit de fond aux activités remarquables de l'individu, ajouter à la richesse du vécu intérieur le rien social, l'impondérable et l'infinitésimal du contact avec l'autrui. C'est un vécu en dessous des grandes découvertes existentielles, des étonnements et des révélations. Pour nommer ce complexe de l'expérience, Steinhardt reprend une citation tirée de Julien Benda, qu'il met en exergue d'un des chapitres de son roman et qui parle de la normalité de la vie : « Conférer une sorte de dignité métaphysique à la vie sereine... La vie heureuse est la vie normale... »¹⁴. Il souligne de la sorte la part de la convention sociale et de la conformité bourgeoise dans le déroulement de toute existence. Mais « normalité » veut aussi dire naturel, ce qui passe inaperçu, car trop habituel. C'est ce que les gens font, parfois sans s'en aviser et certainement sans y être obligés par aucune prescription explicite. La « normalité » de la vie désigne ces aspects de l'existence qui sont évidents, donnés de soi, dans l'ordre presque de la nature (à cette époque-là, Steinhardt évoque souvent « des choses qui nous sont familières », « naturelles » et « éternelles »), qui n'exigent pas une « culture » – qu'elle soit juridique ou politique. Ce qui nous amène de nouveau au thème du danger démocratique, essentiel pour l'articulation de la pensée de Steinhardt. En effet, pour l'auteur roumain, la séparation entre la politique et la vie est symétrique à la séparation de la politique et du droit. Avec le droit constitutionnel on est en deçà des lois, dans l'espace des principes fondamentaux que le législateur ne doit pas atteindre ; avec la vie et son cérémonial on est au-delà des lois, dans un territoire de la *praxis* sociale que les législateurs doivent s'abstenir de régler. Autrement dit, Steinhardt refuse à la politique de s'immiscer dans la région fondamentale du droit, là où les normes sont universelles, établies avant toute pratique, et dans la région superficielle de la vie, là où il n'y a que des pratiques, en l'absence des prescriptions juridiques. En amont ou en aval de l'activité législative, là où il y a trop de principes ou rien du tout, pour le jeune juriste il est important que la politique ne légifère pas du « normal ».

La fragilité de ce système de pensée qui s'appuie sur la pureté idéale des principes et des pratiques et sur la restriction des agissements de la politique sur certaines parcelles de la réalité sociale est évidente. Le moins que l'on puisse dire de telles attentes, à la veille de la Deuxième Guerre Mondiale et de la suspension des démocraties européennes, et dix ans avant l'instauration d'un régime totalitaire en Roumanie, est qu'elles manquaient cruellement de perspective historique. Il reste pourtant de ces premières réflexions du jeune auteur une corrélation forte entre le domaine du droit et celui de la vie. Même s'il n'est plus question d'un

¹³ *Ibidem*, p. 147.

¹⁴ *Ibidem*, p. 150.

partage géométrique entre trois sphères d'action et de pensée, l'interprétation des formes de vie ne peut pas être isolée du problème de la distribution du droit et de la justice dans la société. En fait, la réflexion sur la vie et sur ses formalités est profondément conditionnée chez Steinhardt par la difficulté de l'acte juridique et surtout par la précarité des garanties de la liberté individuelle. Et c'est notamment cette corrélation entre vie et droit qui mesure l'évolution de sa conception et l'adaptation des formes de vie en contexte totalitaire.

La « tenue » et la « position optimale » contre les injustices de la vie : après l'expérience totalitaire

L'art de vivre et de mourir ont certainement quelque chose en commun : un certain – unique – mode d'affronter la vie et la mort (c'est-à-dire de les *vivre*), qu'on peut caractériser et définir, je crois, à l'aide du mot *tenue*¹⁵ [...]. [C'est une] « réponse » donnée aux difficultés, aux injustices et aux stratagèmes de la vie et la position « optimale » devant son coup final, la mort¹⁶ [...]. La tenue représente la détermination, la solution, l'art de vivre et de mourir avec dignité, courage, résignation et un mélange subtil d'indifférence, de sérénité, d'espoir, d'insouciance, d'élégance (y compris la préoccupation pour les apparences) et un équilibre savant de la grièveté et du sourire [...]. Il y a un pays et une catégorie sociale qui ont codifié la tenue : les samouraïs japonais dans le livre *Bushido*, ensemble de règles de conduite dans la vie civile, dans la guerre et dans le domaine moral¹⁷.

Ces fragments font partie de l'ouverture d'un article intitulé *La tenue*, qui apparaît dans un recueil publié en 1980. Il est évidemment nourri par la même attention à la vie et à l'apparence sociale qui animaient les réflexions de Steinhardt d'il y a quarante ans. On reconnaît ici facilement l'œil qui saisissait le rituel de la salutation ou les « petites réalités sociales » de la bourgeoisie entre les deux guerres. La notion de tenue mobilise tout un univers de sensibilité pour les détails de la présentation de soi et du contact. D'ailleurs, Steinhardt ne manque pas de marquer la tradition de pensée à laquelle il s'aligne : « tout cela actualise une autre expression des Anglais – ils sont de grands théoriciens et des praticiens de la 'tenue' – *keep the face* »¹⁸.

Le changement saillant de perspective tient au contexte dans lequel l'auteur place et pense ces apparences sociales. A la différence du cérémonial de salutation ou des rituels de la politesse, qui se passent en contexte quotidien et en conditions de « normalité », la tenue est la position à prendre en circonstances difficiles et graves. Elle se démarque notamment sur l'arrière-fond des temps sombres. La

¹⁵ N. Steinhardt, *Incertitudini literare [Incertitudes littéraires]*. Ediție îngrijită de George Ardeleanu, Iași, Polirom, 2012, p. 383.

¹⁶ *Ibidem*, p. 384.

¹⁷ *Ibidem*, p. 383.

¹⁸ *Ibidem*, p. 384.

figure que Steinhardt utilise pour évoquer ce rapport à une situation de crise est la confrontation avec la mort : la tenue est un « art de mourir ». Derrière cette généralité, on doit lire une métaphore qui pointe, de façon plutôt précise, vers les conjonctures malheureuses de l'histoire contemporaine. La tenue correspond à une dynamique de déplacement et de l'événementialité : elle se détache sur le fond d'un monde en mouvement, tout en soulignant la vertu de l'immobilité, face à la nouveauté et au changement. Aussi, Steinhardt choisit-il de finir son article par l'évocation d'un conte chinois qui décrit l'image d'un vieux monté sur sa mule, mais à rebours : « Il est sur sa mule à l'envers parce qu'il n'est pas impliqué dans la direction de son avancement »¹⁹. La fable symbolise ainsi « l'homme, chevauchant au long du chemin qu'on ne peut pas parcourir »²⁰. Véritable allégorie d'une histoire qui va sans contrôle, la tenue est la position prise et maintenue par un être qui ignore le sens du progrès de son monde. Elle exprime en fait le souci pour l'apparence et la rigidité comme dernier refuge et ressource paradoxale de la résistance.

Avant d'approfondir la valeur subversive de cette exhibition de la posture, il faut souligner l'accentuation particulière de la tenue. Comme composition d'une attitude et d'une conduite avec une série de gestes, la tenue implique, à différence d'autres figures modales, l'insistance sur la perfection de l'exécution. Et cela constitue la particularité distinctive de la forme de vie, telle que l'écrivain la conçoit à cette époque tardive. Par rapport à l'imagination du jeune juriste d'il y a quatre décennies, fascinée par les rituels de la politesse, par la délicatesse sociale et par les impondérables du contact, dans les années '80, les formalités de l'existence sont principalement définies par leur rigueur. C'est pourquoi la référence de la tenue n'est plus la pratique bourgeoise, mais les codes guerriers des samouraïs. Ses connotations sont celles de la dextérité, de l'application corporelle impeccable, et aussi de l'éthique inflexible et de l'autocorrection, voire de la punition.

On retrouve l'obsession pour la discipline de la vie dans plusieurs textes contemporains de Steinhardt. Dans une lecture du journal de Mircea Eliade, ce qu'il remarque est la rigueur du programme de l'intellectuel, qu'il compare à celle du moine et du sportif : « il [Mircea Eliade] esquisse et se soumet à un programme qui n'est pas moins rigoureux que celui d'un athonite ; il observe avec intransigeance une discipline qui, pour être personnelle, n'est pas moins sévère »²¹. La constellation des thèmes qui décrivent la sévérité d'une existence y est richement représentée : l'éducation du soi et l'orientation ferme des efforts intellectuels et physiques, l'exercice repris infatigablement, l'autoflagellation.

¹⁹ *Ibidem*, p. 387.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ N. Steinhardt, *Critică la persoana întâi* [Critique à la première personne]. Ediție îngrijită de Florian Roatiș, Iași, Polirom, 2011, p. 89.

La volonté donc. Tout pour le but poursuivi, pour l'« idéal ». Exclusivement de la discipline et de la punition. Maîtrise de soi. L'effort « gymnastique » de l'ascète. La discipline la plus âpre, infligée par le recrute lui-même, à son domicile et sans trêve²².

L'article, qui est entièrement consacré à l'analyse de cette conduite stricte, s'appuie sur le modèle de la vie monacale pour identifier les énergies qui s'y investissent et les figures imaginaires dominantes. Le cabinet de Mircea Eliade est similaire à une chambre de recueillement, son programme de travail est équivalent à l'horaire des messes, sa fascination pour les jardins fait penser à l'espace cloisonné du monastère etc.²³.

L'apparition des évocations de la vie de moine dans les écrits de Steinhardt à ce moment précis n'est en rien étonnante. En fait, en 1980, l'ancien prisonnier politique, qui s'était libéré en 1964, venait d'être reçu en ordre après plusieurs années de fréquentation des milieux monacales et après une première tentative infructueuse en 1971. Aussi, y-a-t-il une correspondance visible entre les textes religieux de cette période – des sermons, des commentaires bibliques ou de petites réflexions sur la vocation monacale – et les préoccupations pour la discipline de vie dans ses études littéraires. Par exemple, une caractérisation du moine insérée dans l'article sur Mircea Eliade :

Ce n'est pas la croyance qui caractérise le moine [...]. [Ses particularités] relèvent d'un terrain extérieur à la mystique, le terrain de la volonté ; du point de vue du décor et de la terminologie elles font partie des rituels et de la scénographie des efforts physiques et du monde des sports²⁴.

correspond presque à la lettre à la définition de la vocation religieuse, tirée d'une réflexion théologique qui date à peu près de la même époque :

Le moine est précisément cela : un homme dont la volonté est indomptable, la patience est infreignable, la détermination est sans tremblement. Il est plus juste de le comparer non pas à un ange mais au sportif dans la période de cantonnement ou au militaire à l'instruction²⁵.

Il est évident que les thèmes de la discipline de vie circulent entre les textes religieux et littéraires ; il est tout aussi clair que la réflexion sur la vocation de moine donne occasion à Steinhardt de développer à fond certaines implications de ce modèle de conduite. Ainsi, si l'on retrouve l'idée de l'éducation par exercice et

²² *Ibidem*.

²³ « La mansarde de la rue Melodiei, évoquée souvent de manière nostalgique, est en fait un espace monacal, elle remplit les mêmes fonctions et doit satisfaire les mêmes exigences : sobriété, isolation, la possibilité d'une concentration accentuée. La mansarde, comme la cellule des religieux, est un lieu privilégié, un lieu d'ascèse » (*Ibidem*, pp. 86-87).

²⁴ *Ibidem*, p. 86.

²⁵ N. Steinhardt, *Dăruind vei dobândi* [*Qui donnera, recevra*]. Ediție îngrijită de Ioan Pinteă, Cluj-Napoca, Dacia, 1994, p. 304.

par souffrance, orientée par la volonté (« lutte, cantonnement, mise à l'épreuve, dressage »²⁶), le domaine théologique permet en plus d'approfondir la dimension de l'impossible qui caractérise cet engagement dans l'existence. Le milieu monacal inspire l'éloge d'une dextérité qui transgresse les limites biologiques de la forme de vie (« *Bulldog traininig*, comme disent les Anglais : éducation de chien mops qui, merveille, à la fin de son entraînement, sera censé voler comme un pigeon »²⁷) et surtout d'une acception intensive de l'existence, vécue au-delà du seuil du vivable (« la vie de moine est l'équivalent moral de la température de 300 degré »²⁸). La métaphore du gymnaste, inhérente à tout exercice d'entraînement systématique de son corps ou de son esprit, évolue dans ce contexte vers la métaphore de l'acrobate, vouée à évoquer le dépassement incessant des confins et l'impossibilité de la vie assumée : dans le cadre du discours religieux, toute considération de la discipline de vie s'ouvre ainsi vers le changement radical et intenable de l'existence. Enfin, et de manière prévisible, la référence théologique permet l'exploration du caractère communautaire de ce modèle de vie, car la discipline n'est pas seulement vécue en société, elle est constituée par la difficulté d'accepter et de tolérer la présence des autres.

On voit pourtant que l'essentiel ici n'est pas de parler de la vie dans les monastères, ni d'évoquer son pittoresque, ni de présenter des rituels peu connus par le public lecteur. S'il rapporte la figure de l'intellectuel à la figure du moine, Steinhardt rapporte aussi la figure du moine à celle du sportif ou du militaire. En fait, chaque vie est utilisée comme modèle pour comprendre et interpréter une autre vie. C'est comme s'il cherchait non pas de caractériser la vie du moine, celle de l'intellectuel, du militaire ou du sportif, mais seulement de les basculer l'une sur l'autre. « La vie vouée, souligne Steinhardt, est similaire à la vie militaire, elle est donc tenue, dignité »²⁹, pour continuer ailleurs : « je suis obsédée par l'idée de la vie vouée comme vie militaire [...]. Dans les deux institutions – militaire et monacale – ce qui compte ce sont la discipline, les règles, les horaires, les rituels, les formes, les cérémonies »³⁰. Dans ce contexte, la comparaison est plus qu'un instrument destiné à éclaircir certaines particularités d'une conduite, elle devient le procédé qui provoque systématiquement un déplacement de focalisation. Autrement dit, elle détermine le dépassement du concret d'une vie vers une abstraction, qui est comme l'idée qui l'anime. La règle de vie qui est incessamment impliquée dans ces commentaires, religieux ou littéraires, ne désigne pas telle règle spécifique qui règne dans un domaine précis de l'activité humaine (règle monacale, règle militaire, règle sportive etc.), mais une idée commune, abstraite et unique de la règle : « Les dogmes, les cérémonies, les

²⁶ *Ibidem*, p. 304.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 301.

³⁰ *Ibidem*, p. 305.

couleurs, les rituels apparaissent différents. Mais derrière les murs, les portes et les jardins, le mystère s'avère être un et le même : la discipline, implacable et militaire »³¹.

Cet intérêt pour les constantes qui agissent derrière les faits d'une existence particulière, Steinhardt le marque par le syntagme « mode de vie ». « La chrétienté est dogme, mystique, morale, mais elle est en outre un mode de vivre, une solution et une recette de félicité »³² note-il dans son journal. Ce qu'il veut souligner est une notion de discipline qui se dégage presque abstraitement, sous la forme d'un principe qui traverse plusieurs vies. Comme si la discipline n'était pas celle d'une existence précise, mais une condition universelle, dégagée par les destinées individuelles, éprouvée par tout être humain qui essaye d'apporter un peu de rigueur dans sa vie. Ce ne sont pas des ordres qui diffèrent en fonction des règlements institutionnels, mais un seul ordre, que tout acrobate, qu'il soit intellectuel, sportif, prêtre ou soldat, découvre dans la pratique de son existence. Aussi, dans une formule qu'il reprend maintes fois, Steinhardt désigne-t-il le « mode de vie » en anglais, *Way of life*. On lit dans le texte sur Mircea Eliade : « Le mode de vie, qui plus tard sera traduit en anglais *Way of life* et qu'on appelle dans un vocabulaire religieux l'ordre de la vie de soi »³³. Le syntagme figé, en langue étrangère, souligne une fois de plus l'invariance du mode de vie, comme si c'était non une pratique spécifique, mais la grande loi de l'existence.

La forme de vie comme arme contre le totalitarisme

En quoi cet usage rigoureux de la vie serait-il une réponse adéquate à la contrainte totalitaire ? Être ascète, discipliner sa vie, exercer ses gestes à la perfection, dépasser ses limites – en quoi constitueraient-elles, toutes ces attitudes envers sa propre existence, une sphère de la résistance ? L'interrogation est légitime, car il y a des solutions plus simples et en même temps plus efficaces pour transmettre ou pour manifester son désaccord politique. La rigueur n'est pas la première réponse – ou bien elle n'est pas la plus intuitive – à un régime qui se recommande par sa préoccupation pour l'ordre, qui est un « régime » notamment par sa raison disciplinaire. J'essaierai donc de comprendre la solution de Steinhardt dans le contexte des réactions possibles, sur le plan des formes de vie, à la contrainte politique totalitaire.

S'il est vrai que le totalitarisme par sa nature tend à supprimer la multiplicité des formes de vie, ethniques, professionnelles, sociales, afin de les réduire progressivement et de les totaliser, pour marquer l'opposition politique il y a

³¹ N. Steinhardt, *Critică*, p. 90.

³² N. Steinhardt, *Jurnalul fericirii* [*Le Journal du bonheur*]. Ediție îngrijită de Virgil Ciomoș, Cluj-Napoca, Dacia, 1991, p. 170.

³³ N. Steinhardt, *Critică*, p. 86.

d'emblée deux solutions : soit par la prolifération et le foisonnement des formes de vie, soit par la migration dans les marges sociales et par l'affirmation de la différence radicale, dans des espaces hors d'atteinte. La première est la solution « Bakhtine »³⁴, qui opère par la mise en concurrence et par la bifurcation des formes existentielles, des styles et des voix. Le roman politique dans les littératures de l'Est n'est pas caractérisé par les figures de la résistance, mais par l'entrecroisement des styles et par la constitution des conduites hybrides (le paysan intellectuel, l'activiste réflexif, le tortionnaire maniéré et cultivé), ainsi que par la distribution démocratique des voix et des focalisations. La subversion se réalise par des formules de vie incomplètes ou vacillantes, par l'exploitation des hésitations et de l'incertitude, et par le jeu polyphonique des valeurs narratives (pluralité et dispersion des centres de focalisation, déhiérarchisations etc.). Les effets critiques s'insinuent dans l'hybridité de la forme de vie, signifiant la réflexivité politique par la bifurcation des destins ou des attitudes. La deuxième solution est le choix des conduites périphériques. Qu'il s'agisse des comportements qui puisent leur énergie de protestation de la visibilité même de leur différence (l'homosexualité, la bohème artiste, le dandysme, les cultures punk affichées par les jeunes dans les pays communistes au début des années 80³⁵) ou des « enclaves » survivantes, qui conservent encore le mode de vie d'une époque révolue d'avant l'avènement du régime totalitaire, on convoque ici la même puissance contre-totalitaire. Il n'est question ni de l'opposition, ni du conformisme, mais d'une volonté de se situer en marge, loin de toute emprise politique ou sociale normative. On voit de la sorte deux modalités de réaction sur le plan des formalités existentielles, qui dérivent de la logique totalisante du régime communiste : une qui proteste par l'introduction d'une distance réflexive, l'autre – par l'aménagement d'une parcelle de la différence. Autrement dit, à la totalisation des formes, on peut répondre soit par le dérèglement et la fracturation des cohérences de la machine idéologique, soit par le manque de contact avec cette même machine.

L'idée de discipline pose un autre problème, au point où elle implique une représentation toute différente du « mal » totalitaire. Dans une perspective anthropologique, Peter Sloterdijk, l'auteur du plaidoyer contemporain le plus puissant pour la rigueur dans la vie, observe que l'ascèse extrême est en essence un geste de l'organisation. L'ascète, l'acrobate, l'artiste de l'abstinence et de l'entraînement, tous ces héros de la pratique et de l'exécution parfaite contribuent à la constitution d'un espace ordonné, différencié et isolé du reste du monde par sa structure même. C'est ce qu'il appelle « système immune » : « Whoever enters the

³⁴ Alex Goldiș, « Pentru o morfologie a romanului 'obsedantului deceniu' » [« Pour une morphologie du roman de la 'décennie obsédante' »], *Caietele Sextil Pușcariu*, III, 2017, p. 498.

³⁵ Magda Răduță, « Blue Jeans, Red Country : Young Writers in Romania in the 1980s », *Journal of World Literature*, III, 2018, 1, pp. 72-93.

gardens of the humans encounters the powerful layers of orderly internal and external actions with an imune systemic tendency »³⁶. La figure du système immunitaire, qui oriente la démonstration de Sloterdijk, rappelle le fait que cette forme de vie extrême, renforcée par exercice et engagée en vue de la perfection, est une réponse à la vulnérabilité de l'être humain, aux agressions de l'extérieur et aux contagions « impures ». Il est en série avec toute forme par laquelle l'être humain ordonne son environnement, social, physique ou spirituel, pour aménager un cadre de protection face aux assauts de l'autre : le barbare, le sauvage, le non-cultivé. L'excès et l'acharnement vers l'impossible, le dépassement des conditions données qui caractérise le comportement d'auto-éducation de l'ascète visent un état d'anomie extérieure, un « mal » qui menace par chaos et par le manque d'ordre l'existence humaine. Ce que j'en retiens est qu'au demeurant l'ascèse s'offre comme une justification pour repenser l'ordre social. Aussi, Sloterdijk peut-il se proposer au bout de sa démonstration d'édifier sur ce modèle de conduite une nouvelle communauté globale, capable de dépasser et d'intégrer toute séparation et distinction sociales établies antérieurement. Il met de la sorte la discipline de vie à la base d'une société future : ce qu'il appelle « ascétisme coopératif »³⁷ engage des « règles monacales de la civilisation », censées édifier une communauté humaine globale.

Quelle acception donner à cet ordre incarné par la discipline de la vie ? Je trouve utile de rappeler dans ce contexte la réflexion historique de Giorgio Agamben sur le cas des communautés monacales franciscaines qui se conduisent, à partir du Moyen Âge, selon une « règle de vie ». Le philosophe italien, qui a dédié plusieurs commentaires théoriques et politiques au problème des formes de vie, trouve dans ce sujet l'occasion de réfléchir au rapport entre la loi et la règle de vie³⁸. Il reprend ainsi un débat du Moyen Âge concernant le statut juridique des pratiques quotidiennes monacales au cœur duquel un questionnement sur la nature juridique de la rigueur de la vie. La discipline des moines a-t-elle un statut similaire à la loi dans la société civile ? Au bout de l'analyse d'une vaste littérature théologique, après avoir établi que la règle incorporée dans la vie implique une légalité différente, qui n'a rien à faire avec le droit³⁹, le philosophe donne une réponse nuancée, qui différencie entre deux régimes de la légalité. Ce n'est pas une loi, c'est-à-dire un système qui pose un rapport entre l'infraction et la punition, mais une constitution : « Il y a un aspect des règles par lequel elles peuvent être considérées comme des actes juridiques, mais il ne concerne ni le droit civil, ni le droit pénal, mais plutôt le droit public. Il est en effet possible de tenir les règles

³⁶ Peter Sloterdijk, *You Must Change Your Life. On Anthropotechnics*. Translated by Wieland Hoban, Cambridge, Polity Press, 2013, p. 11.

³⁷ *Ibidem*, p. 452.

³⁸ Giorgio Agamben, *De la très haute pauvreté. Règles et forme de vie*. Traduction de Joël Gayraud, Paris, Payot, 2013, pp. 130-145.

³⁹ *Ibidem*, p. 43.

pour des actes constitutifs, qui mènent à la formation de ces communautés 'politiques' »⁴⁰. Dans ce contexte, Agamben rappelle l'observation de Wittgenstein concernant le caractère fondateur et collectif d'une règle de vie. Il n'y a pas de discipline qui engage seulement un individu, toute règle de vie étant, par sa nature-même, communautaire, destinée à organiser et à encadrer la vie de plusieurs : « il n'est pas possible qu'un seul homme ait suivi une règle une seule fois [...]. Suivre la règle est une pratique [...]. C'est pourquoi l'on ne peut suivre une règle *privatim* »⁴¹.

Il n'y a probablement aucune raison pour impliquer directement la réflexion philologique et archéologique de Agamben dans la compréhension de la pensée de l'auteur roumain qui s'intéresse aux règles de vie à la fin des années 70, dans le contexte d'un régime totalitaire. Elle nous aide pourtant à comprendre le potentiel « juridique » de toute figure de la discipline de vie et surtout sa dimension collective. Car la règle de vie ne désigne pas la rigueur d'un individu qui met en ordre son existence ; en tout geste discipliné pousse un ordre susceptible de concerner les autres. Et dans ce sens, il cache la promesse d'une refondation de la société. La réflexion sur la discipline de vie nous fait attentifs au retour – insolite et subtil – des valeurs du droit dans la pensée de Steinhardt d'après la guerre. La forme de vie qu'il essaie de penser en contexte totalitaire n'est plus isolée dans le domaine séparé de la vie privée. Dans la discipline de vie il met l'intuition d'une puissance d'organisation, étroitement liée aux principes constitutifs d'une société : la règle ne concerne pas seulement les rituels de la vie quotidienne, mais encore la forme des rapports sociaux qui garantissent la liberté d'action de l'autrui. Dans une société marquée par son déficit juridique, elle est porteuse de droit, assurant dans le territoire restreint de l'existence d'un individu un petit intervalle d'organisation, comme une constitution parcellaire. C'est un droit émané non pas de haut en bas, à partir de grandes institutions publiques vers les membres de la société, mais à l'inverse, de bas en haut – à partir de l'existence individuelle, de ses pratiques mineures et de ses gestes éphémères. C'est cette nouvelle fonction sociale qui a changé la représentation de la vie dans l'œuvre de Steinhardt. Par la discipline et par son caractère universel, l'individu rétablit à son niveau – étroit, local, non-institutionnel – l'ordre que l'état a cessé d'assurer. La rigueur individuelle de l'existence est censée contribuer à la réinstauration du droit dans un monde qui n'en a plus l'usage. Autrement dit, la vie a été engagée dans la réparation partielle et parcellaire d'un monde post-justice.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 66.

⁴¹ *Ibidem*, p. 79.

La pitié et la faveur : le modèle d'une vie post-justice

J'aimerais clore cette analyse par une illustration. Dans plusieurs textes écrits entre 1970 et 1980, soit des commentaires littéraires, soit des méditations religieuses, Steinhardt évoque deux thèmes moraux, la pitié et la faveur. Il a, évidemment, la tendance de les distribuer en fonction de leur vocation, mystique ou sociale : ainsi la pitié est développée souvent en lien avec les vertus chrétiens, tandis que la faveur apparaît plutôt dans le contexte des échanges sociaux. Ce qui m'intéresse est la capacité de ces deux séries de valeurs éthiques de participer à la refondation d'une « constitution ». A cet égard, le raisonnement de Steinhardt est assez transparent : la pitié et la faveur décrivent des comportements individuels tournés vers les autres. La discipline individuelle de la vie acquiert de la sorte une valeur communautaire, devenant le support pour l'existence sociale. Car ce que Steinhardt cherche est un style de vie capable de réinventer la communauté au sein de la vie individuelle : il s'agit d'assurer, dans l'existence-même d'un particulier, un espace protecteur et organisateur de la vie commune, de codifier le droit des autres dans sa propre conduite, de bâtir la société dans la discipline d'une vie individuelle.

De ce point de vue, ces vertus sont articulées par une double exigence. D'une part, par les valeurs du détachement de soi ; de l'autre – par l'attention et le souci pour le bien des autres. « La catégorie heureuse de ceux qui sont capables de sortir d'eux-mêmes »⁴² souligne Steinhardt dans un article littéraire, une idée qu'il renforce dans une réflexion théologique : « aimer ton semblable non pas seulement comme tu t'aimes toi-même, mais plus, afin de se substituer à l'autre, d'éprouver et de souffrir ce qu'il éprouve et souffre, et de devenir en quelque sorte la même personne [...] [la pitié] c'est la faculté de sortir de soi et de prendre la place d'autrui »⁴³. L'organisation de la vie coïncide avec un exercice systématique et volontaire d'oubli de soi et d'attention aux autres. Mettre de l'ordre dans sa propre existence, imposer la discipline et la rigueur revient à une dépersonnalisation, bien entendu, mais spécifiquement orientée vers l'accueil des étrangers, de leurs désirs et de leur bien :

...des gens qui arrivent à enfreindre soi-même, s'imposer un mode de vie rigoureux et indépendant par rapport aux impulsions et aux caprices du tempérament individuel. Le serment ou le vœux une fois déposés, le militaire et le moine ne s'appartiennent plus à eux ; ils ont été ordonnés ; l'objet de leur service n'est plus le moi, mais une entité qui dépasse les limites de l'individualité [...]. Le soi (self, comme disent les Anglais) est à la fois enfreint et exalté, maintenu dans une condition subalterne et héroïque⁴⁴.

⁴² N. Steinhardt, *Incertitudini*, p. 79.

⁴³ N. Steinhardt, *Dăruind*, p. 202.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 306.

Dans un commentaire littéraire, Steinhardt exprime sa préférence pour les héros capables au plus haut degré de s'ignorer eux-mêmes, pour ménager un espace pour la personne aimée. Le paradoxe de ces figures, que l'auteur ne manque pas de marquer, est de résister, voire de reculer, devant une passion partagée : Dominique, le personnage de roman homonyme de Eugen Fromertin (1863) s'arrête avant de séduire complètement Madeleine, prête de lui céder, par peur de ne pas l'entraîner dans une destinée banale. Ce sont des hommes qui décident de s'arrêter, par « la délicatesse et le souci pour le bonheur d'une autre personne »⁴⁵, lorsque rien ne les empêcherait de suivre leur désir. Il appelle « noblesse » cette singulière réserve : « la noblesse est peut-être le passage de la nécessité vers la liberté ou le pouvoir de l'homme de sortir de soi et de se conduire tout en étant attentif à ceux qui l'entourent, à leurs goûts, à leurs sentiments, à leurs idées et leurs intérêts »⁴⁶. Ce qui la définit est la renonciation et le retrait sur le seuil même de la réalisation d'une aspiration ; mais sa valeur politique ne réside pas, comme pour Bartleby, le personnage de Melville qui ne cesse pas de dire « je préférerais non pas », dans le désengagement, le refus de toute implication en action, mais dans l'aménagement d'un espace pour autrui. Le retrait du sujet libère, dans cet espace intérieur, une parcelle qui devient du coup le terrain de protection légale de l'autrui et de ses besoins :

...le mari de Clèves, et Tatiana Larina et le docteur Codrescu et Dominique et Adolphe sont des hommes et des femmes normaux, qui sont tous sains et soumis aux lois de la nature, en rien différents de leurs semblables par des particularités physiques ou morales qui puissent créer des handicaps. Aucun obstacle physiologique ne les empêche. Et pourtant, par fidélité, par pitié, par une répression totale de l'égoïsme, par le sentiment de la dignité, par la valorisation suprême de l'honneur, par la capacité de renoncer – ils se sacrifient eux-mêmes⁴⁷.

La solution juridique de Steinhardt est donc de rendre chaque individu responsable de la société qui l'entoure, de déléguer et d'émietter la tâche constituante de la société. Les vertus isolent dans la vie de l'individu une parcelle et organisent sans répit son aliénation : la règle de vie apparaît comme la méthode par laquelle le sujet apprend à se désolidariser de ses propres intérêts au nom du souci pour les intérêts des autres.

Il y a une correspondance visible entre ces deux vertus et leur vocation altruiste, et la politesse, qui caractérisait la forme de vie chez Steinhardt avant la guerre. Dans ce sens, les cinquante ans n'ont presque rien changé au thème central de la vie. Dans l'ancien régime, la politesse illustre la même qualité de l'attention aux autres, corrélée à une maîtrise de soi, à la sortie de sa solitude et de son égoïsme. Ce que la pitié et la faveur impliquent en plus est un rapport à l'ordre

⁴⁵ N. Steinhardt, *Incertitudini*, p. 80.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 79.

juridique. Elles se définissent par la manière dans laquelle elles dépassent, mettent entre parenthèses ou substituent le droit donné. La politesse ne faisait que régler les échanges sociaux sur le plan des micro-interactions, en dehors de toute prescription légale, mais dans un cadre juridique établi et fonctionnel. Par contre, tant la pitié, que la faveur, impliquent des conduites appropriées à une société où il n'y a plus de garantie – et d'espoir – pour la résolution institutionnelle des conflits et de la liberté. Les deux vertus désignent, par leur logique de fonctionnement même, un droit qu'il s'agit de contourner ou de suppléer. Steinhardt note à l'égard de la pitié :

Elle n'entre pas dans les catégories prévisibles de la logique causale et syllogistique, elle est d'un autre monde, elle transgresse la justice, elle la défie même, elle ose à ne considérer ni la justice, ni la raison pratique ou théorique⁴⁸.

Il est tout aussi explicite dans le cas de la faveur. Dans un commentaire littéraire publié au début des années 70, en clandestinité, Steinhardt décrit la faveur comme une vertu qui agit sur le fond de méfiance dans les institutions et les lois :

La justice absolue et universelle ne nous est pas accessible. Nous pouvons pourtant, dans notre sphère d'action petite, dans notre coin de monde, faire un bien petit, limité, un rien, mais *réel*, différent des systèmes de bonheur théoriques et vagues⁴⁹. [La faveur implique la] méfiance dans les dispositions légales, en comprenant à l'instar de Saint d'Aquino que les lois peuvent être injustes et que le texte légal ne coïncide pas avec la sainte justice⁵⁰.

Il y a, visiblement, des différences. La pitié n'a pas besoin de discerner le bien et le mal, de trancher la limite et de décider la solution correcte. De ce point de vue, elle peut se passer de la justice et fonder, au-delà du droit et de ses catégories, un monde défini par la tolérance. Par contre, la faveur est une justice primitive, réalisée en fonction des raisons locales et personnelles, avant l'élaboration des principes généraux. C'est une forme particulière, qui n'est plus garantie par une institution centrale – une justice *par proxy* – de personne en personne. Steinhardt évoque à ce titre un cas relaté par Alain concernant son professeur, Jules Lagneau. Pour aider un ancien élève qui avait raté son examen d'entrée à l'université, le professeur décide d'aller à Paris pour intervenir chez un examinateur qu'il connaissait. L'auteur roumain retient cette manière de « rétablir la justice ». Par un trafic d'influence évident, la faveur n'est pas accordée directement, mais sollicitée pour un autre – c'est une faveur en réponse à une autre faveur, répercutée en cascade. Un home relié à un autre homme et à un autre homme par des petites complicités à un délit mineur. L'expression roumaine, « la chaîne des

⁴⁸ N. Steinhardt, *Dăruind*, pp. 204-205.

⁴⁹ N. Steinhardt, *Cartea împărtășirii* [*Le Livre de la communion*]. Ediție îngrijită de Ion Vartic, Cluj-Napoca, Apostrof, 1995, p. 45.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 48.

faiblesses »⁵¹, souligne notamment cette singulière réinstauration du lien social et donne peut-être l'image la plus claire de l'articulation entre le droit et la fondation (locale) de la société. Mais derrière tout cela, il ne faut pas oublier ce qui le rend possible : la volonté d'un professeur qui s'est abstenu d'être moral, qui a décidé de renoncer à sa dignité et de sacrifier son respect de soi – comme s'il s'était engagé dans une ascèse bizarre, comme s'il avait déposé un vœu éthique à rebours...

*

La discipline et ses figures sont aujourd'hui au cœur d'un débat intense qui justifie le retour vers maintes illustrations historiques ou fictives de la règle de vie. En partie, cela s'explique par le fait qu'elle représente une technique de réponse à l'impératif du changement qui caractérise le monde contemporain. La discipline est une précondition de la vie disponible, prête à s'adapter aux exigences d'un milieu en transformation rapide, une preuve de la capacité de changer sa vie et d'inaugurer un nouveau parcours d'existence. Par rapport à ce jeu de valeurs qui associe la règle de vie et la puissance de changement, la situation totalitaire que je viens d'évoquer par le cas de l'écrivain roumain nous découvre la discipline comme une gestion de la faiblesse. L'abstention, l'ascèse, la renonciation parlent ici du « peu » : peu d'action, peu de ressources, peu de liberté. C'est dans ce sens que la règle de vie correspond à la précarité de la vie en contexte totalitaire. Elle représente une économie appauvrie des gestes et des possibilités, qui se replie sur la rigueur faute d'autres ouvertures : elle embrasse l'immobilité comme choix dans un monde qui rend le mouvement impossible. Mais, en même temps, elle y identifie sa force. En cumulant les impuissances, elle se propose de reconstruire une société. Sa solution pour refonder la communauté réside dans la réunion des faiblesses, des fautes et des complicités mineures. Elle ouvre dans l'espace de la politesse et des rituels de contact toute une gamme de collaborations qui sont, paradoxalement, à la fois illicites et source d'un « droit » qui règle les distances entre les individus et définit l'espace de leur liberté.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio, *De la très haute pauvreté. Règles et forme de vie*. Traduction de Joël Gayraud, Paris, Payot, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio, *L'Usage des corps*. Traduction de Joël Gayraud, Paris, Seuil, 2016.
- ARDELEANU, George, *N. Steinhardt și paradoxurile libertății*, București, Humanitas, 2009.
- ARENDDT, Hannah, *The Origins of Totalitarianism*, Cleveland – New York, Meridian Books, 1962.
- FASSIN, Didier, *La vie. Mode d'emploi critique*, Paris, Seuil, 2018.
- GOLDIȘ, Alex, « Pentru o morfologie a romanului 'obsedantului deceniu' » [« Pour une morphologie du roman de la 'décennie obsédante' »], *Caietele Sextil Pușcariu*, III, 2017, pp. 494-502.
- MACÉ, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Seuil, 2016.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 49-50.

- RĂDUȚĂ, Magda, « Blue Jeans, Red Country : Young Writers in Romania in the 1980s », *Journal of World Literature*, III, 2018, 1, pp. 72-93.
- SLOTEDIJK, Peter, *You Must Change Your Life. On Anthropotechnics*. Translated by Wieland Hoban, Cambridge, Polity Press, 2013.
- STEINHARDT, N., *Călătoria unui fiu risipitor [Le voyage d'un enfant prodige]*. Ediție îngrijită de Ioan Pinte, București, Adonai, 1995.
- STEINHARDT, N., *Cartea împărtășirii [Le Livre de la communion]*. Ediție îngrijită de Ion Vartic, Cluj-Napoca, Apostrof, 1995.
- STEINHARDT, N., *Critică la persoana întâi [Critique à la première personne]*. Ediție îngrijită de Florian Roatiș, Iași, Polirom, 2011.
- STEINHARDT, N., *Dăruind vei dobândi [Qui donnera, recevra]*. Ediție îngrijită de Ioan Pinte, Cluj-Napoca, Dacia, 1994.
- STEINHARDT, N., *Incertitudini literare [Incertitudes littéraires]*. Ediție îngrijită de George Ardeleanu, Iași, Polirom, 2012.
- STEINHARDT, N., *Jurnalul fericirii [Le Journal du bonheur]*. Ediție îngrijită de Virgil Ciomoș, Cluj-Napoca, Dacia, 1991.
- STEINHARDT, N., « Liberalism », *Revista Fundațiilor Regale*, IV, 1937, 9, pp. 584-605.
- STEINHARDT, N., *Principiile clasice ale dreptului și noile tendințe ale dreptului constituțional [Les principes classiques et les tendances nouvelles du droit constitutionnel]*. Ediție îngrijită de Florian Roatiș, Iași, Polirom, 2008.

ASCETICISM AGAINST COMMUNISM: USING LIFE DISCIPLINE IN THE COMMUNIST CONTEXT

(Abstract)

In her seminal work devoted to totalitarianism, Hannah Arendt notices that “normalizing” ways of life was not possible in either the Fascist or the Communist states. Through their nature, the totalitarian states eschew the stabilization of collective forms of life as well as the constitution of ethnic mannerisms, that is, a series of features that could define a community’s life. What needs to be emphasized here is the fact that, in the same sphere of the social domains affected by the totalitarian regime, Arendt also includes the legal regulations and the juridical system that are meant to ensure the social order. The same mechanism that destabilizes simple ways of life also affects – in the totalitarian context – the Law. Departing from the case of Nicolae Steinhardt (1912-1989), who is a Romanian author with a bi-focal education (as a jurist and as a literary man), the present paper analyzes the link between the society’s constitutional ground and the forms of life unfolded during the Communist regime. Reading his texts on both constitutional and literary matters, before and after the establishment of the totalitarian regime in Romania, one can notice a high correlation between juridical thought and conceptualizations of ordinary life. Especially during the Communist regime when Law is seriously endangered, this correlation can be testified in Steinhardt’s great effort to transfer a principle of *responsibility* from the realm of Law (grounding the Constitution) to the realm of forms of life (as discipline).

Keywords: Nicolae Steinhardt, Totalitarian Regime in Romania, Way of Life, Rule of Life, Constitutional Law.

ASCEZA ÎMPOTRIVA TOTALITARISMULUI. UTILIZĂRI ALE DISCIPLINEI DE VIAȚĂ ÎN CONTEXT COMUNIST

(Rezumat)

În analiza sa clasică dedicată totalitarismului, Hannah Arendt observa că „normalizarea” modurilor de viață nu a fost posibilă în statul fascist sau în cel comunist. Prin natura lor, statele totalitare evită stabilizarea formelor de viață colective și constituirea unor manierisme etnice, adică a unor caractere particulare care să definească viața comunității. Ceea ce trebuie subliniat e faptul că, în aceeași sferă, a domeniilor sociale afectate de regimul totalitar, Arendt cuprinde și sistemul de legi și de cadre juridice menite să asigure ordinea socială. Același mecanism care destabilizează modurile de viață acționează – în context totalitar – și asupra dreptului. Articolul analizează această legătură între principiile constituante ale societății și formele de viață în regimul comunist pe baza operei lui Nicolae Steinhardt (1912-1989), autor român cu o dublă formație, de jurist și de literat. Urmărind textele sale, atât în domeniul dreptului constituțional, cât și în cel al literaturii și al criticii literare, înainte și după instaurarea regimului totalitar în România, se poate observa nu numai corelarea dintre gândirea juridică și conceptualizarea existenței cotidiene, ci, mai ales, efortul de a transfera responsabilitatea constituției sociale, într-o epocă de dispariție a dreptului, asupra disciplinei formelor de viață.

Cuvinte-cheie: Nicolae Steinhardt, regim totalitar în România, mod de viață, regulă de viață, drept constituțional.

T. MAIORESCU – SEXTIL PUȘCARIU CORESPONDENȚĂ

În 1969, Marta Anineanu semnala prezența în fondul Bibliotecii Academiei Române a 200 de scrisori aparținând lui T. Maiorescu, din care puține văzuseră lumina tiparului. Se sugera publicarea lor integrală, documentele impunând – spunea cercetătoarea – prin „eleganța și bogăția stilului, arta de portretist și de povestitor, cum și finul umor” al semnatarului¹.

În replică, Constantin C. Angelescu opina că decât o restituire în bloc, mai profitabilă ar fi întocmirea – pe baza unei prealabile selecții valorice – a unui catalog, spre a se evita „eroarea săvârșită cu tipărirea *Însemnărilor zilnice* ale lui Titu Maiorescu, când au fost reproduse însemnările sale relative la temperatura din cursul zilei, telegrame către hoteluri pentru rezervarea de camere sau amănunte referitoare la maladii intime ori indispoziții trecătoare”².

Dacă realizarea catalogului nu se va împlini, Z. Ornea va reuși în 1978 să scoată un consistent volum cuprinzând corespondența primei generații de maiorescieni cu mentorul lor³, complinind, într-un fel, proiectul din 1937 al lui Emanoil Bucuța, *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori, 1884–1913*, care, la vremea sa, regreta că suntem „cultura scrisă cu cel mai mic număr de mărturisiri autobiografice, memorii, jurnale sau scrisori”⁴.

După patru decenii, Z. Ornea aducea alte lămuriri: „În intenția noastră acest volum (spre a cărui realizare năzuim de peste zece ani) este unul de corespondență tematică. Ediția nu-și propune deci să publice corespondența (primită și emisă) a unei sau a mai multor personalități, ci să reconstituie – cu ajutorul corespondenței

¹ Marta Anineanu, „Din corespondența lui Titu Maiorescu”, *Studii și cercetări de bibliologie*, XI, 1969, pp. 145-151.

² Constantin C. Angelescu, „Critică și bibliografie”, *Anuar de lingvistică și istorie literară*, tom XXII, 1971, pp. 214-215.

³ Z. Ornea, *Titu Maiorescu și prima generație de maiorescieni. Corespondență*. București, Minerva, 1978.

⁴ Emanoil Bucuța, *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori, 1884–1913*, București, Fundația Pentru Literatură și Artă, 1937, p. 5.

– un fragment de epocă din istoria literar-culturală”⁵. Era surprinsă „din interior prima generație de maiorescieni: procesul plămădirii personalității lor, sub supravegherea protectoare a lui Maiorescu, activismul lor militant în domeniile încredințate. De aceea în intenția noastră a stat corespondența purtată de Maiorescu și gruparea care a preluat conducerea *Convorbirilor* în 1893–1895, augmentată și remaniată până în 1907”⁶.

Un demers recuperator în care Sextil Pușcariu nu putea apărea decât circumstanțial, în raport cu sfera de activitate care îl va plasa în proximitatea liderului junimist – lingvistica. Astfel, într-o misivă expedită lui Maiorescu din Iași, la 25 decembrie 1897, Al. Philippide – spre exemplu – dezvăluia, printre numele celor care își oferiseră colaborarea la *Dicționarul limbii române*, și pe „unul Sextil Pușcariu, stud. phil. în Lipsca”⁷.

Maiorescu îl cunoștea deja pe tânărul universitar din Cernăuți, care îi expediasă un exemplar al *Dicționarului etimologic al limbii române*, publicat în același an, la Heidelberg, în cadrul colecției de lucrări științifice a lui W. Meyer-Lübke. Mai târziu, junimistul – membru în comisia academică și însărcinat cu întocmirea raportului pentru stabilirea noilor norme ale monumentalului proiect – i-l va încredința, în 1905 (după ce fusese, inițial, oferit lui Hasdeu – 1884, iar după 13 ani, plasat lui Al. Philippide).

În 1917, la dispariția lui Maiorescu, Sextil Pușcariu își amintea că i-ar fi sugerat acestuia – după parcurgerea raportului legat de programul *Dicționarului* – ca din comisie să facă parte și I. Bianu, respectiv I. Bogdan. Răspunsul primit ar fi arătat astfel: „Lasă-i numai în pace. Din raportul dumitale văd că ești cu mult mai cuminte și decât Bianu, și decât Bogdan. Părerea mea e că *Dicționarul* trebuie făcut de un om cu pregătire specială. Singurul pregătit ești dumneata. Deci comisia nu are decât să aprobe ceea ce-i propui d-ta și e ridicol când se amestecă toți cu sfaturi și propuneri de îndreptări. D-ta însă gândește-te că Sturdza este un bătrân cu multă bunăvoință care dorește ca dicționarul să fie gata în cinci ani, fiindcă Regele dorește să-l vadă terminat – ca și când știința ar trebui să asculte de porunci regale –, iar Kalinderu e un grec ambițios și șiret, care ar vrea să i se publice numele măcar în prefața lucrării. Sturdza și Kalinderu sunt două forțe contra cărora d-ta nu poți lucra. De aceea aprobă tot ce zic și fă cum crezi d-ta că e bine!”⁸.

În aceeași pagină diaristică, Pușcariu conchidea abătut: „Pe cât de nimerite erau caracterizările sale și de folositoare sfaturile ce mi le dădea, pe atât mă mira uneori cum acest om cu vederi atât de juste, putea fi orbit de prietenii și dușmăni.

⁵ Z. Ornea, *Notă asupra ediției*, în *Titu Maiorescu*, p. XXI.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 348.

⁸ Sextil Pușcariu, [*Titu Maiorescu*], în Ion Popescu-Sireteanu (ed.), *Titu Maiorescu în amintirile contemporanilor*, Iași, Princeps Edit, 2006, pp. 258-259.

[...] În momentul acela îmi amintii de cei ce susțineau că Maiorescu avea o ambiție mare dar suflet puțin și sentimentalism deloc”⁹.

Ardeleanul dădea glas unui clișeu acreditat ulterior de E. Lovinescu, care credea că în schimbul susținerii acordate tinerilor recrutați de el, Maiorescu le cerea „sufletul”. „E aici, negreșit, o exagerare – conchide Z. Ornea, care adaugă: Mai potrivit ar fi să spunem că Maiorescu solicita supușenie absolută, condamnând drastic orice gest opozant”¹⁰. Atitudine cu atât mai de înțeles cu cât mutarea *Convorbirilor literare* la București (1885) nu a însemnat și transferul vechiului spirit, maiorescianismul luând, în fapt, locul junimismului. „Acum tutelă un magistrul, rostind decizii definitive, care nu mai aveau parte – pentru că nu mai avea cine să o facă? – de contraziceri sau contestări, ironiile și iconoclasmul fiind rapid sancționate ca atitudini deplasate într-un asemenea salon simandicos”¹¹, cum era acela al casei Maiorescu, din strada Mercur 1.

Aceeași poziționare a magistrului transpare și din textul primei misive a prezentului grupaj¹²: o autoritate drapată în faldul de mătase rece al urbanității, care își invită corespondentul la drămuirea afirmațiilor, spre a nu leza susceptibilități deja rănite, momentul 1905 fiind unul sumbru în viața lui Maiorescu. De fapt, la fine de veac XIX, evenimente de tot felul îl vor proiecta într-o dispoziție melancolică de care nu se va mai putea despovăra niciodată. Jurnalul consemna că anul 1901 îi fusese ocupat cu „lecuirea decepțiunii și incertitudinii politico-morale, a mâinii tremurătoare la scris, îndoieli despre traiul material convenabil după renunțarea la avocatură”¹³. Același document va reține – exact la data răspunsului expediat lui Pușcariu (20 februarie/5 martie) – astfel de rânduri amare: „Eu, politicește, din ce în ce mai deprimat. Căderea mea la Universitate a fost «*un écroulement*» de tout mon édifice politique”¹⁴.

Cum Pușcariu nu a putut cunoaște atunci aceste amănunte, peste ani își va aminti un detaliu revelator pentru noblețea caracterului maiorescian: „nu voi uita niciodată – mărturisește el – seara aceea când, întorcându-mă în 1903, obosit, de la bibliotecă, unde stătusem toată ziua, și urcând cele trei etaje ale locuinței mele din Lazarethgasse, gazda îmi spuse că m-a căutat un domn care mi-a lăsat o carte. Cartea era dicționarul retoroman pe care Maiorescu, întorcându-se din St. Moritz, l-a adus studentului din Viena, pe care nu-l cunoștea decât din cele câteva articole de filologie publicate în *Convorbiri*. Iar când doi ani după aceea, Academia premia

⁹ *Ibidem*, pp. 259-260.

¹⁰ Z. Ornea, *Titu Maiorescu*, p. IX.

¹¹ *Ibidem*, pp. X-XI.

¹² Documentele restituite aici au fost puse la dispoziție de conducerea Institutului de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu” din Cluj-Napoca, în custodia căruia se află un important lot nevalorificat din corespondența pușcariană.

¹³ Z. Ornea, *Titu Maiorescu*, p. 100.

¹⁴ *Ibidem*, p. 109.

dicționarul etimologic al docentului de la Universitatea din Viena, Maiorescu fu cel dintâi care-mi comunică telegrafic știrea aceasta”¹⁵.

T. Maiorescu

I

București, 20 februarie/ 5 martie 1905

Stimate domnule Pușcariu,

Îmi scrii „știu că nu vă interpuneți bucuros pentru nimeni”.

De unde ai această notiță despre mine? Cine ți-a dat-o a fost un om care nu mă cunoaște.

Am intervenit în lunga mea viață de sute de ori, firește, pentru cine am crezut că merită și când am crezut că poate fi folositor.

Asemenea intervenții, astfel mărginite, îmi par o datorie și sunt, totodată, prilejul celor mai curate mulțumiri, când izbutesc.

Prin urmare, din partea aceasta, te rog să te adresezi totdeauna la mine, fiindcă eu te cred om de valoare și înlesnirea misiunii d-tale științifice este o chestie de interes public.

Dar se vede că nu ești în țară¹⁶. Actualul Ministru de Culte¹⁷ și cu patronii săi, d-nii Take Ionescu¹⁸ și G. Cantacuzino, sunt dușmanii de moarte ai „Junimismului” și „Convorbirilor”, ai lui I. Bogdan¹⁹, N. Iorga, iar în prima linie, sunt în contra mea²⁰.

¹⁵ Ion Popescu-Sireteanu (ed.), *Titu Maiorescu în amintirile contemporanilor*, pp. 261-262.

¹⁶ Între 1904 și 1906, Sextil Pușcariu s-a aflat la Viena, ca docent privat al universității de aici, pe lângă care reușise, cu sprijinul financiar al lui Ion Bianu (Biblioteca Academiei), să înființeze primul seminar de limbă română, ținând cursuri de fonetică generală, de gramatică a limbii române și de gramatică istorică. Pentru alte informații, a se vedea Elisabeta Faiciuc, *Sextil Pușcariu (1877–1948). Bibliografie*, Cluj-Napoca, Clusium – Muzeul Limbii Române, 2000, pp. 141-142. Tot aici, date despre corespondența primită de Sextil Pușcariu și publicată, pp. XXIV-XXV.

¹⁷ Este vorba despre Mihail Vlădescu, deținătorul portofoliului Cultelor între 22 decembrie 1904 – 24 octombrie 1906, în guvernul conservator al lui Gheorghe Grigore Cantacuzino, supranumit „Nababul”.

¹⁸ În 1905, Take Ionescu era încă membru al Partidului Conservator, pe care-l va părăsi în 1908, formând Partidul Conservator-Democrat.

¹⁹ Între 1903 și 1907, direcția *Convorbirilor literare* e preluată de slavistul Ion Bogdan. Iată ce scria în 1909 Sextil Pușcariu: „Cea mai veche revistă din Regat, *Convorbirile literare*, care în 1902 ajunge anul al XXXVI-lea de la întemeiere, era odinioară în fruntea mișcării literare. După ce fondatorii ei s-au retras de la cârmă, a slăbit sub direcția unor elevi ai acestora, până ce, în anii din urmă s-a ridicat iarăși, sub conducerea profesorului universitar din București, d. I. Bogdan. Dar

Simpla bănuială că-ți sunt eu d-tale favorabil, ar fi destul să zădărnicească orice dispoziție bugetară în scopul dorit de dumneata.

Voi căuta însă să lucrez indirect, foarte indirect, pentru ca să se îndeplinească legitima d-tale cerere. Înțelegi însă că împrejurările date nu pot prevedea rezultatul.

În orice caz, îndată ce se va schimba situația politică (și sunt oarecare semne pentru asemenea schimbare în decursul unui an), se va face, desigur, ceva în favoarea bunei d-tale activități.

Cu deosebită stimă,

T. Maiorescu

II

(Pe carte de vizită)

București, oct[ombrie] 1905

T. Maiorescu

felicită pe d[omnul] Sextil Pușcariu pentru publicarea dicționarului etimologic²¹ și-i mulțumește pentru trimiterea prețiosului volum, care va întări și mai mult considerarea de care se bucură autorul în toate privirile.

III

(Pe carte de vizită)

Luni, 3 oct[ombrie] [fără an]

T. Maiorescu

roagă pe vreun binevoitor compatriot să-i comunice în scris la „Hotel” [cuvânt ilizibil], odaia nr. 3, adresa d-lui dr. Sextil Pușcariu.

caracterul ei literar se pierde tot mai mult și *Convorbirile literare* se schimbă pe încetul într-o revistă științifică, singura, la români, bine redactată” (Sextil Pușcariu, *Cinci ani de mișcare literară 1902–1906*, București, Minerva, 1909, pp. 11-12).

²⁰ Peste ani, lucrurile se vor „aranja”, astfel că în al doilea guvern Titu Maiorescu (14 octombrie 1912/31 decembrie 1913), Take Ionescu figurează ca Ministru de Interne, iar Mihail G. Cantacuzino, fiul lui Grigore Cantacuzino, va prelua portofoliul Justiției.

²¹ În luna aprilie a anului 1905 apărea *Etymologisches Wörterbuch*, premiat de Academia Română în 1907. Vezi și Elisabeta Faiciuc, *Sextil Pușcariu*, pp. 13 sqq.

[Dedesubt, cu creionul, e indicată adresa:]

IX Lazarethgasse 28, odaia 10

IV

[Pe aversul plicului poștal]

Cabinetul Ministrului Afacerilor [Străine]

23 oct[ombrie] [19]11. 10-D

Herr Sextil Pușcariu

Professor an der Universität

in Czernowitz

[Antetul paginii întâi]

Cabinetul
Ministrului Afacerilor Străine

București, oct[ombrie] 1911

Confidențial

Stimate domnule Pușcariu,

Răspunde-mi, te rog,

1). Dacă pro[fesorul] Kobler²² a avut însărcinarea oficială din partea Senatului Universității Cernăuți, prin vreo încheiere, vreun proces-verbal sau așa ceva, să reprezinte Universitatea la Serbarea de la Iași²³.

2). Dacă nu, comunică-mi și părerea d-lui rector Saghin²⁴.

Știu că i-a promis ministrul Arion. Dar decorațiile se dau (afară de câteva medalii ca „Bene Merenti”²⁵ și altele) de către Rege, după un raport al Ministrului *de Externe* (subl. T.M.).

²² Franz Kobler, avocat și profesor de drept la Universitatea din Cernăuți.

²³ În septembrie 1911, Sextil Pușcariu participase la jubileul Universității din Iași.

²⁴ Ștefan Saghin (1860–1920), profesor de teologie la Universitatea din Cernăuți, rector al acesteia între 1911–1912.

²⁵ Medalie înființată în 1876 și destinată recompensării meritelor din domeniul literelor, artelor, științelor etc. Desființată în 1931 și înlocuită cu Ordinul Meritul Cultural.

Și, cel puțin, dacă este să i se dea, să știe că numai după intervenția d-voastră, a profesorilor români din Cernăuți, i s-a dat, și să nu mai denunțe studențimea română ca „iredentistă” (subl. T.M.).

Eu nu sunt dispus la o a doua ediție a decorării lui Jeszenski²⁶.

Al d-tale
devotat,

T. Maiorescu

V

[Aversul plicului de expediție]

[Ștampila poștei]
Buc[urești]
13. APR[ILIE] FINANCE

Academia Română
București

D-sale
D-lui *Sextil Pușc[ariu]* (subl. expeditorului)
Profesor universitar

Cernăuți (subl. expeditorului)

Strada Școalei nr. 10

²⁶ Trimitere la una dintre gafele ministrului liberal Dimitrie Alexandru Sturdza, care a menținut din eroare, pe lista celor ce urmau a fi decorați de către suveranul României, aflat în vizită la Budapesta, numele lui Sandor Jesszensky, procurorul general al Ungariei, acela care proclamase verdictul în procesul memorandiștilor. Legenda spune că după constatarea patologiei cerebrale severe a lui Sturdza, neurologul francez Jean-Martin Charcot, aflând că are în față pe primul-ministru al României, a spus: „Fericită țara care poate să aibă un prim-ministru nebun și îl ține zece ani”.

[Pagina întâi poartă antetul:]
ACADEMIA ROMÂNĂ

București, sâmbătă, 31 martie 1907

Stimate Domnule Pușcariu,

Două mici observări asupra bibliografiei pentru extragerea cuvintelor din Dicționarul d-tale:

a) Se citează Brătescu-Voinești cu 2 [sic] publicări ale lui, parc-ar fi 2 [sic] scrieri deosebite. Însă publicarea din urmă, intitulată *În lumea dreptății*, reproduce toate nuvelele și schițele (10 la număr) din cea dintâi, și le mai adaugă 7 [sic] altele, noi. Nu se cade dar să se citeze amândouă, ci numai cea din urmă.

În puținele cazuri unde se vor fi aflând extrase și citate în fișe cuvinte din cea dintâi, redactorul sau scriitorul formei definitive va trebui – cel puțin de acum înainte – să-și dea mica osteneală de-a rectifica citatul după ediția din urmă.

b) Lipsesc din izvoarele extrase doi autori care – după impresia mea – *nu se cuvine* (subl. T.M.) să lipsească: 1) *Duiliu Zamfirescu* (subl. T.M.), ale cărui nuvele, romane și poezii sunt considerate de unii superioare lui Vlahuță, de mulți, o podoabă a literaturii noastre moderne, 2) D. Ollănescu (Ascanio), membru al Academiei Române, ale cărui scrieri, îndeosebi traduceri din Horațiu, merită luare-aminte.

Acești doi autori au trecut în unele cercuri din România și tocmai fiindcă D. Zamfirescu a comis greșeala de a ataca în vechea revistă a d-lui Ollănescu pe d. Slavici ca scriitor transilvănean²⁷, omiterea scrierilor lor din bibliografia Dicționarului s-ar interpreta ca o răzbunare a d-tale și a d-lui Bianu, ceea ce e inadmisibil și ar produce o dușmănie de prisos în contra importantei d-tale lucrări.

Și dacă tot adaugi aceste două nume de autori la bibliografie în corectarea ei definitivă pentru fascicula I, cred că ar trebui să adaugi – chiar dacă nu extragi nimic din ele – vol[umele] III și IV din *Discursurile mele parlamentare*, cel puțin ca citat. Îți voi arăta cândva motivul, la o viitoare întrevvedere personală.

Știi marele interes ce-l simt pentru persoana și pentru opera d-tale și vei înțelege că numai el mi-a dictat aceste rânduri.

Cu deosebită stimă și afecțiune,

T. Maiorescu

²⁷ Este vorba de reacția lui Duiliu Zamfirescu care – vexat de opțiunea Academiei Române, ce acordă premiul „Heliade-Rădulescu”, în 1903, romanului lui Ioan Slavici, *Din bătrâni*, în defavoarea romanului *În război*, cu care concurase – publică în *Revista idealistă* (an I, tom III, nr. 7, septembrie), studiul „Literatura românească și scriitorii transilvăneni”.

P. S.

Dacă admiți adăogirile propuse, cere de la Academie să-ți trimită volumele acelor scrieri și pune să le extragă cel puțin pentru cuvintele ce le redactezi de acum înainte. Important e să figureze și ei printre izvoare.

Alt P. S.

Nu cred că trebuie trecut printre izvoare Saghinescu²⁸. Și d-nii Onciul și Bogdan sunt de părere să-l ștergeți. Saghinescu e aproape smintit. V-a rămas d. Philippide²⁹, dar nici el nu e normal.

THE CORRESPONDENCE OF T. MAIORESCU AND SEXTIL PUȘCARIU

(Abstract)

Due to the generous support of the “Sextil Pușcariu” Institute of Linguistics and Literary History (Cluj-Napoca), who provided us a part of Pușcariu’s correspondence – unfortunately, not put into value until now –, we offer to those interested some letters that reconfirm – if needed – T. Maiorescu’s exceptional teaching skills. Three substantial missives (dating from 1905, 1907, respectively 1911) and several smaller graphical artifacts (visiting cards) signal the presence of the mentor of the cultural society “Junimea” in the proximity of Sextil Pușcariu, only a young promising philologist at the beginning of the XXth century, whose research efforts benefit from Maiorescu’s reputable and trusted guidance. We attach to these texts some historical-literary notes indispensable to the understanding of the cultural context of the time.

Keywords: correspondance, Titu Maiorescu (1840–1917), Sextil Pușcariu (1877–1948), Romanian Language Dictionary, Romanian Academy.

²⁸ Vasile Saghinescu, publicist, autorul unui *Vocabular românesc*, Tipografia Națională, 1901.

²⁹ Alexandru Philippide, întemeietorul școlii lingvistice ieșene. Între 1897–1906 a redactat o primă formă a *Dicționarului limbii române* al Academiei, lucrare încredințată ulterior lui Sextil Pușcariu. Pentru înțelegerea calificativului final atribuit lui Philippide, a se vedea scrisoarea pe care acesta i-o expediază lui Maiorescu, din Iași, la 24 ianuarie 1902, document ce marchează ruperea definitivă a relațiilor între cei doi (*Titu Maiorescu și prima generație de maiorescieni. Corespondență*, Antologie, note și prefață de Z. Ornea. Text stabilit de Filofteia Mihai și Rodica Bichis, București, Minerva, 1978, pp. 355-356).

COMPTEs RENDUS / BOOK REVIEWS

ANGELO MITCHIEVICI, IOAN STANOMIR,
Comunism inc.: Istorie despre o lume care a fost [*Communism Inc.: Histories about a Passed World*], București, Humanitas, 2016, 332 p.

The book joins to the studies aimed at the topic of the Romanian Communism. The authors, Angelo Mitchievici, a literatus, and Ioan Stanomir, a political scientist, meet in the broad arena of cultural thinking in order to reflect in two voices on the conditions of literature during Communism, as well as on the multiple aspects of the relationship between writers and the new type of authority installed after the 23rd of August 1944. Elegant and erudite, the study does not focus on concepts, but offers a cinematographic picture, through successive images, of a vivid, concrete reality, in a postmodern authentic style. The vindictive tone or the confessional sentimentalism are completely absent from this cultural fresco of the so-called “obsessive decade” and the immediate years that followed, unconventionally structured in a collage form blending together several “existential files” of writers. “A chronicle in cinematographic montage of two decades in the life of Sovietised Romania”, “a documentary film made on the skeleton of a world that disappeared”, the book is intended to be a natural appeal to memory, an answer given by the authors “to those of their contemporaries who are tempted by the Communist and «progressive» illusions”. As a historical document seen through the lens of fiction, the study also represents a meditation on literature in general. What can literature do? At what extent may it be an “antidestiny”, in the context of its forced ideologization? Which are the possible relationships of writers with the new canon set up by the system?

As formulated by Angelo Mitchievici, the premise of the analysis put in literary terms is that no document is as relevant as literature, and literary criticism, when it comes to the investigation of the transition from the interwar Romanian liberal society towards the Stalinist one. This is firstly because “literature offers the exemplary dramatizations of the real or, in other words, of the world, investing them with the power specific to representation and artistic expression”. Secondly, given the fact that sociology, philosophy, anthropology, psychology or history were kept silent during Communism, literature, as a substitute, tends to be “literaturecentric”. A third reason might be its capacity to reveal both “the imaginary of the epoch and the mentality reflexes that shape the society”. Thus, by reading several emblematic texts and biographies, the authors capture the ideologic portraits of the first Communist decade and of the so-called revisionist period that follows, to provide new insights into the cultural atmosphere of the 1980s. The literary “portraits” sequentially reflect the creation of the new literary canon as a result of an ideological reading of the great classics, and of the intellectual identity of the new Republic, by an analysis of the “Royal Foundation Magazine” (“Revista Fundațiilor Regale”) in 1947. In like manner, novels such as *Moromeții* [*The Moromete Family*] by Marin Preda or *Cronica de familie* [*The Family Chronicle*] by Petru Dumitriu feature the portrait of the Romanian revolutionary, lacking monumentality, whereas *Facerea lumii* [*The Creation of the World*] by Eugen Barbu makes the radiography of the concept of utopia. Novels like *Șoseaua Nordului* [*The Road to the North*] or *Facerea lumii* [*The Creation of the World*] are considered authentic chronicles of the era, relevant both for the apparent “realism” of the political events they render and for the development of a series of occultation strategies which cast a veil over their real significances. In all these cases, the “reading key” is obviously an ideological one, accessible only to a competent reader. The authors of the book often insist precisely on this “text behind the text”, not avoiding literary judgements: “Almost illegible today, contorted, thick, dropping hermetic hints, in an excess of uncertainty, the prose of Dumitru

Radu Popescu offers a Romanian *imago mundus* in the time of the obsessive decade”, as Angelo Mitchievici states, for instance.

As an essayistic discourse, the book employs a diversity of methods, from the sociologic and literary reflection to the psychological investigation and the case study, in which the biographical essay alternates with the text analysis. Authors and characters interpret the same historical sheet, while text and context both reveal and conceal “the case” of literature in a totalitarian country. While Eugen Barbu is “one of the talented mythographers of the Communist regime”, Horia Lovinescu, genealogically placed under the separation of Arcadia symbol, uses the hero of his play *Citadela sfărâmată* [*The Broken Citadel*] to illustrate an existence marked by interrogations and uncertainties: Matei may be read as a Horia who could have been”, while “the mundane course of Horia Lovinescu is the supreme text of his life”, as Ioan Stanomir asserts. Similarly, the case of Petru Dumitriu, “a local Latunski”, reveals a sick social heredity, a history “full of sin and failed redemption from a theological perspective”.

A great part of the book is dedicated to the possible ways of escaping from the Communist cultural prison, either by means of an inner exile, as a form of unspectacular daily heroism, or through a manifest refusal. Behind the official culture and the visible circle of intellectuals who entered into the alliance with the political power, there is also an underground universe of the “extras”, of “marginal”, “eccentric” people. Also, beyond the official chronology – a parallel one, in a natural sequential order with our interwar Lovinescian modern culture. In their journals, Radu Tudoran, Radu Petrescu, Pavel Chihaia, Dinu Pillat, Radu Petrescu, Alice Voinescu, G. M. Cantacuzino, Monica Lovinescu or Nicolae Steinhardt evoke the condition of the inner exile, revealing an “underground” counterculture. “The chronology of literature needs to be amended, as Ioan Stanomir considers. *Noaptea de Sânziene* [*The Forbidden Forest*] is contemporary with *Cronica de familie* [*A Family Chronicle*], while the writing period of Dinu Pillat’s confiscated novel overlaps the early era of Labiș, Preda or Barbu. The power could not crush the opposition that expressed itself in literary groups, meetings, readings or book exchanges. The terror does not interrupt a continuance of intellectual freedom”. The inspiring suggestion of a “could-have-been” literature, possible in the absence of the ideological canon, calls for a much mandatory recuperation of this fragmented intellectual history in the context of inner exile and immigration. How would Romanian literature or literary criticism have looked like outside Socialist-realism and what remains from the Communist century, the authors finally wonder. Their answer, enclosing the central idea of the book, dwells on “the endless solitude of the ones who said ‘no’”, as well as on our regrettable feeling that their exemplary sacrifice is only worth a footnote in a history written by conquerors.

Magda WÄCHTER

Romanian Academy Cluj-Napoca Branch

“Sextil Pușcariu” Institute of Linguistics and Literary History

CLAUDIU TURCUȘ, *Împotriva memoriei. De la estetismul socialist la noul cinema românesc*. [*Against Memory. From Socialist Aestheticism to the New Romanian Cinema*], București, Eikon, 2017, 212 p.

The study *Against Memory. From Socialist Aestheticism to the New Romanian Cinema*, signed by Claudiu Turcuș, proposes an insight into the elaborate interplay of literature and cinema over the span of the last 60 years in Romanian culture, from the 1950s to the present. The reference

point for both these fields is the Communist regime and the way in which its power mechanisms found their way into artistic expression. As such, the book is one that dwells on intermediality and collective memory. The author bases his analysis on Mircea Martin's concept of "socialist aestheticism", a counter-reaction to Socialist Realism, the leading theoretical frame used to describe the cultural production of the Soviet Block during the 1950s. While Socialist Realism possessed a very powerful ideological component, far from explicitly undermining the political status quo, socialist aestheticism aimed at keeping art free from political insinuation, thus preventing it from becoming propaganda. Regarding this point, Turcuş makes a few considerations on how Lucian Pintilie denounces the absence of an overtly political cinematic production, emphasizing the fact that, during the first decade of Communist rule, Romanian cinema was reluctant to assume an underlying political discourse, either critical in regard to the Regime or explicitly laudatory in regard to it. Opposing this view, Turcuş argues that, from 1970 onward, cinema that revolves around themes of actuality – as opposed to the so-called *artistic cinema* – slowly subscribes to an ideological model of film-making, whose purpose is both to normalize class-struggle as a continuous social necessity and to spread within its public a socialist ideal. The myth of permanent revolution possesses a pedagogical undertone and, as a result of the imperative of uplifting the genre in accord to the party's political necessities, it also finds its way into the cinematic production. This type of cinema, deeply in tune with the political context, Turcuş then explains, is correlated to the literary production of the same period. This constitutes the proof that socialist realism is an intermedial phenomenon.

Regarding films that approach social issues and themes specific to that particular period, Turcuş takes a wide-ranging look at how eroticism – namely the *socialist eroticism* – becomes the aesthetic environment most capable of shedding light on the way politics has permeated cinema. He discerns three types of eroticism within Romanian Communist film industry. First of all, he investigates eroticism as propaganda and sexualization as a formula that portrays foreign, especially American, decadence, where the emphasis falls on the downright immoral aspects of erotic conduct; he then identifies a soft, poetical eroticism, which is to be regarded rather as erotic contemplation and as mere romanticized byproduct of sexual practices; lastly, he points out the potential of a subversive type of eroticism – which mainly refers to instances when erotic instances are no longer the object of detailed reproductive planning, when they do not let themselves fall within a scheme of mathematical precision, in which reproduction is a necessity and sexual pleasure a mere byproduct. Sexual pleasure in itself is condemnable inasmuch as it consumes the working class' energy and leaves it diluted and unfit for work. Following this argument, the sexual act must be consumed rapidly and joylessly, so as not to become gratuitous pleasure. The moment when a cinematic portrayal of sexuality underlines its hedonistic character, opting to omit its strictly utilitarian end-purpose, represents the debut of a subversive mechanism.

Further in his book, Turcuş discusses works that deal with socialist memory, revisiting the Communist past through the lens of the transitional period. Narratives of incarceration, descriptions of torture and psychological warfare generate a new genre, the memoirs, which dominate the decade following the Romanian Revolution of 1989. Regarding works that challenge the viewer not only to *objectively remember*, but to *actively deal* with the Communist memory, Turcuş suggests a few modes of approaching the Communist inheritance.

First of all, he regards Lucian Dan Teodorovici's novel *Matei Brunul* and Mungiu's film *4 months, 3 weeks and 2 days* as ample narratives of the Regime, that create an all-encompassing perspective over several aspects of socialist life. Although in the case of these 2 examples, as Turcuş argues – the undertones are tragic, their filmic expression never goes beyond a somber resignation. Even if neither Teodorovici, nor Mungiu support an explicit anticommunist stance, making absolutely no reference to the political situation in Romania, they both capture the prevalent atmosphere of the time.

The second approach focuses on the programmatic deconstruction of Communism as a valid ideological framework, depicting it not in its whole, namely as a complex system of power-

dynamics, but as a despotic, devilish entity, whose sole purpose was the nullification of the individual. As it is, this approach has proved reductionist and ultimately unable to grasp the full dimension of life under the Regime. Within this context, *The Most Beloved of Earthlings* (1993), directed by Șerban Marinescu, the filmic adaptation of Marin Preda's homonymous novel, is a striking example of this strong anti-communist tendency.

Eventually, the last approach refuses to acknowledge the past, privileging a discourse on trauma, and chooses to treat Communism either from a parodical point of view (*Tales from the Golden Age*, 2009, script by Cristian Mungiu) or as a collective body of nostalgic experiences (*I'm an Old Communist Hag*, 2013, directed by Stere Gulea and based on Dan Lungu's novel with the same title, published in 2007). Such works reinforce a burlesque and humoristic interpretative grid and impose a necessary critical distance towards the recent past. Following the author's arguments, it becomes clear that, while the films of the 1990s were ostentatiously trying to undermine everything that took place during the Regime, the newer ones impose a critical distance, allowing categories such as nostalgia and humor to find their place within the cinematic production.

As for the reception of the *New Romanian Wave*, Turcuș argues that it represents a case of auto-colonialism: In his reading, the cinematic production of postcommunist Romania was constructed in order to appeal to Western formal rules; exotic in its aesthetics, yet recognizable in its themes, simultaneously refusing to maintain an explicit anticommunist discourse that would prove itself naive and would make the entire enterprise redundant. What grants it its recognition. Nevertheless, it is its exotic character that grants recognition to this type of cinema, vouching for its value as an exportable cultural good.

Meticulously defining his field of interest and displaying a set of proper methodological instruments, Claudiu Turcuș makes a strong case for a common approach of cinema and literature, succeeding to contextualize the importance of Romania's Communist past and its aesthetic unfolding.

Ovio OLARU

Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca
Faculty of Letters

ALEXANDRU MATEI, *O tribună captivantă. Televiziune, ideologie, societate în România socialistă* [*A Captivating Platform. Television, Ideology, Society in Socialist Romania*], București, Curtea Veche, 2013, 468 p.

Due to its innovative approach, Alexandru Matei's book fills an important gap in the Romanian cultural studies. Generally, the investigation of the Romanian television phenomenon has been employed from two equally insufficient perspectives: on the one hand, the studies about television before 1990 are markedly ideological, in keeping with the propagandistic stakes of the Communist regime. Published under strict censorship circumstances, books such as *Contribuții la cunoașterea Radioteleviziunii române* [*Contributions to the Knowledge of the Romanian Radiotelevision*] (1972), coordinated by Victor Crăciun, or Pavel Câmpeanu's *Oamenii și televiziunea. O privire sociologică asupra spectatorului* [*People and Television. A Sociological Survey of the TV Spectator*] (1979) cannot obscure the *langue de bois* of Ceaușescu's era, inflicting on the neutrality of the approach. On the other hand, most of the studies published after the fall of Communism are strictly informative, insisting on the television's technical innovations and production resources. The books signed by Eugen Denize (*Istoria Societății române de Radiodifuziune* [*The History of the Romanian Broadcasting Company*], 2000) or by Valentin Nicolau (*TVR. Mărire și decădere* [*The Rise and Fall of the Romanian Television Company*], 2009) are representative in this respect.

Therefore, while information on the Romanian media phenomena is largely available, the researcher can find few approaches which seek to understand this context from anthropological or political points of view. Alexandru Matei's book retraces the history of the Romanian television by screening it through the radical political shifts of the second half of the 20th century. The established reference points of the study are the year 1965 – which marks the end of Stalinism in Romania and the beginning of a cultural democratization – and the year 1983, when the austerity enforced by Ceaușescu's regime cut the television's broadcast to only several hours a day. A wide range array of resources is being deployed between these two fixed points in order to reconstruct the ideological seismograph of the most important political broadcasts. The documentary foundation of the volume is outstanding and it looks at a number of segments specific to the interdisciplinary character of the approach. Alexandru Matei lists and analyzes statistically the Romanian television program by comparing the density of the political message at a given time, he examines video archives or interviews some of the most important TV producers or stars.

The most important achievement of the book resides in establishing the main stages in the development of the television by exploring its relationship with ideology. A first stage, which started in 1956 – the year of the institution's establishment – equates with the so-called lyrical and innocent phase of television, when its moderate autonomy from politics stemmed from the fact that the Romanian officials were yet unaware of its high propagandistic potential. The author notes that, paradoxically, in the phase when censorship was at its most drastic point in Romania, television enjoyed some extent of freedom: "As it happened, television appeared in Eastern Europe after Stalin's death – *post hoc ergo propter hoc oblige* – like a rainbow after the rain. Television appeared when the Communist regimes had clearly won the fight against the 'enemies', when the Soviet institutions had shaped up and grown strong, as if there had been an anticipation, behind the (iron) curtain, of the settlement of the new order and the beginning of the show" (43). The second stage is identified by the time span between 1965 and 1971 and can be described as the most democratic phase of the Romanian television during Communism. Its opening to the general public prompted the appearance of something that could be labeled as an incipient consumer society in the Romanian culture: the TV program was growing in complexity and started to include entertainment shows, the target-audience began to diversify including broadcasts for the young, for women or for the intellectual milieu. However, Alexandru Matei's most consistent comments focus on social-educational broadcasts, to the extent where they managed to describe "the dynamics of a social ethos, the ethos of Ceaușescu's regime, with which the history of the TVR (Romanian Television Company) identifies" (16). Broadcast shows such as *Transfocator [In the Spotlight]* or *Reflector [Zooming]* – examined from the point of view of their content and their narrative practices – are considered representative of the cultural developments endorsed after 1965 by Ceaușescu's political reform. In the social sphere, the two TV shows introduce a number of categories inconsistent with the politics of the socialist states: the youth's nonconformist culture – the hippie movement – entered for the first time the media space, without being directly disapproved by the show broadcasters. The implied criticism, notes Alexandru Matei, stemmed from the interviewers' dim view of the hippie phenomenon rather than from the vision of the TV coverage producers. Socially, the strategy of disproving the Stalinist regime was visible in the democratic character of the feature reports regarding the socialist industry: those in question were encouraged to signal the qualitative faults of the Romanian products or the heavy bureaucracy of the state's institutions. "At that time, the regime needed critical opinions that could help it pose as a hero of emancipation", observes the researcher (97). However, the stage that parallels the 1971 July Theses and which inaugurated Ceaușescu's cult in keeping with the Asian pattern was an annulment of the television's autonomy from the political power. By abandoning the criteria of attractiveness (hence, the sense of television as a "captivating platform", as understood by Ceausescu himself midway through the 1960s) and by apprehending the risk of its total seizure by the consumer society – incompatible with the values of Communism –, the officials transformed television into pure propaganda. Even if they were not cancelled, social TV shows became the privileged peddlers

of the Party's ideology. From among the moral themes promoted after 1971, the most important ones insist on the sacrifice of the individual on the altar of the collective, on social integration through work, as well as on an aspect that Matei calls "the aesthetic de-ranking of the cultural imaginary" (289).

Apart from the explicit ideology that configures the three stages, the book insists on the implicit discursive strategies, which can be traced back to the stylistics of the coverage materials or of the social-educational broadcasts. Thus, the author looks into the concept of the programs, into the narrative modalities employed by the producers or into how they envisaged their ideal audience. From the point of view of the narrative strategies, Alexandru Matei registers an obvious shift from a neutral narrator, who does not assess the described facts – in the age of the television's maximum autonomy from political commandment – to an omniscient narrator, quick to rectify potential unorthodoxies and to supply the official perspective. As to the viewer's behavior, in the 1980s, when the ideologization process peaked, they were required to directly provide solutions to the cases presented in the television coverages: "By trying to adhere to the trial staged by the producer, instead of feeling as if they were impartial witnesses, they [the viewers] felt either as potential victims or as potential executioners, directly targeted by the described actions, pushed to choose quickly between one side or the other – one obviously good, the other one bad" (343).

Last but not least, Alexandru Matei's study encourages reflection on the broader relationship between ideology and the media phenomenon under totalitarian regimes, by insisting on its contradictory nature. Is an actual consumer culture conceivable in a censorship-ruled system? What kind of strategies do the officials employ in order to turn the diversified and subversive television discourse into propaganda? Is television in itself a subtle advocate of the capitalist consumer society and a means of undermining the economy of the totalitarian state? Even if the investigator avoids direct answers, *O tribună captivantă* hints at the fact that, in the Communist period, the television constituted a form of alternative culture that the official ideology feared constantly.

Alex GOLDIȘ

Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

Faculty of Letters

Romanian Academy Cluj-Napoca Branch

"Sextil Pușcariu" Institute of Linguistics and Literary History

GABRIEL ANDREESCU, *Existența prin cultură. Represiune, colaboraționism și rezistență intelectuală sub regimul comunist*, [*The Existence through Culture. Repression, Collaborationism and Intellectual Resistance under the Communist Regime*], Iași, Polirom, 2015, 376 p.

With chess strategy tailored intentions, Gabriel Andreescu moves on the writing board two queens to a vacant square; guided by the haunting question "why we still feel like living in the post-communist era?" (9) it is where we meet the first major, yet overwhelming stake of the volume – that of providing the premises of a new reference frame with a different unit of measurement for the past and its implications upon the present. Escaping a repressive past is not a matter of simply closing the tap of an excessive lobby for the glorification of the past times, but an issue of exhausting or defusing the subject through a complete comprehension of it. This leads us to the second intention of the text, a minor, yet achievable one. The second part of the volume slowly slides into the author's rather critical approach and the thesis rests on a series of remarkable Romanian intellectual and cultural testaments of the Communist era. Following the trace of a

pendulum between intellectual survival (*existence*) and cultural camouflage (*resistance*), the author analyses a collage of experiences of repression, bringing forward personalities like Dumitru Țepeneag, Mircea Iorgulescu or Ștefan Aug. Doinaș. Based on a solid research foundation, the text succeeds to remarkably hold on to at least one of its initial stakes through, thus moving a queen to the vacant square of this particular slice of history.

It is worth emphasizing that Gabriel Andreescu's book addresses the issue of intellectual resistance in the Romanian Communist regime in two distinctive parts, entitled *The cultural niches of existence* and *Ethically reclaiming the past. Obstacles*, that are not to be interpreted as opposable, but rather as complementary sides of the same problem, that share the same point of departure. The work ethic and the interpretation style of the volume give the impression of a compulsive need to bring order in a mixed bag – which might seem designed to fail when thinking about it exhaustively but is utterly manageable when following individual elements of the Romanian anti-Communist resistance movement. And Gabriel Andreescu chooses to break the mirror into pieces. With an add-on technique the author manages to carry out his demonstration by matching the puzzle pieces of the Romanian network of dissenters.

The first part of the volume objectively decants towards a repressive past. This is a necessary distance which enables us to appropriate the past not as an ordinary reoccurrence of a repressed memory, but rather as an insightful lesson personal files and journals from the Romanian Communist era. The author submerges himself into a dense archive of the Romanian cultural resistance through culture, only to create the premises – in the second part of the volume – of instituting some sort of political and nonetheless sanitarian distance of our own evolution. Rather than a telescopic approach, Andreescu captions the image of the Romanian Communist era by applying a close-up technique in his struggle to achieve this epistemologically clean distance from the past. Moreover, this type of perspective can be used to subsequently calibrate the right focal length of understanding the past and its effects on the present times. The author plunges into the dense material of the CNSAS (National Council for the Study of the Securitate Archives), following two directions of interpretation: ways of creating identity and mapping a commonly accepted memory through Security's files. These paths reveal the double identity of the cases under investigation: one and the same person may resort to acts intellectual or political insurgency, making it difficult to distinguish the subtle versus the high-pitched dissent.

Returning to the documentary sources of the volume, it is useful to notice that Gabriel Andreescu stresses one of the main issues of a profoundly subjective corpus. How else could we see the documents amassed by the Securitate if not as a collection of records of the memory, a subjectively altered memory or, as the author calls them, "details which touch the moral surface of the human being in the most intimate way" (13). The author not only identifies the issue, but also throws some light upon this matter: the manifold structure of the memory is altering the authenticity of one's actions. In this case, the ethical perspective of the memory becomes a mandatory acquisition, thus introducing an epistemological unit of measurement in the fight on memory or more precisely put, against a subjective distortion of cognitive dissonance. The fight against the distortion of reality is to be reduced at a minimal margin of error by introducing two guiding reference points: the context (a set of events and circumstances) and the collective memory (a multi-perspective approach of the same event or figure). Given this context, is important to emphasize that Andreescu set a finish line to the first part of the volume: to oppose reason to intuition or, differently put, to impose reason over his intuitively-driven conclusions. Therefore, the author manages to abolish the distance between reason and intuition and to organize the corpus of the Romanian cultural resistance starting from particular individuals (Dorin Tudoran, Mircea Dinescu, Bujor Nedelcovici and many more) and moving towards social and cultural communities. At this point Andreescu follows the homogenous ideologies and their isolated doctrinal discharge if any (Aktionsgruppe Banat or The Romanian Writers' Union, to name just a few).

Having formulated a set of premises in the first part of the volume, the second part aims to offer a satisfying answer to as many questions as possible. The overwhelmingly dense opening sets

down to something worth reflecting on. At this point the author tries to create an ordering pattern of memory, following the rules of context and multi-perspective. In this puzzle of archives, the apparatus of ethics comes not only as an intended thesis of the author, but also as a natural consequence of the obstacles intertwined in the ethical reclaiming of the past. There are missing files, poor dossiers, files that do not say much, and which threaten the osmosis of a thorough documentation. The blanks are not camouflaged but, on the contrary, they are emphasized by several subchapters that point out our inability to discuss objectively about certain cases of resistance through culture, while also trying to answer the question: "Why can't we get away from the past?" To fill the gap, Gabriel Andreescu needs to create a map (which might be suspected of subjectivity) of the potential content of the files and, most importantly, of the possible errors or omissions they may enclose. And here is the merit of the volume: that of questioning not only what meets the eye, but also what is hidden, engaging in a critical approach the Security's file and their way of creating memory. Returning to our initial chess analogy, we would be inclined to say that even if *Existence through culture...* does not end with a checkmate or threaten to capture the king, it does unveil some beautiful strategies and a clean game.

Mădălina STOICA
"Ovidius" University, Constanța

LIVIU MALIȚA, *Literatura eretică. Texte cenzurate politic între 1949 și 1977* [*The Heretical Literature. Politically Censored Texts between 1949 and 1977*], București, Cartea Românească, 2016, 374 p.

Liviu Malița's volume, published in 2016, is an ample monograph that brings to light the complex and often disconcerting mechanism of censorship under Communist rule in Romania. The sheer exhaustiveness of this study is proof enough for the degree of intricacy involved in the process of censorship in Romanian literature under Communism, while the formal approach of the volume manages to portray Censorship as a polyvalent machine and as an institution that enforced constraints over the literature of the post-war period. For Liviu Malița, any literature under Communism that becomes "inconsistent with the official ideology and thus subversive" (7) is defined as heretical literature. The book begins by categorising the main ideological principles that governed the activity of Romanian censorship and dwells on a boar understanding of the internal logic of Censorship as a legitimised and democratic form of controlling the literary production. These principles are seen by the author as "masks": "the democratic mask" (characterized by party interests, Marxism and classism), "the populist mask", that expressed the anti-elitist sentiments of the Party, and "educational mask" (literature in the service of the public).

The first part of the study contains a chronology of censorship reflecting its variation in influence and power over the literary production. Thus, the author distinguishes four periods in the history of censorship: a first phase, between 1949 and 1959, that is highly exploratory and subject to the most anomalous forms of censorship, often times redundant or just arbitrary. A second one, between 1960 and 1964, is marked by a refinement of the methodology behind the literary censorship, followed by a period of relative ideological relaxation between 1965 and 1970, and a final, more accentuated era of censorship beginning in 1971. This final phase marks the period in which new measures of strengthening the Censorship's grip over the literary production are implemented, in order to impose a "new dogmatism", that will last until the dissolution of censorship in 1977. One interesting trait in the activity of Censorship is that the artistic value of a

literary work is almost never ignored. Therefore, when reviewing the literary production, the censors are systematically interested in “literary matters such as « the positive character », the principles of plausibility, situational motivations, dramatic conflict, literary fruition, even of style” (18).

Liviu Malița’s research also analyses the complex dynamics between the literary genres and censorship. As an example, a novel may become troublesome due to its “dialogic form and shifts in alternative perspectives”. Similarly, a dramatic play was subject to additional review prior to its premiere performance. By systematising the application of censorship based on the differences between literary genres, the study manages to recreate the image of the institution of Censorship as a vast network, with complex and stratified mechanisms. Doubling this demarche, Malița’s book also inventories the aesthetic tendencies and directions that were in the Censorship’s crosshairs for their “heretic” formulas: apolitism (in direct conflict with an “engaged literature”), aestheticism (seen as “gratuitous”), formalism (seen as “an expression of a hostile social element”), naturalism (seen as “vulgarising”), the so-called “allusive literature” (or “Aesopian literature”), onirism or avant-garde (seen as decadent forms of art – hermeticism, experimentalism, and abstractionism fell into the same category). The latter currents were censored not necessarily for political reasons, but for their hermetic quality, underlining the lack of understanding that characterized Communist censorship in regard to experimental literary forms.

The most important segment of Liviu Malița’s study is dedicated to a discussion of literary themes, with which, as the author declares, Censorship has battled all along. The fluctuations in literary themes (that were encased, according to the author’s categories, under “prohibited themes”, “recommended themes”, and “tolerated themes”) produced a kind of unstable literary dynamic that, alongside the dialectical relationship between censorship and authorship, generated a paradoxical literary phenomenon: the number of “prohibited themes” always coincided to the number of “recommended” themes. Malița’s inventory emphasises this interesting phenomenon by explaining how the authors shifted from explicitly propagandistic themes such as history, revolution, and contemporaneity (subjects that were to be exploited in a grandiose and apologetic manner) in order to “turn” them against each other by administrating administering a rhetoric of failure. Another example of thematic dissidence concerns religion, seen as an offensive gesture by the censorship and abusively prohibited until 1965, only to re-emerge as a subversive mechanism in the later years. The dichotomy between the themes of “the self” and the themes of “the citadel” is yet another discussion that concerns literary themes and their relationship to the phenomenon of Communist censorship in Liviu Malița’s study. The totalitarian dogma, mainly oriented towards the dissolution of the self and its assimilation into the community, manifests an outright intolerance towards the individual. This aspect is best exemplified in the Censorship’s attitude towards the themes of love, death and liberty.

In the last part of the study the author questions some of the most overused clichés of Romanian literature under Communism (the absence of dissidence, of samizdat literature, the idea of general compromise etc.) in order to challenge the claim that literature was completely subsumed to the Communist propaganda and failed in overturning the Socialist themes, thus limiting itself to compromise and servitude. In reality, as the author claims, the complexity of the Romanian literature “needs to be sought beyond the precarious and aesthetically rudimentary clichés that were imposed by the Censorship” (342), for these strictures were themselves responsible for creating a complex form of resistance that is to be traced through the literary documents that have so far remained unexplored. Liviu Malița’s study is as articulated as it is well documented, and it represents an indispensable approach for a better understanding of the dynamics of the Romanian literature under Communism.

Emanuel MODOC

Romanian Academy Cluj-Napoca Branch
“Sextil Pușcariu” Institute of Linguistics and Literary History

IOANA EM. PETRESCU, LIVIU PETRESCU, *Scrisori americane (1981–1983)* [*Lettres américaines (1981–1983)*]. Étude introductive, note sur l'édition et notes par Ioana Bot. Postface par Liana Vescan, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2017, 366 p.

Le volume comprend les lettres que Ioana Em. Petrescu (1941–1990), professeur de littérature à la Faculté des Lettres de l'Université de Cluj, avait envoyé à sa mère et à quelques-unes de ses amies clujaises pendant un stage de recherche dont elle avait bénéficié entre 1981 et 1983 à l'University of California de Los Angeles, grâce à une bourse Fullbright. C'est la deuxième édition de cette correspondance, complétée et augmentée, après une première, réalisée toujours par Ioana Bot, qui avait été publiée en 1998 (București, Editura Didactică și Pedagogică) sous le titre *Molestarea fluturilor interzisă* [*La molestation des papillons, interdite*].

Nous nous sommes habitués à l'idée que tout intellectuel roumain qui réussissait, « par miracle » (comme Ioana Petrescu le formule elle aussi plusieurs fois), de partir avec une bourse à l'étranger dans les années du régime communiste, avait la chance, inespérée, de changer une « vie mauvaise » pour une « vie bonne ». Il arrivait de cette manière à se réjouir pour un certain temps, tout limité qu'il fût, d'une liberté qui ne lui était pas permise dans son espace originaire.

C'est en raison de cette idée préconçue que le témoignage d'un état affectif exactement contraire, dans la correspondance de Ioana Em. Petrescu, est de nature à retenir dès le début l'attention. Il est ici question d'irascibilité, de crises de nerfs, d'angoisse, de peur, de panique, de fièvre etc.. « En effet j'ai peur, une peur diffuse » (86) ; « J'ai peur et je ne sais pas quoi faire » (87) ; « j'avais une énorme envie de pleurer » (92) ; « un fond de panique, impossible à dépasser » (87). Ioana Petrescu est d'ailleurs la première à percevoir le paradoxe de son sentiment, qui va contre tout ce que le nouveau climat de vie lui offre. Elle se retrouve captive d'un état de malheur, dans un monde qui lui apparaît, au même moment, parfait et paradisiaque. « De l'extérieur doit apparaître fantasque le fait que c'est justement dans ce paradis au bord du Pacifique que, au lieu d'exalter de bonheur, j'ai tout le temps envie de pleurer » (87) ; « Sais-tu comment je me sens ici, les matins ? – écrit-elle à une de ses amies de Cluj. Comme à la clinique. C'est tout à fait pareil, Lena. Et complètement idiot, je n'y peux rien comprendre, mais c'est comme ça. Où est-elle disparue ma liberté intérieure, que ni l'écorchement de ma peau à la clinique n'avait pas réussi à m'enlever, je n'en sais vraiment pas. Et je répète, je jure, il n'y a rien dont je pourrais me plaindre. Le monde, ici, est paradisiaque » (102).

D'où vient-elle cette affection, ce désir de pleurer et de désespérer dans le meilleur des mondes possibles ? L'explication semble tenir de la manière dont Ioana Petrescu définit le rapport entre la forme de vie américaine et la forme de vie roumaine. Ou, plus précisément, du fait qu'elle n'arrive pas effectivement à constituer ce rapport en termes de « forme de vie ». De manière intuitive, elle distingue entre deux formules. *Forme de vie* est réservée pour la vie américaine, pendant que les références à la vie clujoise, à « chez soi », entrent sous le signe du *régime de vie*. Le choix des termes est par lui-même significatif. « Régime » – pour la vie sous le totalitarisme, c'est-à-dire pour une vie qui dépend dans sa totalité d'un *régime* de gouvernement, qu'elle implique et qu'elle reflète dans tous les choix ; pour une vie donc où c'est une administration qui décide sur les existences. « Forme » – pour la vie libre, où chacun décide son existence, les moyens et la définition de celle-ci. La conséquence la plus importante qui découle de cette différence tient du fait que, de cette manière, la vie sous le totalitarisme est dès le début tenue *en dehors* des formes. Plus importante que sa définition positive (en tant que « régime ») se prouve être sa définition négative (en tant que « forme »).

La vie sous le totalitarisme ne peut pas être « forme de vie » tout simplement parce qu'elle n'accepte pas une définition formelle. L'observation, de première importance pour la compréhension du totalitarisme, avait été déjà formulée en 1951 par Hannah Arendt, dans la *Les*

Origines du totalitarisme : les régimes totalitaires, celui fasciste comme celui communiste, dit Arendt, se préoccupent surtout de rendre impossible la régularisation des existences. C'est parce que cette régularisation entraînerait leur stabilisation – dernière chose qu'un tel régime puisse admettre. Malgré la monotonie et le gris généralisé, malgré les objets de décoration et les vêtements uniformes, la nourriture identique pour tous, les existences sous communisme n'étaient pas stables. Conséquence d'un geste mineur, d'une parole quelconque, d'une rencontre banale etc., devenait possible à tout moment un changement qui bouleverse l'ordre destinale. Pratiquement toute manifestation de l'individu sur le plan social, même les plus inoffensives, s'y constituaient en occasions des transformations de vie qui échappaient au contrôle individuel. Or, il est bien évident qu'un parcours de vie à tel point accidenté et dont les oscillations excluent à chaque fois les choix de la personne, lui étant imposés de l'extérieur, n'accepte pas de la formalisation.

Pour éviter ce bouleversement, certains intellectuels roumains de l'époque avaient choisi de se retirer de la vie sociale pour s'enfermer dans leur cadre privé et dans leur bibliothèque, où ils se consacraient à la lecture et à la réflexion. C'était également le cas de Ioana et Liviu Petrescu. Leur existence à Cluj était retirée et solitaire. Ils y avaient aménagé un horizon de vie qui était d'ordre exclusivement intérieur. Découplé de l'histoire, ce temps « à soi » a l'apparence d'être non seulement calme, mais aussi infini, ce qui fait possible la consécration de l'intellectuel à sa réflexion et à son écriture. Mais si l'existence menée dans l'extérieur excluait la définition formelle par son irrégularité et l'absence des choix, l'existence par retraitement le fait par la coupe même des rapports avec l'extérieur. Car cette déliaison, qui défait le relais avec la réalité afin d'offrir la protection, au lieu de fortifier (une fois avec l'esprit), nourrit l'intellectuel d'une conscience coupable. Le rend conscient de la position toujours faible qu'il assume ainsi, car il reste passif et accepte de se déresponsabiliser. C'est pourquoi l'écoulement de cette vie retirée ne se laisse en effet pas, lui non plus, organisé en fonction des options personnelles. Il est d'une monotonie absolue, qui fait accuser la paresse et l'accalmie ; c'est un temps de la pure attente, dont les entrées et les sorties sont décidées par le pur hasard. De cette manière, la passivité de l'intellectuel va, sur ce plan très intime aussi, jusqu'à la suspension des désirs.

C'est dans ce rapport entre passivité et action que tient en effet la grande différence que fait Ioana Petrescu entre la vie américaine et la vie roumaine. La cause qui rend si difficile son accommodation au « paradis » de Los Angeles et la rend incapable de se réjouir de la « chance » de son séjour là-bas tient, justement, de cet engagement dans la vie, dont elle était loin d'avoir l'habitude. L'existence clujoise lui apparaît dans ce contexte positive (idyllique dans une certaine mesure), avec son manque de dynamique, qui encourage l'oisiveté et reconforte l'esprit. Pendant que la vie américaine (celle intellectuelle y comprise) l'oblige à la présence, à la participation, à l'implication dans la socialisation. Le temps de la bourse (court, très mesuré, car il se limite à deux années) se consomme entièrement avec ses occupations, qui sont toutes de nature sociale – enseignement, préparation des cours, rencontres, promenades, visites, reçues des visites. Devant une imposition si puissante de l'existence extérieure, miser sur l'intériorité devient insoutenable. « Il me manque – note Ioana Em. Petrescu – les heures dans lesquelles je descendais si profondément en moi que je devenais l'une avec ce que je pensais – et je me libérais de tout ce que je signifiais autrement. Il me manque la suspension fertile des rythmes de chez moi, violés ici, instant par instant » (210). En même temps, cette existence qui se passe entièrement *en dehors*, qui est visible et matérielle, fait que la vie américaine se réalise de manière naturelle en tant que « forme ». On comprend pourquoi la perception de la « forme de vie » commence par être négative pour Ioana Petrescu. Sans aucun accent sur la vie intérieure, se consommant dans la pure apparence, elle lui semble conventionnelle, superficielle, exactement à l'opposé de l'« essentialité » dans laquelle elle avait investi auparavant. En même temps, cette vie est marquée par l'incongru, caractérisée par le mélange d'une multitude de manières d'être : « le sentiment, plusieurs fois vécu, que l'Américain que je connaissais ici était un produit superficiel (...). Un mélange de nations, de races, de styles et de gestes comme à Los Angeles n'existe peut-être dans

aucune autre ville dans le monde entier. Tu t'y confrontes avec tous les styles – mais non pas à *un* style, si tu n'as pas le courage de définir ce style unique comme un style « pot-pourri » (195).

Tout paradoxal que cela peut paraître, au moment de sa première articulation dans la correspondance de Ioana Petrescu, l'opposition entre « forme de vie » et « régime de vie » ne donne pas avantage à la première. C'est, par une étrange inversion de sens, le paradis qui soutient une « vie mauvaise », pour laisser l'enfer entretenir la « bonne ». Cette opposition est ensuite reprise sur deux autres plans : comme opposition entre « vivre dans le Temps » (envisagé comme durée, temporalité historique) et « vivre dans l'instant » ; ou comme l'opposition entre « culture » (conçue comme produit d'une tradition) et « civilisation » (qui exploiterait la dynamique de l'implication dans le présent). Ces reprises ne font que renforcer, à leur tour, l'infériorité de la vie américaine en tant que « forme de vie ».

Les éléments à travers lesquels Ioana Petrescu représente la « forme de vie » américaine sont apparemment divers, mais font tous partis d'une seule catégorie formelle, qui devient ainsi étalon. De manière systématique, la vie américaine est qualifiée comme « spectacle ». Ce que Guy Debord avait développé comme hypothèse en 1967, dans *La Société du spectacle* – le fait que, sous capitalisme, toutes les manifestations existentielles reçoivent l'aspect d'une mise en scène, avec tout ce que cela apporte de bon et de mal – Ioana Petrescu l'esquisse intuitivement en 1982, à partir de l'expérience aliénante de quelqu'un qui, après s'être efforcé à trouver un équilibre vital dans un monde communiste, se voit incapable d'assumer l'existence qui lui est offerte dans une société qui reconnaît ses droits. Comme chez Guy Debord, le « spectacle » est chez elle un pur jeu d'apparence, superficialité, jeu de masques, contrefaçon, artificialité – de son côté négatif ; et, d'un côté positif qui ne tarde pas de s'y configurer – disponibilité pour le jeu, versatilité, vitalité et joie. Sauf que, à la différence de Debord, chez Ioana Petrescu on assiste à une évolution de la perception, qui va de la déconsidération à une fascination de plus en plus prégnante. Le spectacle commence par l'énerver et la fatiguer : la désespère. C'est lui qui la fait pleurer, par ses rythmes trop accélérés et incessants, comme par sa superficie). Mais plus elle reprend cette expérience et cet exercice, plus elle le trouve « extraordinaire », « charmant », « mobilisateur ».

Finalement tout, à Los Angeles, semble tenir du spectacle. Ioana Petrescu parle de la rue-spectacle et du campus-spectacle : elle y observe les couleurs, les rythmes, les habits qui mélangent les styles et les codes, la disponibilité de tous ces éléments pour le « jeu », le fait qu'ils paraissent soutenir naturellement des mises en scène : « Ils portent leurs livres dans des sacs colorés, desquels ils accrochent éventuellement un ballon. Tu peux voir dans le campus les vêtements les plus étranges, le pantalon court assorti avec des pantalons en satin, cloche, avec des volants, ou encore les t-shirts portés avec de longues boucles d'oreille en or (et souvent, tous ceux-ci trouvent des places sur la même personne » (94). Il y a également des conférences-spectacle (« J'ai vu avant-hier à la télé un spectacle absolument extraordinaire : un récital *Acting Shakespeare* soutenu par Ian MacKellen – un acteur d'une intelligence si fantastique qu'elle se transformait en charme personnel pendant seulement les 90 minutes d'émission, sans maquillage, sans décors, menant une sorte de conférence-spectacle, où il interprétait dans les deux sens – en acteur, et en critique – une série d'extraits fameux de Shakespeare, à côté de quelques fragments des compte-rendus shakespeariens datant du XVIII^{ème} siècle. C'est la chose la plus extraordinaire que j'y ai vue jusqu'à présent », 140) ; ou, autrefois, des enquêtes-spectacle. Dans la même série sont inscrites les réclames TV, les bulletins informatifs et, avec des saveurs spéciales, les bulletins-météo : « Sais-tu, Lena, en quelle mesure peut être show un bulletin météo ? L'un des spécialistes météo, vivace et agité, avec des lunettes et une mimique d'acteur habitué avec les gros plans, nous a fourni il y a quelques soirées l'information suivante (interrogatif envers nous, ceux installés dans les fauteuils) : „Vous devez vous rappeler que je vous parlais hier de la brume qui devrait s'installer pendant la nuit. (De manière confidentielle, la main à la bouche, dans la même direction) : „Elle a été retardée de 24 heures” (sourire heureux, comme pour une bonne nouvelle, qu'il nous destinait en exclusivité). Il y a ici un goût charmant pour le spectacle – étonnant pour les européens frustrés comme nous – et une vitalité séductrice et enfantine, qui prend souvent des aspects

carnavalesques » (72). Ou, autre part : « Un bulletin informatif et – permanent sujet d'étonnement pour moi – un bulletin-météo devenu *commedia dell'arte* sont autant de moments de grand spectacle, beaucoup plus intéressants que les films » (91).

D'ici jusqu'à déclarer ces spectacles plus intéressants que les livres, et abandonner la « mission » première qui avait justifié la bourse (celle de se familiariser avec les bibliothèques de spécialité, de parcourir et de photocopier les réflexions récentes sur les sujets préoccupants, qui lui était inaccessible en Roumanie), il n'y a encore qu'un seul pas. C'est le pas décisif, qui « convertit » Ioana Petrescu à la forme, à la vie en forme. Intervenu vers le milieu de la deuxième année de bourse, il amène Ioana Petrescu à comprendre que c'est cette expérience-là (esthétique) de la vie elle-même, que Los Angeles lui offre, au lieu de l'expérience intellectuelle qu'elle attendait. « Je crois vraiment que le grand profit de ces années-ci ne vient pas de ce que j'ai lu, mais justement de ce qu'avait commencé par m'énerver et qui me déroutait encore : la relativisation de mes critères, l'effort de comprendre l'esprit de ce monde nouveau, que je suivis avec une sorte de faim de mon esprit dans les faits les plus communs de la rue, dans les supermarchés, à la télé, etc. Je ne peux pas jurer que je comprends exactement de quoi il s'agit, ni au moins dans les situations où je serais la plus tentée de dire : cela, je l'ai compris. Mais je peux jurer que je m'efforce de le faire – et c'est en cela que consiste, tout de même, la « joie » de ces années-ci » (211).

Combien difficile a dû-t-elle être pour Ioana Petrescu cette circonstance de bourse qui l'a obligé d'éliminer le « soi-même » (car c'était justement ce « soi » qui faisait la substance du « régime de vie ») et se laisser emporter dans un vécu de surface, d'apparences, de « pur spectacle ». Elle est consciente qu'elle perd beaucoup par cette concession : son identité et son « naturel » introverti. Mais elle sent gagner aussi quelque chose : une mise en forme de sa vie, une « concrétisation » de soi à travers son externalisation. A quel point cet acquis lui devient précieux le montre l'enthousiasme avec lequel, vers la fin de sa deuxième année de bourse, elle se mène à « régulariser » son programme ; et l'importance qu'elle commence à accorder à la formation des habitudes. Parmi celles-ci est surtout souligné un geste qu'elle dit avoir le plus détester pendant sa vie à Cluj : la lecture des journaux. A Los Angeles, cette occupation est, par contre, acceptée et élevée au rang de règle de vie. Prise comme substitut « gymnastique » de matin, cette lecture d'un texte du quotidien, d'un texte qui présentifie la vie américaine, la rendant sur sa surface – est « pratiquée » chaque jour à une heure fixe. Elle devient « tique » : un « tique accepté ». « Je me suis fait des tiques : je m'élève deux heures (deux heures et demie) plus tôt, je me fais un café et je lis le journal. Le journal *ici* tient lieu de romans, de films, de concerts, et souvent j'ai l'impression qu'il tient aussi lieu de la vie. Peux-tu m'imaginer moi (quand tu savais quelle allergie je faisais aux journaux et aux bulletins info) dépendante de ce *rituel journalier* ? ».

Cette lecture du journal reçoit encore un autre qualificatif, qui la relie cette fois directement au monde du spectacle. Elle est dite être une forme de « maquillage ». « Je crois que c'est ma forme de maquillage, mais l'une très lâche. Au lieu de me refléter dans le miroir, j'essaie de m'oublier dans quelque chose d'autre, plus étranger et plus éloigné, mais *très bien fait* et *très palpitant*, avec un air de réalité-plus-réelle-que-toute-réalité » (260). De cette manière, le journal n'est pas seulement « tique accepté », mais également « maquillage accepté » (et on souligne encore une fois combien cette autre pratique lui était elle aussi détestable en Roumanie). C'est-à-dire acceptation d'une dissimulation de soi, d'une sortie dans le masque, d'une construction exclusivement à l'extérieur, « morceau par morceau », pour l'interface sociale. La fin de la période de deux années vécues à Los Angeles finit de telle manière par réveiller en Ioana Petrescu le *besoin* d'une mise en forme de la vie, qu'elle identifie, cette fois sans éviter l'accent politique, non pas seulement comme éducation nécessaire des corps, mais aussi comme éducation corporelle qu'on faisait aux enfants dans les familles, dans une Transylvanie qui n'avait pas encore connu le communisme, une Transylvanie de 1918, qui faisait encore partie de l'Empire dualiste Autriche-Hongrie : « Le maquillage est, au moins, un engagement précis, un art – *techné* – qui t'aide et te contraint, par la discipline même de chaque geste, à être quelque chose [...]. Je sais que *j'ai besoin*

d'une mise en forme disciplinée – quelque chose d'imposé, d'auto-imposé, quelque chose dans le genre de la discipline autrichienne, par laquelle ma grand-mère essayait de m'habituer à me „tenir ensemble” » (259).

Ligia TUDURACHI

Romanian Academy Cluj-Napoca Branch

“Sextil Pușcariu” Institute of Linguistics and Literary History

MIHAI IOVĂNEL, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* [*The Ideologies of Literature in Romanian Post-communism*], București, Muzeul Literaturii Române, 2017, 251 p.

The state of post-Communist Romanian literature remains not only problematic, but scarcely discussed by the local criticism, which is a surprising phenomenon considering that we are talking about a period of transition from a literature written under the censorship of a totalitarian regime to a so-called political liberalization committed to freedom of speech. The complex and important changes that occur in this given context demand a more careful and observant analysis. In regard to Romanian cultural field, the literary discourse becomes secondary in the nineties, as the priority shifts to the historical events after the 1989 Revolution.

Mihai Iovănel's volume puts forward not only a revise of this subject, but also a different way of mapping the Romanian post-communist literature, a global one, capable of signaling the lines of escape, the configurations and attempts of synchronization of literary works under the many post-communist ideologies. The two main subjects of his work are complementary, the author aiming to highlight the ideological paradigms of the post-Communist period and their effects on literary works, on the one hand, and to survey the literature of the period itself through a new lens, on the other. Iovănel's approach is articulated around the relationship between the ideological structures that emerged after the fall of Communism and the literature written in this context, where the variety of cultural discourse imbibing Romanian cultural space enables the development of a rather hybrid type of literature, situated at the edge of sociological discourses.

By coining a new concept, “the resistance point”, the first of the six chapters of the book presents itself as radiography of the Romanian post-Communist literature. The author proposes a selection of literary themes and of elements related to the mechanics of writing that migrate from the sociological environment towards the fictional one, given that the structures of literary creation are ideologically contaminated, thus exposing a product/superstructure kind of relationship, a relation between what is written and the dominant cultural speeches. Thus, Mihai Iovănel identifies a series of “updates” that have affected Romanian literature after 1989, alongside the freedom of expression of writers. The author discusses the new formulas of representation that challenged the literary reception, like sexuality, for instance, which, with its long absence in the Romanian literature during Communism, violently explodes as a new theme. Other changes, at a cultural and epistemological level, are also of interest in this volume. Mihai Iovănel documents, with a wide range of examples, the transformations that the language of the new literature underwent and the mutations of cultural references that penetrated the literary discourse. This exhaustive inventory shows the complexity of changes in post-Communist literature, with the new emerging ideologies.

The subsequent chapters follow a similar path, attempting to place Romanian post-Communist literature within the context of the polyvalent ideological superstructures that govern it. The author proceeds with a historical and theoretical analysis and summarizes certain cultural or political

events that show how the functions of the new mechanisms of post-communist literature are ideologically driven by the contemporary socio-political discourse, exposing the dialectical relationship between Communism-anticommunism-post-Communism that features prominently in the Romanian cultural sphere after 1989. The last two chapters of the book integrate the national ideological structures into a transnational context, focusing on how Romania can export its cultural products to the European cultural space. “Compensatory myths” and “conspiracy theories”, the author posits, are not only imaginary resources for native literature, but sellable cultural commodities for the West, enabling Romania to integrate into the European cultural circuit after the fall of the Communist regime.

Given the urgency of the matters raised and their prevalent complexity, Mihai Iovănel’s study is a necessary one at the moment. Even if the study is described by the author as a “work-in-progress”, it is of high importance for the Romanian literature, as it reconstructs and re-evaluates some essential parts of its contemporary evolution. The panorama of the post-Communist period and the comprehensive understanding of the complex dynamics between literature and the ideologies that emerge after the fall of the Communist regime are some of the greater merits of this volume. Aiming to compensate for the present disparity of approaches in the existing literary historiography, Mihai Iovănel’s book is of great interest for both the Romanian literary studies and the Eastern European studies that concentrate on the reconfiguration of the cultural and literary discourses that emerged with the collapse of the totalitarian regimes.

Daiana GÂRDAN

Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca
Faculty of Letters

ADRIANA STAN, *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România* [*The Linguistic Bastion. A Comparative History of Structuralism in Romania*], Bucureşti, Editura Muzeul Literaturii Române, 2017, 356 p.

The author of *The Linguistic Bastion* (2017) makes a point of not missing any relevant reference, starting from long-forgotten articles in Romanian literary reviews and reaching the paragon theoretical standpoints made by the most remarkable European, Russian or American scholars in the 20th century. Exhaustiveness and endurance in pursuing the faithful image of a much discussed, but seldom rigorously analyzed paradigm in humanities, are the key-words to define Adriana Stan’s comparative history of structuralism in Romania. Mircea Martin’s formula for the introductory pages, “This is not a debut”, is one to be remembered, for it comprises a minimalist, concise image of the book and of the author’s mastery of critical thinking and expression. The phrase also hints to the fact that although this is Adriana Stan’s actual print debut, her first published wider study is a work on *Tudor Vianu’s Posterity. Alternatives in Post-war Romanian Criticism* (2015), which might be regarded as a preparation for the conquest of the “linguistic fortress”.

By employing in a well calibrated manner the rhetoric of modesty in order to introduce the topic – conscientiously and ironically claiming that any current discussion about structuralism cannot but seem “boring” or resemble a “paltry attempt” at reviving a closed case –, Adriana Stan manages to prove quite the contrary of this assertion-cliché. The research patiently begins with one of the most audacious attempts to tame an object as framed by the purpose of rigorosness as it is marred by ambiguity in its reception, perhaps especially in Romania. The introductory chapters

trace back the most relevant occurrences of the concept back in late 19th and early 20th century, with the intent to prepare a thorough interdisciplinary approach to structuralism (as other reviewers of Adriana Stan's book already noticed, it is the first of its kind in Romanian theoretical writing). "I have tried to point out a set of issues and solutions in literary research, the formulation of which was similar in spite of different particular circumstances triggering them" (28), she writes, pointing to the resemblances between British-American Criticism, Russian formalism, Czech and Polish Interwar linguistic research.

In passing on to the Romanian context, Adriana Stan astutely notes that a critical scenario followed in both Western and Eastern countries during the first part of the 20th century ("the polemic against determinism, the need to secure field autonomy, embracing the principles of non-realist literature", 30) becomes popular here only in the Postwar period. Stan argues that the "encounter with the three potential reformers", Mihail Dragomirescu, D. Caracostea, Tudor Vianu, was "missed" by the largest part of Romanian criticism. With intuition and subjectivism remaining the reigning principles, and later on confined to the mandatory rhetoric of the communist-controlled direction after the War, Romanian approaches to literature will endeavour to return to the doctrine of aesthetic autonomy as soon as they get a chance to do so. But however strongly positioned against method, all those interested by theory can no longer avoid the forceful impact of structuralism. Adriana Stan faithfully follows Mircea Martin's observation in this sense in order to provide the reader with the display of this peculiar hybridization of structuralist instruments and intuition-based criticism. The rejection or relative indifference towards historicism stands on common ground, shared by structuralism as well as by the impressionistic critics.

The bulk of Romanian criticism was confined to what might be dubbed "columnism". Polemic debates and the most important signs of new concepts, as well as the dawn of paradigm shifts, were all to be found in literary reviews rather than in books. This dynamic field is extremely well analyzed in Adriana Stan's book in the sense that the confrontation of the viewpoints is dramatized and very lucidly interpreted in terms of a fight for power and legitimacy. The image of the *bastion* or the "stronghold" pinpoints to the fact that during the 1960s, the connection with structuralism is the "outermost" area in Romanian criticism, facing the dominant (though already fading slowly) thought pattern in Western approaches to literature and simultaneously creating a research area seemingly impervious to realist-socialist weapons. One of its main characteristics, as explored in the book, is the confrontation of "inheritors" and "rioters", as Adriana Stan presents the main forces on stage during the 1960s, and later on in the 1970s, when the dynamics of acceptance and opposition is definitely more appeased.

The issue of the "metalanguage" produced by structuralism-imbued didactical frames could not have been missed. For a direction without as many followers as in Western countries, structuralism has provided the Romanian education system with a legacy that turned out to be difficult to displace. The quest for stylistic devices and the inventory of the layers to be found in the structure of literary text engender technically competent readers, but hardly render comprehensible any other dimensions of literature, such as its inextricable connections to extratextual reality, to psychological factors, to ethical dilemmas, and so on.

Following its reconnection to the French culture due to the relative ideological reconversion in the 1960s, Romanian criticism hosts former radical Marxist authors who decide to embrace a more liberal lexicon, as studied in the chapter entitled "The Cured Militants and the Blockage in Sociology". Authors such as Savin Bratu share pages of literary publications and topics with the newcomers, the young critics such as Sorin Alexandrescu, Virgil Nemoianu, Toma Pavel, influenced more by models such as Tudor Vianu, the Sibiu Literary Circle, or linguistics. Adriana Stan's book helps the contemporary reader understand the circumstances of this improbable and often inauthentic dialogue. However, as Adriana Stan aptly remarks, it is precisely due to this dissimulated conversation that the young generation's brilliant representatives choose to pursue their academic goals abroad, where they almost sever their ties to structuralism or they decidedly delineate its epistemological flaws (as Toma Pavel famously does in his book *The Spell of*

Language). So, the main critics who could have acted as activating agents for the promotion of structuralism in Romania are actually not interested in doing so, because they conceive of other types of career aims more related to Comparative Literature or to World Literature rather than to the restrictive patterns developed by structuralism. Adriana Stan's book emphasizes the context factors leading to this outcome and patiently analyzes each stage of the young critics' discourse, though their texts as such reveal very little of the circumstances; therefore, one of the main merits of the researcher is, here, to have succeeded in explaining the gradual rupture between the new generation of critics, especially Vianu's disciples, and the Romanian cultural milieu. In analyzing Sorin Alexandrescu's work, Stan concludes that his method in the famous monograph dedicated to William Faulkner defines the spirit of the compromise between structuralism and aesthetic judgment and that Romanian authors have to leave the country in order to actually become structuralists or to be able to transcend the paradigm subsequently. The pungent, yet of the finest quality, rhetoric in Adriana Stan's book refers to the relationship of the future exiles with the local environment in terms such as: "Sorin Alexandrescu employs too much of an erudite discourse and takes part in too few clashes with his fellow critics in order to gain access to be driving anywhere else but on a frontage road."

Idiosyncratic rejections of method based on the claims of "identification criticism" or "criticism of consciousness" are debated by the Romanian scholars for a while even after departing from their native country. The tradition of criticism as a literary genre in G. Calinescu's view left long-lasting traces which end up in defining one of the main attitudes towards structuralism.

Criticism "as a substitute for social action" (Virgil Nemoianu, in a 1977 article from *World Literature Today*, "Recent Romanian Criticism: Subjectivity as Social Response") is the formula for any direction of literary criticism during all of the decades of Romanian communism. In Romania, structuralism came to be regarded as a helpful evasion from the obligation to write in terms of actuality and praise for the "new world order", as the only possible manner to avoid discussing the context surrounding the literary texts. *The Linguistic Bastion* explains and meticulously illustrates the features of this opportunity taken by Romanian criticism to renew its language, not without some skepticism and vanity in rescuing the "sacred" dogma of intuition, identification or consciousness criticism.

One of the most successful "impressionistic" authors, the adept of a "unfaithful reading" and of G. Călinescu's intuitive, namely Nicolae Manolescu, is the protagonist of the subchapter titled "Minimal Investment and Maximal Profit", which tries to discuss in a new light the premises for Manolescu's success: adjusting structuralist notions to a fundamentally subjectivist discourse in order to achieve the stakes of being innovative as well as in touch with tradition. Manolescu's critical attitudes, as well as the positions taken by Pavel, are comparable to Roland Barthes's "infidelity", but to a rather limited extent, as the French critic envisages a "deflation" in the force of aestheticism.

"The Author Undoing the Series", the subchapter dedicated to Mihai Zamfir, as well as "Let's Find a Job for Concepts" – on Al. Călinescu's work, "aggression and transgression" as main features in Eugen Negrici's criticism (wittily described as a "*lone ranger*"), "Idealist Materialism" as a fertile oxymoronic principle in Liviu Ciocărlie's critical thinking, and "The Access Path", on Marin Mincu, complete a diligently performed inquiry into the structuralist influence on the various exploits of Romanian critics asserting themselves in the 1970s.

As Marcel Cornis-Pope was writing in his article "Critical theory and the Glasnost phenomenon: ideological reconstruction in Romanian literary and political culture" in 1994, "the dialogue with Western literary theory should be conceived as a broad intercultural exchange involving complex operations of reencoding and restructuring, rather than a crude assimilation of Western models. The East European reception of Western critical theories has seldom been a passive, one-sided affair." It is precisely this type of operation that Adriana Stan's book performs with the utmost accuracy: it unfolds stages of the "adaptation" of structuralist patterns to Romanian literary criticism, in a thorough analysis which had been felt as necessary for a long time after the

fall of the communist regime. In the absence of new, radically innovative directions in theory, today's young generation of critics chooses the honorable and challenging wager of clarifying the work of the forerunners, especially in their relation to foreign influences and to (af)iliation (another pair of notions tackled and illustrated by Adriana Stan in her study on Tudor Vianu). In order to conclude, I can only emphasize that in borrowing from the title structure of an illustrious predecessor, *Le mirage linguistique* [*The Spell of Language*], Adriana Stan's critical rendition of Romanian structuralist instances is worthy of another phrase used by and for characterizing Toma Pavel: "the fascination with rigorousness".

Roxana EICHEL
University of Bucharest
Faculty of Letters

ION SIMUȚ, *Literaturile române postbelice* [*Post-War Romanian Literatures*], Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2017, 475 p.

The latest book authored by the critic Ion Simuț is an investigation into the history of literature/literary history, as well as an insightful foray into an extremely sensitive issue, namely the changing rapport between *culture-politics-ethics*. In the context of Simuț's literary criticism, this book is unique, first and foremost due to its polemical tone, which is rather unusual for the type of discourse and cultural position this author has become known for over the past few decades. The deliberate composure of the numerous seminal studies written by this literary historian and critic, included in his books or published in the form of articles or reviews, seems to have been replaced now by a different, dialogical compass: the analyst takes an explicitly distant stance towards other writers and literary critics, but gets closer to the hypothetical reader, whom he presents with an entire cascade of queries, interrogations and often with surprising solutions to the crises affecting literary studies today.

In *Literaturile române postbelice*, Simuț returns to older thematic concerns. These can be found, for instance, in *Reabilitarea ficțiunii* [*The Rehabilitation of Fiction*] (2004), in *Europenitatea romanului românesc contemporan* [*The Europeaness of the Contemporary Romanian Novel*] (2008), or in *Incursiuni în literatura actuală* [*Insights into Contemporary Literature*] (1994), which "incorporates" articles published by Simuț in *România literară*, during 1993, as well as in seventeen different articles he contributed to this literary journal in May-August 2008. One of the fundamental theses of his latest volume, summing up all these previous references, is that there is not one Romanian literature but several: these Romanian literatures can be, and have been approached as such in the history of Romanian culture, in terms of certain series or in accordance with various constitutive criteria: geographical, historical, and typological. Simuț aims to map a fourth literary series, a political one. Behind all these constructions, the literary historian detects an atmosphere of conflict between different cultural regions/ eras/ forms. The political series of literatures is no exception in that regard. Even though the critical eye perceives the literary phenomenon not as a "didactic", "rigid" series of "successive literatures", but as a flexible scheme of "parallel literatures", these are "inconsistent and incongruous". Moreover, "after Călinescu, the histories of Romanian literature have tended to hide, ignore or boycott this truth". The conflicting essence of his object of study appears to have activated the commentator's polemical instinct.

What does, then, the political series of Romanian literatures comprise? It develops along four parallel lines: opportunistic, escapist, subversive and dissident. This classification is expressed in memorable terms and stands every chance of becoming “viral” in the Romanian critical discourse. Furthermore, the political history of Romanian literature (compiled by the author in *Literaturile române postbelice*) is placed within the political context of national history. The innovative lenses through which Simuț examines this context lead him to assert, with vehement arguments, that Communism never existed in Romania. In keeping with the opinions of several contemporary historians, Simuț regards Communism as “a projective ideology, an impractical utopia”. Communism never existed anywhere in the world, nor can it ever exist. And then, what was the historical reality of Romania during the second half of the twentieth century? From the literary historian’s point of view, there were several realities, not one: the dictatorship of the proletariat (or Proletkult), socialist realism and, finally, socialist democracy, identified with the Ceaușescu era – hence, with a socialist dictatorship. Thus, the socio-political practice that dominated the Romanian world for nearly half a century was Socialism, and not Communism, even though it was concealed behind a boisterous ideology based on the idea of Communism. An implicitly polemical impulse can be sensed here, too, as the author contests the validity of the frequently used phrase “Romanian literature under Communism”. Based on the demonstration above, it could not have existed as a cultural form.

Finally, what do the four “contemporary” literary series include? First, the very concept of “contemporaneity” is put into question – rightly so, because it represents the bone of contention of the cultural wars waged around the canon. The opportunity of rethinking the canon of Romanian literature, much debated in recent studies, often envisages (implicitly or explicitly) the inclusion of various “contemporary” writers in the history of literature. Without a doubt, it is a war waged, above all, for securing the future image of the literary field and, from this point of view, the fight is justified. However, if the “contemporary” period is conceived as a historical age that exceeds half a century, the notion of “contemporaneity” becomes counterproductive, preventing the completion or, in any case, the crystallization of the procedures for the establishment/stabilization of the canon. In addition to these difficulties and resistances, the *ethical* dimension must by all means be heeded in cultural historical discourse. What Simuț outlines in *Literaturile române postbelice* is, of course, a political history of Romanian literature over the past few decades, but also (especially) an ethical history, since the relations between the individual and one or another model of totalitarian society could not be assessed if such a criterion were to be ignored. On the other hand, this ethical focus is somewhat counterbalanced by the – more familiar – type of aesthetic criticism that Ion Simuț has accustomed us with. Thus, the critical focus is on literature, and not on the individuals who write it. Simuț insists on this aspect, emphasising it repeatedly and, thus, avoiding the dangers that always lurk behind the didacticist, univocal, stereotyped or monological views of ethical exhibitionism. Consequently, Simuț, real contemporaneity spans the period from the 1990s onwards, and the time has come for the preceding era to go down in history, with its own canonical forms, as they were crystallised over the past two decades and a half. *Literaturile române postbelice* seeks to provide a somewhat definitive overview of these crystallisations and to open the field for discussions on real contemporaneity, from the same vantage point, that of the canon of literary history.

Resuming the question above, what are the features of parallel literatures according to Ion Simuț? Each of them is described in ethical-political and aesthetic terms, in relation to the official regime, but also with itself. The historical image of these models is complemented by lists of authors and works, as well as, sometimes, by particular genres or species, and provide their intrinsic aesthetic substance. The literary critic’s comments outline a canon of the era, albeit a partial one, integrating a few unique options, for authors who are still undervalued at present. The perspective is panoramic. Simuț does not insist on excessive interpretive details and in-depth hermeneutical gestures. The book primarily intends to highlight the historicity of the literary landscape and its phenomena. However, he does express a preference for escapist literature, which

“forms the most comprehensive aesthetic space, and which generated the most long-lasting values of the post-war period”. Moreover, Simuț states that “an aesthetic history of post-war Romanian literature could narrow its focus down to this type of literature, built exclusively around an aesthetic principle of the literary work as a linguistic performance”. Now, besides the authors and the titles gathered under the umbrella of such a chapter of literary history, what should be discussed, perhaps, is this formulation: a “linguistic performance”. I could agree with it only to the extent that the author understands “language” as a kind of generic “literary language”, encompassing both working with language and structuring the imaginary – be it poetic, narrative or dramatic. Otherwise, I would be forced to accept that *Literaturile române postbelice* needs more *critical* assessments, in addition to the substantial historical effort the author has put into this book.

Since I was speaking of openings, the question underlying the end of Ion Simuț’s book might be the following: “what kind of literature/literatures we are facing today?”, in “extreme contemporaneity”, if we are to use a popular syntagm in the French culture. Resorting to speculative, but exciting arguments, Simuț replaces Communist dictatorship with market dictatorship, and the result is predictable: the same four categories of literature dispute their common ground in a war in which public success determines different “ethical” attitudes relating to the aesthetic, rather than the political.

Beyond all this, the pages of this volume appear to betray a certain anxiety triggered by the immensity of the literary material taken into consideration in this study and by an awareness of the impossibility of reading everything. The book aims to address such anxieties and to defuse them. It could be argued that attempts to appease similar anguishes have already been made, for a decade and a half, by Franco Moretti and his computational criticism, based on quantitative studies and on concepts such as “world literature” or distant reading. Moretti himself is very careful with regard to the disciplinary area in which he places himself or the one in which he is placed by his commentators. He insistently shows that he is a literary historian, not a comparative scholar, and that he wishes to achieve a “more rational literary history”, as he states in a text from 2003 (*Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*). Without a doubt, however, it is not only statistical graphs that can ease such anxieties of one’s critical consciousness. A more classical history of literature, such as *Literaturile române postbelice* by Ion Simuț, can, in turn, integrate a necessary order in a field of cultural tensions.

Călin TEUȚIȘAN

Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

Faculty of Letters

Romanian Academy Cluj-Napoca Branch

“Sextil Pușcariu” Institute of Linguistics and Literary History

VINTILĂ MIHĂILESCU, *Apologia pârliazului*
[*L’apologie de l’échalier*], Iași, Polirom, 2015, 336 p.

Le livre de Vintilă Mihăilescu semble placer l’anthropologie sous le signe d’une dimension sensorielle et de l’immédiat, étant fondé sur le geste naturel de l’écoute de la réalité et de la surveillance du monde. Ce recueil se formule au fur et à mesure de la lecture, vu son côté fragmentaire, comme un geste anthropologique, en guise de préface pour une analyse à venir. Syntagme utilisé par l’auteur dans l’introduction du premier article, qui appartient à Baudrillard, « mot d’accès » semble s’appliquer aussi à la première partie de cette étude dont il est question dans cette réflexion. Du côté de l’autorité, l’auteur se place dans la posture de l’observateur comme

gardien du monde, sans manifester en même temps un certain contrôle sur l'objet de son regard. La réalité qu'il désigne incarne sans doute le produit de ce « regard éloigné » de Lévi-Strauss qu'il évoque dans le chapitre, « Religion et démocratie », où on traite la problématique de la religion et la démocratie dans les manifestations de la société roumaine.

Il faut signaler dès le début la fondation théorique de ce recueil qui réside dans « l'optimisme critique » de l'auteur. Bien qu'il propose une vision anthropologique évidemment subjective et à la fois éloignée de l'objet du regard, l'auteur s'avère plutôt rassurant qu'inquiétant par rapport à la société qu'il surprend. Le monde présenté par le biais de ce regard qui se veut à moitié scientifique relève d'un paradigme descriptif qu'analytique. Il s'agit dans cette collection d'essais de mettre à profit une capacité intellectuelle purement révélatrice d'une pensée complète et approfondie en brouillant les frontières entre l'œil aigu du spécialiste et le regard innocent de celui qui se confronte, sans être nécessairement en péril, à une réalité en mouvement. Il ne faut pas ignorer la forme de ces textes : ils sont publiés dans une revue culturelle ou dans des actes des colloques ou il s'agit des textes des conférences soutenues par l'auteur tout au long des années. À part la vision qu'il propose sur la société roumaine envisagée sous l'aspect de ses particularités, il fournit en même temps une possibilité structurelle de l'anthropologie, une version à elle, inaccessible aux lecteurs non-spécialistes jusqu'à cet essai évidemment abouti : « L'anthropologie publique ». Qu'est-ce que cela veut dire dans ce contexte ? Il s'agit d'un côté adopter et faire usage d'un langage commun et compréhensible par deux catégories de lecteurs – l'anthropologue et le lecteur non-spécialiste – et d'un autre côté de transmettre un message « d'optimisme critique ». Où peut-on placer alors ce livre dans le champ de la réflexion anthropologique ? La réflexion anthropologique proposée par Vintilă Mihăilescu fonctionne au-dessus de la complexité scientifique, celle-ci est dissimulée pour faciliter ce chemin vers le lecteur. En tant que récit, vu l'existence de certains paramètres littéraires, la narrativité de ces textes est interprétable à plusieurs niveaux : on peut y identifier l'autorité narratologique de l'auteur qui réfléchit en valorisant son expérience sociale et aussi on reconnaît un penchant pour le fait littéraire comme produit inévitable de l'histoire.

D'ailleurs, ce livre peut être lu comme un ensemble des fragments configurés et structurés autour de la même idée : le besoin de signaler le non-dit. Cette qualité fragmentaire ne peut être alors que la preuve d'un manque de liaison entre les différents objets sur lesquels porte la réflexion. À la manière de Barthes, le discours gravite autour des figures, plus ou moins dispersées dont l'actualité diffère en fonction des intérêts anthropologiques. Les mots d'accès de la première partie prouvent leur fonction dans la deuxième partie où on surprend des thématiques actuelles et immédiates comme la nécessité d'avoir un musée du communisme, la modernité roumaine ou le statut du Musée du Paysan Roumain. Une première lecture de ce recueil est imprégnée de l'impression que l'auteur formule son discours en guise de défense (contre une certaine attitude récurrente de blâme), qu'il regarde de manière compensatoire la société par rapport au discredit général, société qu'il arrive à comprendre plus profondément à l'aide des outils qu'il ne dévoile pas. Le regard anthropologique semble pénétrer son objet / ses objets d'étude d'une expérience qui a ses origines dans la simple capacité d'*apercevoir* les choses. Néanmoins, cette capacité, aussi fluide soit-elle, vient de la maîtrise extrêmement raffinée de l'auteur de crayonner des perspectives anthropologiques et de leur attribuer ensuite des contenus qui intriguent et suscitent la curiosité des lecteurs.

L'expérience personnelle de celui qui regarde surgit comme intermédiaire de l'expérience du lecteur. Dans le chapitre, « La vie comme une madeleine », où l'auteur évoque de façon proustienne le rôle de la photographie comme arrêt du temps, il en fait une plaidoirie pour l'inutilité de tout acte qui puisse englober d'une manière ou d'autre le passé sous sa forme sensorielle. Théoriser le souvenir ne peut être un geste purement anthropologique même si l'auteur y réalise un rapport indéniable à sa discipline. « L'anthropologie publique » ne s'éloigne pas de la littérature. Alors, c'est dans les approches de l'anthropologue roumain qu'on y reconnaît cette immanente dépendance. Ce rapport personnel provoque dans le geste anthropologique l'empathie

du lecteur qui peut facilement s'identifier à cette voix narrative : « Je me demande s'il y a quelque chose d'irrégulier en moi... Je ne crois pas. J'arrive à aimer cette incapacité à moi pour la mémoire et mon appétence pour le souvenir. Certes, aucun livre de psychologie ne traite pas cette distinction, elle ne correspond à aucune géolocalisation identifiée ou identifiable au niveau du cerveau. Et pourtant, au-delà des mots que je pourrais choisir, une telle distinction existe, je le pense. J'ai l'impression que la mémoire signifie 'avoir' alors que le souvenir signifie 'être' » Le regard anthropologique de Vintilă Mihăilescu devient dans ces conditions un geste anthropologique qui dépend inévitablement d'une certaine volonté narrative de l'auteur de se pencher sur ses habitudes de vivre quotidiennement en utilisant son expérience comme objet d'étude anthropologique. Si l'anthropologie envisage l'homme dans son milieu d'existence, alors un premier objet d'étude que l'auteur propose dans ce cas s'avère être soi-même. Un sujet comme le bonheur ne peut être que littéraire au sens où l'auteur raconte ses expériences en partant de la question : « qu'est-ce que vous rend heureux ? ». Et la réponse, si elle souhaite couvrir dans un sens plus large une capacité du monde de provoquer un tel sentiment, se trouve dans une anecdote que l'auteur évoque pour décrire le bonheur. Il raconte un épisode de sa jeunesse où il trouve le bonheur dans un moment passé avec ses collègues autour des quelques verres d'eau, en regardant la ville dans leur terrasse sans prendre en considération leur précarité et la fragile situation économique de tous ceux concernés. Alors, il développe sa propre théorie sur le bonheur : « Il n'y a pas d'objets qui puissent te rendre heureux, mais il n'y a que le bonheur qui est à la recherche de ses objets. » Tout au long de ce livre on peut remarquer une note de distinction que l'auteur apporte pour nuancer ses propos sur la découverte du monde qui l'entoure. Elle provient d'un besoin de renvoyer toujours à un soi qui problématise son rapport au monde et qui met sous question la réalité sociale. On y trouve des éléments qui forment la particularité de ce livre, dans cette stratégie de faire un récit de soi pour analyser le monde et la réalité tout en conservant un but anthropologique dans le sens faible du terme.

Un autre aspect à noter dans la construction de ce recueil vise l'actualité des sujets qui préoccupent l'auteur et, pourquoi ne pas le dire, leur importance à une échelle réduite ou en tout cas minimale sur le plan scientifique. Il s'agit peut-être d'une condition d'existence de l'anthropologie publique, encouragée à trouver ainsi un chemin vers le lecteur. L'image de l'auteur demeure dans ce cas-là toujours forte. Il essaie de résoudre des conflits publics développés autour des concepts sensibles et dynamiques comme « le goût ». Il prend l'exemple du film *Aferim* auquel il intente un procès imaginaire en invoquant le trait exotique, tout en admettant une position délicate, en tant qu'anthropologue face à une tentative de commenter un film pareil : « Ce n'est pas mon affaire, bien évidemment, commenter le film de Radu Jude. Je me contente alors de dire que je l'ai bien aimé. Mais je me demande dans quelle mesure il est exotique. » On y souligne un certain équilibre de l'analyse anthropologique qui se contente, parfois, de nommer l'inédit et de le commenter toujours en conservant une mesure nécessaire quand l'objet provient d'un tel domaine comme le cinéma. Des notions qui tiennent du contenu distinctif et d'une certaine qualité cinématographique autochtone reviennent, y compris une capacité de parler directement de la société qu'on habite depuis le temps les plus anciens. L'auteur fait usage des connaissances cinématographiques très alertes pour arriver en fin de compte toujours à l'homme généralement et à soi-même particulièrement.

Si on a l'impression que l'homogénéité des thématiques manque dans cette attitude adoptée par l'auteur devant la société et ses péchés, on peut affirmer sans recul que ce n'est qu'une impression. Un point commun dans toutes ces réflexions tient d'une logique ou bien d'un fonctionnement de la société qui résulte des ses excès et des ses irrégularités. On ne peut pas nous empêcher de déceler dans l'attitude de l'auteur une expertise dont il fait usage dans ses propos. S'il faut indiquer des manières où lesquelles il partage sa vision anthropologique, on y précise en premier lieu, dans ce recueil, l'usage des techniques analytiques d'origine anthropologique. L'auteur ne les dévoile pas, tout au contraire il semble les cacher ou bien les dissimuler sous le signe d'un questionnement chronique. Mettre en question les fragilités d'une société qui en fait

preuve à tout pas avec une certaine évidence en utilisant une technicité critique, voilà le point dans lequel l'anthropologue roumain excelle et se distingue comme penseur dans ce contexte culturel. Si on a mentionné un aspect structurel de ce recueil dont les textes ont été destinés, pour la plupart, à être publiés dans la revue culturelle roumaine *Dilema Veche*, il faudrait peut-être nuancer ce propos en rappelant que, par son spécifique, la revue encourage ce type de réflexion qui fait usage des outils d'analyse différenciée empruntés à la sociologie, aux études littéraires, à la philosophie, à l'anthropologie ou bien à la psychologie. D'ailleurs, on pourrait dire que les perspectives envisagées par les auteurs s'insèrent dans le contexte plus large des études culturelles.

En fin de compte, Vintilă Mihăilescu fait émerger les valeurs de la société qu'il observe en tant que spécialiste et qui sortent de leurs formes pour devenir des archétypes, tout en encourageant une attitude innovatrice dans le développement d'un regard critique multilatéral. Cette attitude se traduit par la réalisation d'une convergence entre une discipline qui traite l'homme, ses imprévus et ses difficultés et la préoccupation pour la réussite de la communication entre la société et l'anthropologue. Si l'auteur a envisagé d'écrire un livre « d'anthropologie publique », il a totalement réussi avec ce recueil qui nous montre qu'il est possible de mettre à profit une approche anthropologique ample et sophistiquée pour aboutir à une connaissance détaillée de la réalité. Sa méthode s'appuie sur l'écoute de tous les échos de la société roumaine immédiate auxquels l'auteur répond avec promptitude et fascination.

Despina JDERU
University of Bucharest
Faculty of Letters

CONTRIBUTORS

Ioana Bican, Ph.D. Professor at the Faculty of Letters, Babes Bolyai University, Cluj-Napoca.

Author's coordinates: Babes Bolyai University, 21 Horea Str., 700506 Cluj-Napoca, Romania. Email: ioanaboth@gmail.com

Erik Bordeleau, Ph.D. Researcher at the SenseLab, Concordia University, Montreal.

Author's coordinates: Concordia University, 1515 Sainte-Catherine west street, Montreal, Quebec, Canada. Email: erik.bordeleau@gmail.com.

Liliana Burlacu, Ph.D. Researcher, Institute of Linguistics and Literary History Sextil Pușcariu, Romanian Academy.

Author's coordinates: The Institute of Linguistics and Literary History Sextil Pușcariu, 21 Racoviță Str., 400165 Cluj-Napoca, Romania. Email: burlaculiliana10@yahoo.fr

Doru George Burlacu Ph.D. Researcher, Institute of Linguistics and Literary History Sextil Pușcariu, Romanian Academy.

Author's coordinates: The Institute of Linguistics and Literary History Sextil Pușcariu, 21 Racoviță Str., 400165 Cluj-Napoca, Romania. Email: doru.g.burlacu@gmail.com

Elena Crașovan, Ph.D. Associate professor at the Faculty of Letters, History and Theology, West University of Timișoara.

Author's coordinates: West University of Timișoara, 4 Vasile Pârvan Str., 300223 Timișoara, Romania. Email: elena.crasovan@gmail.com

Laura Marin, Ph.D. Associate professor at the Faculty of Letters, University of Bucharest.

Author's coordinates: University of Bucharest, 5-7 Edgar Quinet Str., sector 1, Bucharest, Romania. Email: laurammarin@gmail.com

Angelo Mitchievici, Ph.D. Professor at the Faculty of Letters, Ovidius University, Constanța.

Author's coordinates: Ovidius University, 1 Aleea Universității, 900472 Constanța, Romania. Email: angelo_mitchievici@yahoo.com

Maricica Munteanu, Drd. Researcher at the Faculty of Letters, Alexandru Ioan Cuza University, Iași.

Author's coordinates: Alexandru Ioan Cuza University, 11 Carol I Str., 700506, Iași, Romania. Email: mari.munteanu@ymail.com

Laura Pavel, Ph.D. Professor at the Faculty of Theater and Television, Babeș-Bolyai University.

Ph.D. Researcher, Institute of Linguistics and Literary History Sextil Pușcariu, Romanian Academy.

Author's coordinates: Babeș-Bolyai University, 4 Mihail Kogălniceanu Str., 400084, Cluj-Napoca, Romania. Email: laura.pav12@yahoo.com

Adrian Tudurachi, Ph.D. Researcher, Institute of Linguistics and Literary History Sextil Pușcariu, Romanian Academy.

Author's coordinates: The Institute of Linguistics and Literary History Sextil Pușcariu, 21 Racoviță Str., 400165 Cluj-Napoca, Romania. Email: adrian.tudurachi@gmail.com.

Ligia Tudurachi, Ph.D. Researcher, Institute of Linguistics and Literary History Sextil Pușcariu, Romanian Academy.

Author's coordinates: The Institute of Linguistics and Literary History Sextil Pușcariu, 21 Racoviță Str., 400165 Cluj-Napoca, Romania. Email: ligia.tudurachi@gmail.com