

**Matei Vişniec, une conscience éthique. *Cafeneaua Pas-Parol* –
L'expression littéraire d'une expérience existentielle: le totalitarisme
communiste***

*Doctorante Florica Persăcel (Teodoriuc)
Université „Ştefan cel Mare” de Suceava*

Résumé : *Les thèmes que Matei Vişniec aborde dans sa création - lyrique, épique ou dramatique - trahissent une sensibilité perturbée par les grandes questions de l'être humain, mais aussi une préoccupation constante de l'intellectuel-citoyen. Les problématiques de l'homme contemporain (le totalitarisme, la guerre, la préservation de la mémoire, la redéfinition de l'identité, les formes de manipulation et de domination de l'individu, etc.) ne restent point indifférentes à l'écrivain franco-roumain qui internalise, de manière non-conflictuelle, les deux identités, dont il confesse souvent qu'elles sont ses racines (le roumain) et ses ailes (le français). Matei Vişniec se recommande lui-même comme un intellectuel engagé, confiant dans le pouvoir de l'art, de la littérature dans son cas, de changer «le cours de l'histoire et le visage du monde».*

Mots-clés: *communisme, parabole politique, intellectuel, duplicité, conscience*

Membre important de la génération '80, *lunediste* fondateur et légitime, Matei Vişniec possède, selon Bogdan Creţu, un statut atypique qui réside en son option pour le théâtre – singulière parmi les collègues –, mais aussi en sa manière de se rapporter aux modes et aux modèles, ayant un profil particulier à travers cette attitude: „un représentant des années '80 bien tempéré, mais désobéissant, qui n'a pas trahi son tempérament au profit de commandements auxquels il ne croyait pas” [Creţu, 2005: 46 – notre traduction¹]. Le critique littéraire Nicolae Manolescu parle d'un tempérament plutôt mélancolique et observe que le penchant (similaire à Marin Sorescu) du poète/ dramaturge Vişniec vers la gravité est plus accentué que celui ludique, le masque de l'ironie cachant des sentiments graves. La différence par rapport à Sorescu signalée par le critique est la composante politique de l'œuvre. Mircea A. Diaconu identifie une „substance” commune de la poésie et du théâtre de Matei Vişniec: si sa poésie prouve, non seulement à travers l'aspect formel (le dialogue de certains personnages, des scénarios à valeur de parabole) „une appétence pour le dramatique, (...) dans le théâtre pulse la réplique abstraite-métaphorique. Des inquiétudes lyriques se trouvent au-delà de la réplique:

au milieu des pièces il n'y a pas la tentation de la représentation, mais la question autour du sens de l'être et de son essence" [Diaconu, 2004].

Le goût de l'auteur pour le discours subversif a également été remarqué, car beaucoup de ses paraboles portent un enjeu politique, accentuant clairement la réalité aberrante, tout comme parfois c'est le contraire qui est valable: „Le paradoxe, l'illogique, l'absurde abritent un autre genre de vraisemblable fondé sur la vérité et non pas sur la réalité." [Diaconu, 2006]. L'attitude de Matei Vişniec par rapport au communisme et notamment par rapport au manque d'intérêt des autorités pour une démarche de clarification de cet immense drame contemporain est connue. Il l'a exprimée d'une manière tranchante: „Le procès du nazisme se fait d'une manière exemplaire les 50 dernières années (...) Tandis que le procès du communisme n'a même pas commencé! À présent, les coupables meurent tranquillement dans leur lit! Il n'y a aucun document international et aucune organisation viable qui poursuive les exterminateurs des anciens pays communistes! Aucune liste avec les barbares des anciens pays communistes! Aucune énumération de témoins ou de noms de bourreaux! (...) Où et quand commencera au niveau mondial le procès du communisme?"². Si le journaliste se sert de moyens spécifiques pour protester – les effets étant tout de même de courte durée à cause de l'implacable effémerité du discours médiatique –, l'écrivain Matei Vişniec peut se servir des instruments bien plus durables de l'art, étant convaincu de son efficacité. L'art est durable, il agit à travers l'émotion et conserve la mémoire: „Dans mes écrits j'ai été préoccupé par l'idée de témoignage. J'ai vécu des choses que j'ai souhaité transmettre sous l'apparence de métaphore littéraire parfois, afin que certains drames humains et historiques ne soient pas oubliés. Dans l'art, l'émotion est le siège de la mémoire"³.

Formuler des hypothèses sur l'évolution du thème du communisme dans la littérature de Matei Vişniec à partir de l'analyse chronologique de ses ouvrages est une démarche difficile à cause du fait que l'ordre de leur publication est aléatoire, sans être en rapport avec l'ordre dans lequel ils ont été écrits. C'est le cas des romans publiés une ou deux décennies après avoir été écrits, des romans qui ont des interférences avec d'autres romans, écrits plus récemment. Nous pouvons noter que l'auteur revient constamment au thème du communisme soit en publiant des textes plus anciens, soit en écrivant d'autres. La conduite est symptomatique, comme dans le cas d'une rechute. Au début, d'une manière voilée (pour des raisons évidentes), ensuite d'une manière explicite, l'expérience du

communisme fait l'objet de nombreux textes, à partir de poèmes ou de pièces de théâtre écrits/ publiés en Roumanie avant l'émigration de l'auteur, jusqu'aux romans les plus récents. Des topoï préférés, des métaphores obsédantes, des symboles et des personnages circulent librement d'une œuvre à l'autre, d'un genre littéraire à l'autre. Entre la poésie, le théâtre et la prose existe d'infinies liaisons au niveau thématique et stylistique, un flux qui les pousse à communiquer et à se générer réciproquement. Partout l'engagement éthique de l'écrivain franco-romain peut être déchiffré car, derrière eux, se trouve „une conscience en action” [Diaconu, 2008].

Le premier roman de Matei Vişniec, *Cafeneaua Pas-Parole / Le café Pas-Parol* lance, par l'intermédiaire d'un fantastique voisin avec l'absurde, une troublante interrogation sur la condition humaine trouvée ici dans un monde infernal inséparable, à un premier niveau d'interprétation, du contexte de l'oppression totalitaire. Ainsi, le texte peut être lu (aussi) comme une parabole politique du monde communiste, dressée à l'aide des termes d'une fabulation d'Esopé. Les tentatives de quelques intellectuels de trouver des solutions échouent en dérisoire – suggestion de l'ignorance des avertissements, comme cela se passe presque toujours dans l'histoire, mais aussi de la perte de toute forme de courage civique à cause de la décadence morale ou de l'indifférence. Avant de nous attarder sur cet univers fictionnel, nous trouvons utile de faire quelques observations concernant deux autres romans de cet auteur. *Sindromul de panică în oraşul luminilor / Syndrome de panique dans la Ville lumière* (2009), le deuxième roman publié par Matei Vişniec, propose une série de thèmes incitants qui s'inscrivent dans la problématique de l'homme contemporain: la mémoire, l'identité, l'impact de la fiction médiatique, la littérature dans l'ère de l'audio-visuel et de la globalisation etc. L'expérience du communisme ne manque pas, sa présence étant intermédiaire cette fois-ci: elle est reflétée à travers un discours du deuxième degré, plus précisément à travers sa transformation en sujet de littérature. Au-delà des échantillons du communisme est-européen et asiatique qu'il expose (échantillons qui lui confirment le modèle universel), les protagonistes de cette expérience deviennent le prétexte de considérations acides sur le traitement des écrivains émigrés en Occident et sur le sort de la littérature qui évoque le communisme dans un monde qui n'a pas vécu en communisme et dont l'intérêt réside en l'exotisme de ce thème. En égale mesure, le roman offre une perspective sur les profondes séquelles mentales exhibées par l'individu libéré d'un univers concentrationnaire. C'est le cas de l'écrivain lui-même qui vit le

choc du monde libre en exil, en se rapportant avec nostalgie à l'alternative idéale et idéalisée de ne pas quitter son pays – à travers un alter ego, Gogu Boltanski de Rădăuți. La même problématique étendue au niveau d'un roman entier est reprise dans *Domnul K. eliberat / Monsieur K. libéré* (2010). La captivité prolongée produit parfois des effets irréversibles, la leçon de la liberté étant en fin de compte impossible à apprendre. La victime peut éprouver un attachement pour son agresseur, elle peut fraterniser avec lui et, à la limite, elle peut se substituer à lui. Le modèle de la prison dans l'utopie négative de Matei Vișniec est une concrétisation du concept foucauldien de „pouvoir pastoral”: l'individu agit par inertie, en vertu de réflexes bien consolidés. La docilité a atteint le niveau où la surveillance reste une simple formalité, car l'ancien prisonnier devient dépendant du milieu oppressif qui lui offre la garantie de la „sécurité”. L'analogie avec l'état déplorable du communisme réel des dernières années est évidente. Les faiblesses du système, la résignation qui règne au centre même, le formalisme bruyant, démagogique etc. ne mettent pas en danger sa stabilité. La normalisation des conduites est un processus achevé, tandis que la société en ensemble est une prison généralisée. Même la possible dissidence est compromise par le manque de courage d'affronter l'inconnu, échouant dans le spectacle d'une „résistance” grotesque. L'ancien détenu incarcéré dans la prison devient le détenu „libre” du régime. Entre *Le café Pas-Parol* et *Monsieur K. libéré* existe une relation de continuité: le mal prédit dans le premier roman est ici pleinement installé.

«Sur l'intellectuel chassé par l'histoire»

Le contexte dans lequel Matei Vișniec a écrit son premier roman est raconté par l'auteur même: l'année où il devait passer son examen pour devenir professeur d'histoire à titre définitif, mécontent d'une existence qu'il considérait subhumaine, il fait appel à une forme intermédiaire d'exil, l'autoexil interne (au sens territorial du terme): „je me suis réfugié dans la maison de mes parents à Radauti et j'ai écrit ce roman. Sur l'intellectuel chassé par l'histoire. Il a été impossible pour moi de le publier à cette époque-là (...) Ensuite l'exil réel a eu lieu en septembre 1987”⁴. La précision est doublement significative: d'une part, elle donne des détails sur la manière dont l'auteur perçoit le moment historique, la conjoncture sociale et politique en Roumanie, en percevant le geste de se retirer à la maison comme un exil, même si partiel, altéré par l'atmosphère générale et, d'autre part, elle apporte des informations sur la cristallisation d'une vision

artistique, d'un projet littéraire qui comprend en même temps la poésie, le théâtre et la prose, projet défini par la perspective d'un écrivain *engagé*. Le roman exprime clairement ce qui va ultérieurement se manifester à travers l'œuvre entière de l'écrivain: l'attitude interrogative d'un intellectuel qui réagit promptement en contact avec l'absurde de l'existence, d'origine historique et politique et la conviction que l'art a la capacité de réveiller des consciences. Écrit à la même époque que le deuxième volume de poésie, *La ville d'un seul habitant*, le roman reflète le transfert de stratégies poétiques, mais aussi une vision commune, au profit d'une prose originale dans l'espace de la littérature roumaine, un exemple heureux d'œuvre où l'éthique ne préjudicie pas l'esthétique. La preuve la plus éloquente en ce sens est le fait que, après plus de 30 ans, *Le café Pas-Parol* n'a pas l'air de vieillir, mais garde inaltérés la fraîcheur de l'écriture et le message. Une excellente analyse le décrit comme étant „un roman fantasmagorique et visionnaire, qui ne peut pas être dissocié aux expériences du surréalisme (...) un surréalisme qui, tirant ses origines de l'onirique, du tellurique et du hallucinant, est symétrique au cri désespéré des expressionnistes” [Diaconu, 2008]. Ce roman a été sujet de nombreux écrits, mais, compte tenu de ses qualités exceptionnelles, on n'en a pas parlé suffisamment; seulement mentionné ou même ignoré dans certaines *Histoires* ou *Dictionnaires*, il a bénéficié d'une lecture seulement superficielle, étant étiqueté comme texte écrit en un moment de pause, une pose nécessaire entre les ouvrages importants de l'écrivain.

Au niveau du contenu, le roman actualise le topos de la ville de province à côté d'un autre, favori de l'écrivain: le café (au sens de construction). C'est par excellence un espace de la socialisation, un espace dont les valences sont exploitées partout, mais qui devient vital pour le corps social d'un univers petit, limité et périphérique qu'est la communauté d'une petite ville de province. Le café signifie le rapprochement des autres, l'initiation et la consolidation de relations interhumaines, il offre la chance de communiquer, de débattre, de projeter des actions communes. L'action du roman est placée en une telle petite ville au nord du pays. Les approximations topographiques renvoient à sa ville natale de Radauti à travers la référence à la célèbre voie ferrée qui sépare en deux la ville et le cimetière ; même le cours d'eau, le pont en bois ont un correspondant dans la géographie concrète et même les bizarres noms des héros de la fiction appartiennent à la réalité d'une ville multi-ethnique (les Roumains vivent en harmonie avec les Juifs, les Polonais, les Allemands, les Ukrainiens), mais tous ces aspects sont sans importance, car l'univers

fictionnel a sa propre cohérence, la seule légitime. Même si un célèbre peintre de Bucovine nommé Epaminanda Bucevschi a réellement existé, ce n'est pas sa biographie qui est reconstruite ici par le transfert dans la période avant la deuxième guerre mondiale du personnage ayant vécu au XIX e siècle. Ce n'est pas une telle démarche que l'écrivain initie ici ou dans les pièces où il fait venir Tchekhov, Cioran ou Meyerhold, mais „il structure, par le rapport à l'exemplarité, des problèmes, il donne un visage paisible aux angoisses et aux crises de l'être humain" [Diaconu, 2008]. Le roman vient confirmer de cette manière l'observation de Toma Pavel, qui identifiait, au-delà des innovations survenues au long de l'histoire du roman „une stabilité des préoccupations" [Pavel, 2008] de ce genre et trois concepts-clés qui le définissent: l'individu, le monde et la loi morale.

En ce qui concerne les significations qui découlent du *Café Pas-Parol*, une précision doit être faite. Le roman est certainement „plus qu'un texte à la manière d'Esopé et plus qu'une parabole de la terreur" [Diaconu, 2008], mais il est tout d'abord toutes ces choses. Même si la valeur du message dépasse les cadres référentiel, temporel et spatial, ce premier niveau de réception et de décryptage du texte ne peut pas être omis, ce traitement signifiant l'écartement des fondements sur lesquels le roman a été bâti. La stratégie d'abolition du danger par sa *conscientisation*, par l'accès à la *vérité*, pour lesquels plaide le héros de la fiction, Manase Hamburda, semble être la stratégie de l'écrivain: il ne devait pas prononcer ces paroles qui sèment la panique, „Il devait être bien plus subtil, infiniment plus subtil (...) Sa stratégie devait être extrêmement fine, perfide" (58). Matei Vişniec ne fait pas appel au type de subversion pratiqué couramment par ses confrères à cette époque. Il n'adhère pas au modèle des lézards, de pâles références à la réalité du communisme, une manière qui endoit les consciences des auteurs (qui ont seulement l'impression de tromper la censure ou de „résister par la culture", aveugles à la complicité involontaire). L'œil vigilant de la censure a pourtant perçu le danger d'un tel livre, un danger qui ne pouvait pas être écarté simplement en supprimant quelques fragments dans le texte, fragments qui pouvaient être incriminés au premier abord. L'atmosphère sombre du monde fictionnel est pesante, tandis que la nature à multiples sens de l'allégorie rend incontrôlable l'interprétation. La question fondamentale qui se dégage de tout l'ensemble textuel – une véritable étude de décomposition – concerne la capacité humaine de résister au mal, au vide, à la dissolution de soi et notamment l'attitude de ceux qui prennent conscience de cette chose. La manière vraiment „supplicante" dans laquelle la question est formulée „ne permet aucun doute concernant

le refus de toute complicité” [Diaconu, 2008]. C’est ici que se trouve la clé qui ouvre la porte vers les deux niveaux d’interprétation. Avant d’être confronté à un mal métaphysique, l’homme est terrorisé par un mal concret. Si son existence est soumise à un ordre supérieur (hostile, en ce cas), à la fatalité devant laquelle il n’a aucun pouvoir – ce qui mène au manque d’action, à la passivité, à la détachée acceptation de la mort – l’homme a même le devoir de s’opposer à l’autre mal, celui produit par l’homme. Ainsi, il admet la substitution de la divinité par l’homme, l’adoration d’une idôle fautive et vilaine. Par son opposition, l’homme défend sa liberté de se soumettre à la seule instance légitime. Autrement, quel serait le sens de conscientiser le danger et l’action concertée des *intellectuels*⁵, les seuls capables de guider la grande force – aveugle, d’ailleurs – des masses?

Parmi les trois types de dangers perçus par Manase Hamburda – président de tribunal, représentant de la loi au niveau de l’ordre humain – l’ordre historique, de nature *extérieure*, est celui qui doit être annoncé et contre lequel il est possible de lutter. Celui de nature *intérieure* entre sous l’incidence d’une compétition individuelle, celui *divin* concerne l’humanité en son ensemble et n’a pas une solution (humaine). De la même manière, l’univers fictionnel est à la disposition de l’auteur, malgré le mécontentement des personnages, à la disposition aussi de leur subjectivisme, de leur révolte. L’erreur où tombent les héros de la fiction qui essaient, au début, d’impressionner l’auteur en lui offrant leur version embellie, est similaire à celle par laquelle les gens tentent de justifier leur immoralité, leur complicité, leur opportunisme, leur indifférence, leur superficialité etc. La révélation finale de Manase Hamburda sur la nature du danger comporte une divinité qui laisse la tragédie avoir lieu. L’échec de ses démarches et de celles de quelques intellectuels, sous la forme d’un journal-manifeste dont seulement quelques exemplaires sont achetés (au niveau national), prend la forme d’une conclusion. Dans les conditions où les gens laissent la tragédie se passer, leur culpabilité ne peut pas être exclue. Par le fait d’abandonner le rôle qui leur est réservé, ils perdent le droit de supplier la protection, d’attendre une punition (uniquement) divine pour ceux directement responsables. Au fond, abdiquer à sa propre responsabilité trahit l’abolition de la divinité. De plus, quelle serait la signification du geste de *vendre* une église et de la négligence avec laquelle elle est réassemblée? C’est la suggestion du blasphème, le sens du désordre, d’une désacralisation du mode, d’un effondrement dans le chaos – provoqué par l’homme. Le danger est d’origine divine au sens qu’il laisse

l'homme plonger dans le marais moral qui ronge les fondements de l'édifice humain – l'humidité qui monte petit à petit, mais implacablement, le mort qui gît sous les murs de la civilisation, la perte de la foi dont l'ancien prêtre Zapotoçchi est accusé – une mort spirituelle à laquelle l'humanité ne peut échapper ni à l'aide de la mémoire: les archives sont condamnées à disparaître, abandonnées dans les caves pleines d'eau du tribunal.

Ainsi, c'est un temps de nature apocalyptique, un monde en agonie, torturé par l'incertitude, dépourvu de l'accès à la vérité et hanté par les signes d'un danger que seulement *les élus* perçoivent. C'est un monde où le sens n'existe plus, où c'est l'absurde qui gouverne. Il ne faut pas oublier que la littérature de l'absurde, à laquelle Matei Vişniec, à travers son œuvre, fait une large révérence, est placée sous le signe de la protestation, de la révolte, tirant son origine dans les phénomènes de crise. Le régime oppressif communiste est, quoi qu'on dise, un tel monde, ou du moins c'est comme cela qu'il est perçu par les consciences lucides. Dans le roman, il ne fait l'objet du présent que sous la forme de l'atmosphère, autrement, il relève de l'imminence d'un avenir pressenti par les intellectuels de la ville ayant Manase Hamburda comme chef de file. Ce n'est pas par hasard que cet homme – en conflit avec sa propre tête (qui envisage une autonomie totale) – a reçu la mission de prévenir ses semblables. Tout d'abord, grâce à sa position, il a accès à l'*information*, il la connaît dans les limites humaines, bien évidemment. Ensuite, selon le peintre d'églises, le président du tribunal a les traits du *fiils prodigue*, et justifie son avis devant la perplexité de celui-ci: („Comment ça, dans le rôle du fils? [...] Vous ne voyez pas que je suis vieux?“) de la manière suivante: „Vous avez dans vos traits une extraordinaire duplicité“ (37). Ceci est un moment-clé du roman car il désigne explicitement la contribution des victimes à la perpétuation de leur statut: la duplicité devenue une inacceptable normalité. L'éclat de l'espoir, les chances à une normalité à peine perçue sont annulées immédiatement. C'est lors de cette nuit-là que Manase Hamburda a parlé pour la première fois du danger et de son plan fabuleux. C'est la nuit où il a neigé. Cet instant invraisemblable dont l'existence sera ultérieurement contestée, a eu des effets incroyables sur la ville et sur les gens: Mihail Iorca et Epaminonda Bucevschi se sont approchés spontanément l'un de l'autre, en communiquant „d'une manière naturelle et ouverte“, „le marché était blanc et incroyablement propre“, „les chevaux frémissaient“, „les choses et les êtres semblaient fondus en une attente calme, en un émerveillement de bon augure“ (47-48). Le retour rapide de la boue quand la neige est fondue engendre des dialogues comme: „ça va, on aura une autre“, „ce sera trop

tard, monsieur Grațian, bien plus tard”, „ce ne sera pas la même chose”, „comment savez-vous qu’il y aura une autre?” (51), signe non seulement du besoin de purification, mais aussi du nouveau manque d’espoir, d’un optimisme apparemment sans fondement, d’un scepticisme chronique. La discussion sur *la Cène* ne sera plus jamais reprise, tout comme la duplicité ne sera plus jamais mentionnée; l’aveu, précédé par le dévoilement a été suffisant: „Manase Hamburda a reconnu que, oui, il était duplicitaire et que pour lui la duplicité était une sorte de maladie qui le rongait. La duplicité est plus qu’une maladie, c’est un mode d’existence auquel il ne peut plus échapper. Parfois, la duplicité le plonge en des confusions terribles, quand rien de ce qu’il voit n’est réel et rien de ce qu’il entend ne le concerne personnellement. Les choses se mêlangent, atteignent une sorte d’orgie où rien ne peut être distingué et où il se sent lui-même englouti, écrasé” (37-38). C’est la preuve de la conduite schizoïde de l’individu obligé de faire semblant, de dire que le blanc est noir, de vivre deux vies parallèles afin de survivre dans un système oppressif. Mais c’est aussi la conscience de la complicité, de la lâcheté, d’où le drame.

Mais que suit le grand plan ? Un plan qui concerne aussi le narrateur-personnage en sa qualité d’*écrivain* (la fin du roman montrera que les relations auteur-personnages sont conscientisées et assumées dès le début): „Et lui (ici Manase Hamburda m’a désigné), il est une des personnes disposées à s’investir totalement au plan fabuleux” (38). Sauver qui et de quoi ? Il est clair qu’il ne s’agit pas de se sauver individuellement, mais la réussite suppose une participation collective, la solidarité. L’argument que le plan de Manase Hamburda porte un enjeu socio-politique ressort des détails de ce plan: il suppose communiquer une *vérité*, il s’adresse aux *masses*, mais non pas n’importe quelles masses, mais celles organisées en *nation* (selon des principes politiques donc), et les *intellectuels* ont le devoir *moral* de proliférer l’*idée*, un des moyens étant par *écrit* (le journal, mais aussi la littérature): „Il est important que le danger ait été perçu. Lui, Manase Hamburda l’a perçu et considère que c’est son devoir de tirer le signal d’alarme, de mettre les masses en garde. Sauf que les masses ne peuvent pas être mises en garde si facilement que ça, car les masses ne croient pas, elles ignorent le danger. [...] Les masses ont besoin d’apprendre la vérité, mais elles ne sont pas encore prêtes à l’entendre. Elles ne sont pas prêtes car la vérité, la grande vérité, est d’une simplicité maximale, d’une simplicité fabuleuse et rien ne fait plus peur que la simplicité. *Certaines nations sont mieux préparées pour la vérité* (c’est nous qui soulignons)” (38). C’est justement la transparence de ce message, la

simplicité avec laquelle il est exprimé qui l'aident à passer (aussi/ surtout) pour autre chose; cette manière tranchante d'appeler les choses, spécifique à Vişniec, ressemble au subterfuge de cacher les choses de valeur en des endroits accessibles. C'est vrai, la méthode ne donne pas toujours des résultats. La même stratégie est appliquée dans le cas de la lutte pour la *grande communication*, entreprise par Manase Hamburda, déçu par „le continuel état de normalité où il retrouvait ses amis et des connaissances (...). Ou bien ils ne voulaient pas comparer, comprendre, reconnaître ouvertement que quelque chose d'important, de grave se passait. Ou bien ils savaient que quelque chose d'important se passait et ils cachaient tout, masquaient tout, niaient tout” (59). Les trois étapes censées contribuer à la réussite de la communication sont: l'alcool, l'état de fête et l'ordre. L'alcool dissout la réticence, délie les langues, le caractère solennel de la prononciation et son cadre transforme toute proposition en idée, l'ordre est la suite naturelle de la compréhension (devenue conviction) et de la responsabilité assumée. Ce n'est pas difficile d'observer que les trois étapes du plan sont les mêmes que celles utilisées – avec succès - par le pouvoir totalitaire dans sa stratégie de soumission paisible de la population, l'idéologie – avatar moderne de l'utopie – a comme objectif la conscience de *l'homme nouveau*. La suggestion est renforcée ailleurs par l'affirmation de la croyance du personnage en *axiologie*, qui n'est „ni plus, ni moins qu'une religion” (74). Ce n'est pas important s'il s'agit ici de la parodie du discours du pouvoir ou de l'idée de combattre le mal avec ses propres moyens. C'est le caractère direct du message, comme dans l'exemple antérieur, qui compte. Le seul doute de Manase Hamburda concerne la possible simulation des gens autour de lui, soupçonnés que, tout comme lui, cachent leur propres sentiments, en devenant des „simulateurs de réalité”, des pratiquants chevronnés de ce que Czesław Miłosz, selon l'exemple de Gobineau, nommait *Ketman*⁶. Pourquoi les gens cacheraient-ils leurs pensées, de qui ont-ils peur? La réponse ne peut évidemment renvoyer qu'à un danger d'ordre humain. Le fait que pourtant pour les gens qui pensent de la même manière il n'y a pas une modalité de reconnaissance („de petits repères, des gestes discrets, certains regards, de causer, de prononcer les mots, de dire « oui » et « non »”) est inquiétant – l'explication pouvant être la peur, la méfiance, mais aussi l'opportunisme. Dans l'application de la stratégie de la communication apparaît un autre empêchement, celui lié à la dénaturation du langage, le fait qu'il est confisqué par la propagande: les mots „avaient maintenant d'autres sens”, „à partir d'un moment les mots s'étaient retirés à cause des idées” (75).

L'explication de l'échec dans la communication de la vérité sera pressentie par Lituța: l'adaptation: „tu parles du danger, mais les gens n'ont pas peur” (180).

La confirmation qu'il n'est pas seul dans sa démarche vient de deux autres *instances* légitimes: un archiviste et un professeur. Le premier, Toni Bucevschi, est préoccupé par le sort des archives dans le sous-sol du tribunal (connotation de la mémoire, l'identité, la continuité d'une communauté menacée), dégradée systématiquement par l'humidité. La métaphore de l'humidité qui renvoie à la lenteur dans son effet destructif – „sa grande force, sa grande perversité résidait en la lenteur (...) elle était faite pour exaspérer” (76) est associée au danger que Toni sentait. Seulement que, pour lui, la nature de ce danger est *déductive*, il vient du futur et infecte le quotidien en pénétrant „par tous les pores de l'existence” (81). Le deuxième, le professeur Grațian, dresse un tableau apocalyptique du futur: „Le langage cèdera sa place au chaos, aux gestes spontanés, aux impulsions abscones. Tout d'abord, disparaîtront les relations de cause à effet, tous les systèmes d'attente s'effondreront. Le bien sera l'élément cellulaire où se développera et proliférera le mal, la passivité remplacera l'action, la vérité fondra dans la bouche largement ouverte du mansonage” (91). L'analogie avec la réalité du totalitarisme communiste, surtout dans la perspective de la propagande, est bien plus évidente pour que nous insistions là-dessus. La même référence peut être comprise aussi du discours de Hamburda, qui fait des avertissements à propos de choses comme „le mal, la haine, la misère, la trahison, l'obscurité” ou bien la cascade „de sang, de pus, de souffrance” ou „les blessures non cicatrisées de l'histoire” qui s'effondrent „sur *notre pain et notre couteau* (c'est nous qui soulignons)” (146). Le possible rapport à la guerre est clarifié à travers la dernière citation dont les significations sont évidentes: avoir le pain et le couteau, en roumain, signifie être maître de son sort, être libre, avoir le droit à l'autodétermination, autant d'attributs annulés par l'instauration du régime communiste par filière bolchevique. De même, le point rouge qui apparaît à la fin sur l'œil du personnage et qui s'étend en déformant l'image du monde, renvoie simultanément à l'horreur de la guerre et aussi à l'invasion rouge qui a suivi.

Le fait que la société des intellectuels, qui assumait une lutte ouverte pour la provocation des consciences, échoue en dérisoire, ne doit pas surprendre : les gens sont imperméables à la vérité car ils sont „aveuglés par *les vérités*”. La scène du banquet lors de la fondation de la „société » rappelle le style du dramaturge roumain I. L. Caragiale. La solennité de

l'exhortation à l'opposition („Messieurs, nous devons dire non!“) et et à juger „les dangers de ce siècle malheureux“ (146) trouve son écho dans le fait de chasser l'anormalité mesquine des tonneaux pleins de choux tourné, achetés par la garnison, du pavage dans le marché ou bien dans l'humidité des murs de „l'école de handicapés“. Techniquement parlant, de telles stratégies employées par Vişniec, à travers l'insertion en contrepoint du comique grotesque aux moments de tension maximale, ont un rôle générique au niveau compositionnel car elles écartent le danger d'un dramatisme exagéré, le glissement vers un pathétisme inutile, même nuisible. La ligne fragile qui sépare les deux tonalités est attentivement contrôlée, ainsi, malgré les manifestations du ridicule, le calme derrière lui reste inaltéré. L'explication pourrait être ici la suggestion du fait que, d'une manière générale, dans l'histoire, les avertissements sont ignorés, la gravité des événements semblant inconcevable. Ou bien, le fait que, par la suite, toute forme de courage civique, d'opposition est compromise : soit par manque de caractère, soit par maladresse, soit par indifférence. L'analogie à la putréfaction du monde, de la bête gluante qui rongait la fondation de la ville – „une bête terrible, contagieuse, géante et langoureuse, une bête méchante et sanglante, même si terriblement paresseuse et insouciant“ (199) – à la décadence des consciences, de la vie morale de la société est exprimée ouvertement: „la bête géante, gluante et infâme ne vivait pas seulement au sous-sol de la ville [...] mais aussi dans leurs cervaux, à la fondation de la vie morale, dans le malheur de leur vie quotidienne. L'état d'effondrement continu de la ville se reflétait aussi au niveau moral, au niveau des consciences, des idées, des devoirs, des convictions“ (200). Confisquer le langage par l'idéologie et la propagande, altérer la langue naturelle et la transformer en ce qu'Alain Besançon nommait la „pseudo-langue naturelle“ [Besançon, 1993] – „Aucun mot de pouvait être bâti sur un autre mot, aucune idée ne pouvait plus être construite à l'aide des mots compromis, la pensée ne fonctionnait elle non plus car toute sa matière première, les idées, étaient compromises elles aussi“ (200) – a comme conséquence l'impossibilité de la communication réelle et l'aliénation: „Leur punition la plus terrible était le fait qu'ils allaient flotter en dérive tous seuls“ (200-201). D'ailleurs, la suggestion de l'impossibilité de communiquer est présente dès les premières pages du roman à travers la fréquence du temps conditionnel passé qui remplace le dialogue réel entre les héros de la fiction: „Il aurait voulu me dire quelque chose sur...“, „J'aurais pu lui dire que je ne comprenais pas grand-chose à ce qui lui arrivait, de sa manière de se conduire. Il m'aurait répondu qu'il

n'y a pas grand-chose à comprendre", „je lui aurais demandé", „Il m'aurait répondu qu'il ne savait pas. On aurait discuté peut-être sur..." (12).

La parabole du communisme réalisée en termes d'une fabulation ésopique propose une formule qui sort du modèle connu du genre: le cadre temporel est placé en une autre époque historique, avant la deuxième guerre mondiale, mais la terreur totalitaire apparaît comme étant dédoublée. Elle se manifeste sous la forme d'une prévision, appartient à un futur imminent même si, à travers l'atmosphère angoissante, elle est déjà installée dans le présent de la narration: les têtes des personnages aspirent à un statut autonome, elles semblent détachées des corps, portent des conversations inaudibles et opposées à celles prononcées à haute voix – signe de la duplicité; Epaminonda Bucevschi, l'homme à l'apparence hiératique („fait presque seulement d'os") cherche du refuge, „des solutions de vivre sur le pont", un mode de vie ascétique; Mihail Iorca est sûr que le mort pressenti n'était pas un suicidaire, mais qu'il était mort „de solitude, de froid et d'ennui", se demandant à un moment donné si le mort n'était pas lui-même par hasard etc. les signes qui menacent le futur peuvent être perçus non seulement dans la peur et l'incertitude qui pèsent sur le monde, mais aussi en des gestes et des opinions (à caractère ésopique évident) des héros de la fiction. Le patron du café, monsieur Zaremba implique le *sens* dans ses pseudo-prognoses concernant la météo: „il fait froid et je crois qu'il sera de plus en plus froid [...] Vu la situation actuelle, il n'y aurait aucun sens s'il faisait plus chaud [...] L'optimisme est une maladie, une plaie, monsieur le Président, il n'y a aucun sens à être optimiste quand il devient de plus en plus froid" (25-26). Le principal investisseur immobilier de la ville, Halus Vlonga, interrompt les travaux de construction du plus vaste bâtiment, disposé à le vendre pour n'importe quoi puisque „ce n'était plus l'heure des affaires à long terme [...] Le monde était en état d'attente" (217). La présence de l'illusionnisme / illusionniste suggère un monde tourné à l'envers, le conflit entre l'apparence et l'essence et constitue le prétexte de considérations sur la décadence des valeurs: „cet art était mort [...] Ce qui survivait étaient seulement les blagues grossières, l'humour rêche, la farce gratuite" (219). C'est plus qu'une critique de ce genre de spectacle, des doigts émoussés des illusionnistes, c'est un résumé sur l'état de la réalité, sur l'inconsistance et le déclin de ce monde: „Sans éducation et sans grâce, parasites et profiteurs, malins et petits acteurs, ils exprimaient pourtant, à travers leur numéros ridicules, l'état dans lequel le monde se trouvait. [...] Le fait que le pénible n'était plus remarqué démontrait qu'il était devenu un état naturel"

(idem). Ce n'est pas la croyance en un idéal, une illusion justifiée par la noblesse de ses buts et moyens, fondée sur un *substrat divin*, qui est incriminée ici; mais « l'illusion de la condition la plus basse », „le plus bas état d'illusion de tous les temps », fondée sur „des paroles sans fondement » qui avait englouti la plus insignifiante logique. Cette illusion générale, derrière laquelle on peut lire les attributs de l'utopie, „avait envahi, vide et laide, tous les niveaux de l'existence, en broyant le sang et la chair humaines sans aucun espoir [...] Aucun mystère ne survivait dans la nouvelle illusion. Elle n'était plus qu'une terreur du non raisonnable, une victoire des ténèbres humaines » (219-220). L'agression sur la sensibilité et la liberté de l'esprit est ressentie par Epaminonda Bucevschi d'une manière dramatique: le tremblement des mains l'empêche de peindre les mains des saints. Son journal dévoile – au niveau du contenu, mais aussi comme aspect graphique, par la contorsion des lettres – une existence traumatisante, épuisante par l'état de guet continu, hantée par le manque de confiance aux autres et la peur d'autrui. La perception d'un danger invisible qui contrôle sa vie le conduit vers la solution ultime de l'état de promenade ininterrompue, d' „homme en marche”: „Je me promène avec sérénité et avec une conscience aiguë de la moralité de mon geste » (231). Sa solution est en fait la sortie hors du temps, son abolition, avec le prix douloureux de l'éloignement du monde, de l'exil intérieur: „la victoire m'a apporté aussi beaucoup de solitude » (233). En fin de compte, la censure communiste a compris: elle aurait harcelé en vain le texte du roman, le message respire par tous ses pores; le message troublant est celui d'un drame existentiel qui s'applique aussi à l'expression.

Qui peut passer l'examen civique, du courage, de la dignité devant l'histoire? Le petit nombre d'intellectuels, de consciences qui ont le mérite d'avoir essayé de le faire. Un d'eux est Mihail Iorca, l'homme qui, une fois rentré de ses promenades à travers le monde (il rentrait de Paris), perçoit la menace de la mort, commençant même à emporter son mort avec lui jusqu'au moment où il prend conscience des dimensions de l'immense cadavre sur lequel toute la ville résidait – métaphore sombre du monde où il est revenu. Il ne réussit pas, même à cette dernière heure, une réconciliation avec le passé qui confirme son identité: errant dans le cimetière de ses morts sans repos, il ne peut pas identifier le tombeau de son père. Pour lui, le geste sauveur consiste en le fait qu'il subventionne le journal – instrument de la lutte sociale contre l'anormalité. Ensuite, Epaminonda Bucevschi, le peintre d'églises béni par son travail, soumis à une tension psychique terrible qui l'empêche d'achever son œuvre et qui

finit par sortir vanquant de l'affrontement avec l'invisible agresseur bloqué en lui à travers la peur. Une peur qu'il est parfois capable de reconnaître: „Je réprimerai mon instinct de méditer. Toutes ces pensées ne sont qu'une réflexion de la peur" (46). Il finit par pouvoir peindre les mains des saints en réinstituant l'espoir de la Création. La création d'un monde nouveau, meilleur peut-être, ou au moins lui accordant la chance d'être ainsi, sur les débris d'une ville abandonnée, vide, d'une humanité disparue dans le malheur de l'histoire. Peut-être que son frère, Toni l'archiviste, aussi, qui, incapable de sauver tout seul les témoignages du passé, n'ayant pas réussi à convaincre quelqu'un de l'aider, décide de rayer toute trace de cette honte, de la lâcheté collective, en inondant les archives. Peut être aussi monsieur Bilau, qui ne quitte pas son poste en temps de détresse : dans la ville abandonnée, il reprend, conformément au règlement, la fonction de son supérieur, pour ne pas laisser le chaos s'installer dans son aire de responsabilité: la gare. Car la gare n'est pas uniquement un topos de l'attente, mais aussi un point d'interséction des mondes, une porte où le passé et le présent se croisent. Son geste confirme la position soutenue dans le cadre du débat sur la qualité d'intellectuel, sur les attributs que quelqu'un doit avoir afin d'appartenir à cette catégorie. En fin de compte, peut-être l'énigmatique cocher Vungă est sauvé, habitant dans l'espace d'interférence du réel avec l'imaginaire, celui qui porte les héros du roman dans le voyage fantastique dans le labyrinthe de la récupération des signes du sacré. Il n'appartient pas à la catégorie des intellectuels, mais son attitude envers eux est tranchante, impitoyable, sans équivoque. Manase Hamburda se sauvera avec certitude car, sorti de l'insupportable duplicité, initie un large mouvement contre l'anormalité. Vaincu dans sa démarche par le manque d'intérêt de ses contemporains, il est sauvé à travers une mort dépourvue de grandeur, car le monde où il a vécu ne permet même pas une mort digne. Mais, le grand point d'interrogation concerne l'auteur: l'auteur – personnage de ce roman postmoderne, jugé et accusé par ses héros pour l'incapacité de les *représenter* d'une manière correcte dans l'univers du livre, donc pour avoir déformé la vérité fictionnelle, au fond, pour l'incapacité de leur offrir un sens existentiel. La nature divine du danger perçu par Manase Hamburda peut aussi être perçue ainsi – le créateur de l'univers fictionnel trahit ses progénitures en les abandonnant. Mais, l'accusation la plus grave vise l'indifférence, la lourdeur d'esprit, la paresse, synonymes du manque d'implication: „Je représentais une *catégorie* par ma manière d'être. Le sang alangui dans la peau tiède. Des réflexes plongés, un cerveau suffoqué. J'étais l'homme impossible, qui

devait être réveillé. J'étais l'homme le plus dangereux. Par paresse, je me croyais immortel. Les objets autour, les petites manies quotidiennes, les petites commodités me tenaient en une paralysie suffoquante. Tant que je ne souffrais pas, je niais le fait que dans le monde existait la souffrance" (235). Difficile à croire que ces invectives n'étaient pas adressée à une *catégorie*: la catégorie des intellectuels dont faisaient partie les écrivains qui refusaient d'envisager la réalité au-delà de leur propre personne, ceux qui endormaient leurs consciences avec l'illusion de l'immortalité assurée par leur œuvre et avec, éventuellement, le refuge dans l'art – la résistance esthétique. On ne sait pas si *cet* auteur-personnage a été sauvé, le message de *l'autre* est pourtant transparent: l'écrivain a l'obligation morale de ne pas rester indifférent devant les horreurs provoquées par l'homme.

Toute l'œuvre littéraire de Matei Vișniec, l'œuvre présente, mais probablement celle future aussi, se trouve sous le signe d'une conscience problématisante, l'écrivain étant convaincu de l'influence que l'art peut exercer au niveau social.

* Cet article a été financé par le projet «*SOCERT. Société de la connaissance, dynamisme par la recherche*», n° du contrat POSDRU/159/1.5/S/132406, cofinancé par le Fonds Social Européen, par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013. **Investir dans les Gens!**

Notes

[1] Toutes les citations, à l'origine en roumain, sont traduites par nous.

[2] Matei Vișniec, dans l'interview accordée en 1999 à Cristina Rhea, <http://www.ziarulmetropolis.ro/interviuri-document-cu-personalitati-romanesti-4-matei-visniec>.

[3] Idem, dans l'interview „Și eșecurile sunt fructul eforturilor noastre“ accordée à Lucia Toader, dans *România Literară*, nr. 15, 2010, http://www.romlit.ro/matei_visniec.

[4] Matei Vișniec, *Cafeneaua Pas-Parol*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1992, coperta a IV-a. Toutes les citations dans le texte de cet article appartiennent à cette édition et sont marquées par le numéro de la page.

[5] A l'époque où le roman a été écrit, l'intellectuel (surtout l'écrivain, par son accès à la parole) jouissait d'un statut spécial, étant considéré par l'opinion publique comme le plus justifié à signaler la vérité, à éveiller les consciences (d'ailleurs, il intériorisait ce rôle).

[6] Czesław Miłosz, *Gândirea captivă*, Traducere din polonă de Constantin Geambașu, Prefață de Vladimir Tismăneanu, Postfață de Włodzimierz Bolecki, Humanitas, București, 2008. A l'origine, le terme désignait la pratique religieuse de cacher ses

propres convictions et utiliser des astuces pour tromper l'adversaire: „Ketman rempli de fierté celui qui le pratique. Le fidèle est doué d'une mystérieuse supériorité sur celui qu'il a trompé” cite Czesław Miłosz à la page 78 [notre trad.]. Les similitudes au „théâtre à l'échelle des masses” que l'homme vivant en totalitarisme est obligé de pratiquer, mais qui, d'une manière perverse, lui apporte des satisfactions sont évidentes. L'auteur dresse un véritable inventaire des types de Ketman sous le communisme (Ketman national, de la pureté révolutionnaire, esthétique, professionnel, sceptique, métaphysique, éthique etc.) en dévoilant des nuances et des implications surprenantes de ce jeu dangereux.

Bibliographie

- Academia Română (Eugen Simion, coord.), *Dicționarul General al Literaturii Române* (T-Z), Editura Univers Enciclopedic, București, 2009
- Besançon, Alain, *Originile intelectuale ale leninismului*, traducere de Lucreția Văcar, București, Humanitas, 1993
- Crețu, Bogdan, *Matei Vișniec, un optzecist atipic*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2005
- Cristea-Enache, Daniel, „Grupul numărul cinci - Sindromul de panică în Orașul Luminilor, de Matei Vișniec”, în *Bucureștiul cultural*, aprilie 2009, <http://atelier.liternet.ro/articol/7584/Daniel-Cristea-Enache/Grupul-numarul-cinci-Sindromul-de-panica-in-Orasul-Luminilor-de-Matei-Visniec.html>
- Diaconu, Mircea A., *Instantanee critice*, Editura Moldova, Iași, 1998
- Diaconu, Mircea A., „Matei Vișniec, funcționar al neantului”, în *Contrafort*, numărul 12 (122), decembrie 2004, <http://www.contrafort.md/old/2004/122/777.html>
- Diaconu, Mircea A., „Teatrul interogativ”, în *România literară*, nr. 39, 2006, http://www.romlit.ro/teatrul_interogativ;
- Diaconu, Mircea A., „Romanul fantasmatic al unei conștiințe în acțiune”, în *Convorbiri literare*, ianuarie, 2008, <http://convorbiri-literare.dntis.ro/DIACONUian8.html>
- Foucault, Michel, *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*, Traducere din franceză și note de Bogdan Ghiu, Control științific al traducerii Marius Ioan, Prefață de Sorin Antohi, Editura Humanitas, București, 1997
- Iovănel, Mihai, „Matei Vișniec, Sindromul de panică în Orasul Luminilor”, <http://revistacultura.ro/blog/2009/04/matei-visniec-sindromul-de-panica-in-orasul-luminilor/>
- Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu* (vol. 2) *Proza. Teatrul*, Colecția „Canon”, Editura Aula, Brașov, 2001
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008
- Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000
- Miłosz, Czesław, *Gândirea captivă*, Traducere din polonă de Constantin Geambașu, Prefață de Vladimir Tismăneanu, Postfață de Włodzimierz Bolecki, Humanitas, București, 2008

- Mușat, Carmen, „Imposibila libertate”, en *Observator cultural* nr. 295/ 2-8 decembrie 2010
- Radu, Tania, „Paradisul defect”, en *Revista* 22, 24.03.2009
- Pavel, Toma, *Gândirea romanului*, Editura Humanitas, București, 2008
- Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, Editura Mașina de scris, București, 2005
- Vișniec, Matei, *Cafeneaua Pas-Parol*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1992
- Vișniec, Matei, *Sindromul de panică în Orașul Luminilor*, Editura Cartea Românească, București, 2009
- Vișniec, Matei, *Domnul K. eliberat*, Editura Cartea Românească, București, 2010
- Vișniec, Matei, "Sunt un profesionist al cuvintelor", interview réalisée par Adela Greceanu et Matei Martin, 25 novembre 2013, pour l'émission „*Timpul prezent*”, Radio România Cultural, publié en Dilema veche, nr. 515, 24-30 decembrie 2013
- Vișniec, Matei, *Ziarul Metropolis*, 3 august 2013, (fragments des l'interview réalisée par Rhea Cristina en 1999), <http://www.ziarulmetropolis.ro/interviuri-document-cu-personalitati-romanesti-4-matei-visniec>
- Vișniec, Matei, „O noua generație de regizori descopera piesele mele”, interview accordée à Ovidiu Șimonca, în *Observator cultural*, nr. 265, 2005
- Vișniec, Matei, „Și eșecurile sunt fructul eforturilor noastre”, interview accordée à Lucia Toader, en *România Literară*, nr. 15, 2010, http://www.romlit.ro/matei_visniec
- Vișniec, Matei, interview accordée à Andrei Rotaru pour AgențiadeCarte.ro, sur le roman „Domnul K. eliberat”, <http://www.agentiadcarte.ro/2010/11/%E2%80%9Cspiritul-critic-pe-care-il-aveau-romanii-pe-vremuri-fata-de-comunism-s-a-evaporat-in-fata-altor-forme-de-indoctrinare-legate-de-societatea-de-consum%E2%80%9D/>
- Vișniec, Matei, "Romania e foarte prezenta in viata mea", interview prise par Dia Radu, *Formula AS* - anul 2010, no. 942, <http://www.formula-as.ro/2010/942/lumea-romaneasca-24/matei-visniec-romania-e-foarte-prezenta-in-viata-mea-13042>
- Vișniec, Matei, „Un scriitor celebru acuză: «Mă obosește delirul politic din România», «Corupția, nepotismul și spiritul de clan sunt în continuare un flagel»”, Roxana Roseti, *Evenimentul zilei*, 23 octobrie 2012, <http://www.evz.ro/Un-scriitor-celebru-acuz-M-obosete-delirul-politic-din-Romnia-Corupia-nepotismu-1007.html>