

## **CORPS DE FEMMES ET MAISONS D'ENFANTS DANS ENFANTS DU DIABLE DE LILIANA LAZAR**

**ANDREEA BUGIAC<sup>1</sup>**

**ABSTRACT.** *Women's Bodies and Children's Homes in Liliana Lazar's Enfants du diable [The Devil's Children].* Many contemporary Romanian writers who chose French as a literary language seem to share a common interest in revisiting through fiction Romania's relatively recent communist past, thus exposing the dysfunctionalities of the 'multilaterally developed socialist society' during the last years of Nicolae Ceaușescu's dictatorship. In her novel, *Enfants du diable* (2016), Liliana Lazar's merit is to emphasize the abusive nature of the Romanian totalitarian regime by exploring a topic which is normally less taken into account by post-communist Romanian fiction, namely the private body of women transformed into a public, even political body after the implementation of the Anti-abortion Decree 770/1966. Our aim is to examine the way in which Lazar's book deals with this topic and its social and personal consequences, as well as its denunciation of a less evident form of the communist carceral system, namely the institutionalization of orphaned children.

**Keywords:** *communism, totalitarian regime, women's body, orphanage, carceral system, Liliana Lazar, Nicolae Ceaușescu*

**REZUMAT.** *Corpuri de femei și case de copii în Enfants du diable de Liliana Lazar.* Numeroși scriitori români contemporani de expresie franceză aleg să revină sub o formă ficțională la o parte relativ recentă a istoriei României, mai precis la trecutul comunist, denunțând disfuncționalitățile „societății socialiste multilateral dezvoltate” din timpul ultimilor ani ai dictaturii ceaușiste. În romanul său, *Enfants du diable* (2016), meritul Liliane Lazar este de a expune natura abuzivă a regimului comunist totalitar prin intermediul unei problematice mai puțin explorate de ficțiunea română post-decembristă, și anume cea a corpului femeii, devenit corp public și politic în urma implementării Decretului 770/1966

---

<sup>1</sup> **Andreea BUGIAC** enseigne à la Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai, où elle dispense des cours sur la littérature française, les littératures francophones et la traductologie littéraire. Ses champs de recherche incluent la littérature française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les littératures francophones contemporaines, les paralittératures et la traduction littéraire. Son dernier ouvrage, *La Littérature française sous la loupe : baroque et classicisme*, est un recueil d'essais critiques consacrés à la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle, à paraître fin 2021 aux éditions Casa Cărții de Știință de Cluj-Napoca. Email : andreea.bugiac@ubbcluj.ro.

ce interzicea avortul. Scopul prezentei lucrări este de a examina modul în care romanul Liliane Lazar reia această problematică și îi ficționalizează consecințele sociale și personale, precum și felul în care el denunță o formă mai puțin evidentă a sistemului carceral comunist, și anume instituționalizarea copiilor orfani.

**Cuvinte-cheie:** comunism, regim totalitar, corp feminin, orfelinat, sistem carceral, Liliana Lazar, Nicolae Ceaușescu

Avec une œuvre publiée en français et récompensée par de nombreux prix littéraires, Liliana Lazar appartient à une nouvelle génération d'écrivains roumains francophones qu'on voit se dessiner autour des années 2000. Elle partage ce statut avec d'autres écrivains contemporains à succès, nés en Roumanie en pleine époque communiste mais immigrés après la Révolution roumaine en France ou dans des pays francophones, parmi lesquels on peut mentionner Marius Daniel Popescu (établi à Lausanne depuis 1990) ou Felicia Mihali (qui vit à Montréal depuis 2000).

Ce qui nous permet de parler d'une véritable génération, malgré les différences de style qui les séparent, c'est une thématique commune que ces écrivains abordent souvent dans leurs œuvres. Elle relève d'un contexte historique particulier dont ils sont à la fois des témoins directs et des héritiers. Des romans comme *Le Pays du fromage* (2002) ou *Dina* (2008) de Felicia Mihali, *La Symphonie du loup* (2007) de Marius Daniel Popescu ou *Enfants du diable* (2016) de Liliana Lazar font chacun la part belle à une mémoire intime juxtaposée sur une mémoire collective trouble, celle d'une Roumanie placée au carrefour des années 80-90, c'est-à-dire dans une transition difficile d'un régime totalitaire vers un régime démocratique qui en porte toujours les séquelles. Or, trente ans après la liberté acquise par la Roumanie au prix de la Révolution de 89, la vérité sur le régime communiste et sur la Révolution reste encore un sujet de débats télévisés et de disputes politiques infinies, voire de la mise en place de tout un imaginaire conspirationniste<sup>2</sup>.

À la manière de certains cinéastes roumains contemporains, les écrivains roumains francophones de la « Nouvelle Vague » choisissent de revenir sur ce « passé récent » toujours obscur pour l'interroger et y découvrir une vérité. Ils ne le feront pourtant pas avec l'œil de l'historien ou du témoin, même si ce passé est aussi le leur. Évitant le risque de s'égarer dans le labyrinthe des mensonges et des suspensions, ils aborderont ce passé avec l'œil de l'artiste, conscients

---

<sup>2</sup> Pour une synthèse des interrogations suscitées par la « Révolution » roumaine, voir Durandin 2009.

qu'au-delà de la vérité historique il existe une vérité personnelle tout aussi essentielle à connaître que la première.

Cette façon de revenir au passé communiste de la Roumanie par le biais de l'histoire de vie d'un personnage banal, plutôt insignifiant, menant ses jours sur la toile de fond d'une histoire politique turbulente, sépare plutôt qu'elle ne rapproche ces auteurs de ceux appartenant à une génération plus ancienne d'écrivains roumains francophones. La Roumanie qu'ils ont connue et qu'ils sondent dans leurs œuvres est différente de celle d'Eugène Ionesco, Emil Cioran, Vintilă Horia, Dumitru Tsepeneag ou Petru Dumitriu, des noms qui nous viennent le plus souvent à l'esprit lorsque nous pensons aux écrivains roumains « de l'exil », obligés de quitter la Roumanie dans les années 40-60 pour des raisons politiques (Delbart 2005, 54-55). La Roumanie des années 80 n'est plus celle, légionnaire, des années 40, ni même celle, communiste, du début des années 60. Au cours de seulement deux décennies, le communisme roumain a changé de visage, devenant un régime de plus en plus répressif, dogmatique et autiste, où le culte de la personnalité de Nicolae Ceaușescu prend des proportions invraisemblables<sup>3</sup>.

Le fossé entre les deux générations se creuse davantage si l'on observe la manière dont elles se rapportent à l'expérience de l'immigration. Pour nombre d'écrivains roumains établis en France pendant la première moitié du siècle, l'exil est une expérience souvent aliénante, une blessure psychologique responsable d'une identité fracturée. Selon Mircea Martin, le passage d'une langue à l'autre embrasse chez eux une forme « dramatique » (cité par Delbart 2005, 54), empêchant l'acculturation ou du moins l'intégration heureuse dans la culture d'emprunt. Ces identités que j'appellerais « fracturées » se trouvent ainsi entre deux langues et deux mémoires collectives (celle du pays quitté qu'on n'oublie pas mais à l'histoire duquel on ne participe plus directement, et celle du pays d'adoption que l'on ressent comme étrangère même après des années). Obsédante au point de se transformer dans le point aveugle de leur écriture, l'expérience de l'exil oblige ces écrivains de rester souvent dans l'entre-deux, ni dedans ni dehors, dans une sorte de vestibule ou de limbes entre deux mondes et deux cultures<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Pour plus de détails sur le culte de la personnalité de Nicolae Ceaușescu, voir Cioroianu 2002.

<sup>4</sup> La typologie de « l'identité fracturée » s'inscrit dans une taxinomie plus large et très variée, d'ailleurs, de l'expérience de l'exil chez les écrivains roumains du siècle dernier, allant de l'exil involontaire jusqu'à l'exil volontaire et assumé, de l'exil connoté de manière négative et superposé sur une nostalgie du « paradis perdu » (Eliade) jusqu'à l'« exil heureux » (Matei Vișniec) ou même jusqu'au « non-exil », c'est-à-dire au refus de considérer l'émigration en France comme un exil (Virgil Tănase ou Bujor Nedelcovici refusent l'étiquette d'« exilés » ou de « dissidents » pour se définir tout simplement comme des écrivains : « Dans ma famille, je dis souvent que je ne suis ni roumain, ni français, ni exilé, je suis écrivain : d'origine écrivain, de profession écrivain. » Belamri, Dakeyo, Lê, de León, Nedelcovici 1991, 17). Pour une analyse synthétique des possibles rapports entre exil et écriture dans la littérature roumaine d'expression française, voir Spănu 2005.

Or la notion d'exil, avec sa connotation négative d'abandon violent et forcé du pays maternel, ne convient plus à l'apprentissage de l'Ailleurs tel qu'il est vécu par cette nouvelle génération d'écrivains roumains immigrés. Survenue en 1996, une bonne quinzaine d'années après la chute du régime de Ceaușescu, l'expérience de l'immigration ne signifie pas pour Liliana Lazar la séparation douloureuse d'avec une patrie idéalisée, à laquelle elle se rapporterait « en mode nostalgique ». Le départ en France est pour elle un choix assumé avec lucidité et même avec conviction, avec la conscience apaisée qu'une double identité, linguistique et culturelle, n'est pas forcément un handicap mais peut être convertie en aventure existentielle.

### **1. Une autre façon d'habiter l'Ailleurs ou l'identité « alluviale »**

Loin de nier son identité roumaine après son établissement en France, comme Cioran avant elle, Liliana Lazar la défend comme un élément indispensable de sa personnalité. Pour elle, la meilleure manière de représenter cette double appartenance linguistique et culturelle est de l'envisager à l'aune de l'imaginaire mythique de l'androgynie. Le roumain, selon elle, correspondrait à une « langue affective, celle de [s]on enfance » : elle est donc celle de la psyché, de l'inconscient et de l'imagination. De son côté, le français, déjà appris en Roumanie, sert de contrepoint formateur, cartésien et rationnel à une spiritualité roumaine affective : « Le roumain, c'est ma langue affective, celle de mon enfance, celle de la vérité aussi. Quant au français, il m'a ouvert l'esprit, si je puis dire, et m'a appris à vivre et à être. Quand j'ai commencé à lire en français, j'ai compris qu'il existait une autre réalité que celle vécue en Roumanie. Cela m'a donné envie d'aller voir ailleurs » (Lazar 2010).

Si l'auteure emprunte à d'autres avant elle le binôme apollinien – dionysiaque pour parler de sa double spiritualité, française et roumaine, elle l'enrichit pourtant par cette insistance sur le pouvoir d'une langue de multiplier les réalités perçues et vécues. Alors qu'elle vit encore en Roumanie, le français est déjà une manière de se dépayser et de s'ouvrir à l'extérieur. Il promeut une aventure dans l'Ailleurs par procuration, l'ouverture culturelle étant le premier pas vers l'ouverture spatiale proprement dite.

Concevoir l'expérience de l'immigration dans les termes non du déchirement, mais de l'enrichissement existentiel suppose un geste de résistance à la fois au divorce culturel et au danger inverse de l'acculturation. Au lieu d'apparaître donc comme une identité fracturée, la personnalité de Liliana Lazar embrasse la forme d'une identité « alluviale » : elle se forme par couches et par sédimentations progressives.

Une manière d'assumer cette identité alluviale, c'est aussi de la transposer, au niveau de l'imaginaire, dans son œuvre. Formée jusqu'à présent de deux romans (*Terre des affranchis*, paru chez Gaïa en 2009 et récompensé par de nombreux prix, et *Enfants du diable*, paru aux Éditions du Seuil en 2016), cette œuvre est placée sous le signe de l'expérience vécue par l'auteure dans la Roumanie communiste des années 80, expérience réinventée et diffractée par un prisme fictionnel.

Dans *Terre des affranchis* (Prix des Cinq continents de la francophonie 2010), l'action a lieu en pleine époque du communisme sous Nicolae Ceaușescu, dans un village moldave dont le nom, Slobozia, renvoie de manière symbolique au titre du roman (le nom roumain du village se traduit littéralement par le syntagme « terre des affranchis »). À travers l'interrogation destinale de Victor Luca, un jeune homme mystérieusement et irrésistiblement attiré par le crime, Liliana Lazar réfléchit aux mécanismes d'un régime totalitaire qui évoque, toutes proportions gardées, la machinerie infernale de la fatalité antique. Même dissimulée sous l'apparence d'un roman policier, la thèse politique du roman reste évidente. Dans un monde totalitaire, la liberté n'est qu'une fiction entre d'autres et les seules issues sont soit la mort, soit la résistance par la dissidence ou la conversion spirituelle.

Le régime totalitaire de Ceaușescu et ses répercussions sur la vie des gens ordinaires constituent aussi l'arrière-plan du deuxième roman écrit par Liliana Lazar, *Enfants du diable* (2016). Dans ce cas, le récit suit l'histoire d'Elena Cosma, sage-femme dans une maternité de la capitale, et de celle de son fils, Damian, pour lequel elle va quitter son poste pour s'installer à Prigor, un village moldave reculé. Malgré la focalisation narrative sur les deux personnages, le véritable protagoniste reste toutefois la communauté plus ou moins anonyme de l'orphelinat de Prigor que Lazar analyse avec l'œil d'une véritable sociologue.

Ce qui fait l'originalité de ce roman, malgré une thématique générale qui aurait pu sembler surexploitée, c'est la modalité à travers laquelle l'écrivaine entend revenir, une fois de plus, à l'imaginaire totalitaire pendant l'époque communiste. Lazar imagine dans son roman une topologie carcérale inédite, qu'on omet souvent d'associer avec la période communiste mais qui en est toutefois une émanation directe : celle du ventre de la femme, monstrueusement manipulé par le régime à travers une politique nataliste abusive. La singularité de l'entreprise de Lazar est donc donnée par sa manière d'aborder la dénonciation du communisme, en filtrant l'écriture testimoniale à travers un récit fictionnel qui déplace le substrat politique à un autre niveau, celui de la violence exercée sur le corps féminin. Or, si la politique nataliste de Ceaușescu

a déjà fait l'objet de plusieurs approches cinématographiques dans les années 2000<sup>5</sup>, le thème reste plutôt inexploré par la fiction roumaine post-décembriste.

## 2. La reproduction, affaire d'État

Examinons tout d'abord le contexte social et politique auquel le roman fait allusion. En octobre 1966, le Conseil d'État de la République socialiste roumaine (RSR) fait promulguer le Décret 770 interdisant l'avortement. Le décret vient comme un choc, après une brève période de libéralisation de l'avortement dans les années 50, due le plus probablement à un modèle soviétique (Kivu 1993, 110). Par la mise en place du Décret 770, l'interruption volontaire de grossesse devient un délit, étant inclus dans le champ d'application du Code pénal (Zlătescu 1982, 239-240). L'avortement était permis seulement dans quelques conditions exceptionnelles : si l'état de grossesse mettait en danger la vie de la femme ; si l'un des parents était porteur d'une maladie grave transmissible au fœtus ou risquant à encourir des maladies congénitales graves ; si le femme enceinte avait dépassé l'âge de 45 ans (en 1972, cet âge limite sera abaissé à 40 ans mais il sera élevé à l'âge initial en 1985 – voir Anton 2010, 74-81) ; si elle avait déjà mis au monde au moins quatre enfants ; si la mère présentait des infirmités psychiques, physiques importantes ou si la grossesse avait résulté d'un viol ou d'un inceste.

Publié le 2 octobre 1966, le décret est signé par Chivu Stoica, alors président du Conseil d'État. Son véritable initiateur est pourtant Nicolae Ceaușescu dont la position stratégique au sein du Parti communiste (il en est le Secrétaire général) fait de lui le premier homme de l'État. Par cette directive, Ceaușescu essayait de mettre frein à une tendance démographique légèrement en déclin qui se faisait sentir en Roumanie depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale et qui l'épouvantait avec le spectre du vieillissement de la population. Dans la logique du dirigeant, une Roumanie socialiste radieuse et prospère ne pouvait se réaliser qu'à travers une augmentation forcée de la natalité et à une politique de fortification de la famille, censées assurer au pays une main d'œuvre jeune et productive (Kivu 1993, 115-116).

---

<sup>5</sup> Au niveau du cinéma artistique, mentionnons le film de Cristian Mungiu, *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (*Quatre mois, trois semaines et deux jours*). Malgré sa réception positive (plusieurs récompenses, parmi lesquelles la Palme d'or et le prix FIPRESCI au Festival de Cannes 2007), le sujet délicat du film (un avortement pendant les dernières années du régime communiste, après la mise en place du Décret 770/1966) a suscité de nombreuses controverses. Deux ans plus tôt, en 2005, la politique nataliste de Ceaușescu avait été interrogée par deux autres réalisateurs roumains, Răzvan Georgescu et Florin Iepan, cette fois-ci dans un film documentaire, *Das Experiment 770 – Gebären auf Behelf* [Les Enfants du Décret].

À court terme, les mesures coercitives imposées par le Décret 770 ont connu des résultats impressionnants. De 1966 à 1967, le nombre de naissances a pratiquement doublé. Dans les années qui sont venues, une baisse s'est pourtant vite réinstallée, dans le contexte où la mortalité infantile mais aussi celle adulte enregistraient des chiffres alarmants (Kivu 1993, 116-117). Un des facteurs impliqués dans la mortalité des adultes (dont on parle pourtant moins que de celle des enfants) a été précisément une conséquence indirecte du Décret, à savoir l'essor des avortements illégaux, réalisés dans la clandestinité par des docteurs, des sages-femmes ou parfois des personnes sans aucune formation médicale en échange d'une somme d'argent ou de faveurs sexuelles. Il n'était pas rare que les femmes enceintes décident de se provoquer elles-mêmes l'avortement en prenant des douches chaudes ou en déplaçant des meubles lourds dans le but de se déclencher une hémorragie. Dans les cas de suspicion d'une interruption de grossesse provoquée, la femme comme les personnes impliquées risquaient l'emprisonnement. Néanmoins, le désespoir de donner vie à un enfant dans la Roumanie des années 80, quand les conditions de vie se dégradèrent dramatiquement, poussait de nombreuses femmes à recourir à de tels actes extrêmes. Accomplis souvent sans anesthésie et dans des conditions d'hygiène précaire (à la maison, sur des tables de cuisine ou dans des chambres d'hôtel), ils se soldaient souvent par le décès de la femme. De 1966 à 1989, on compte 9452 femmes décédées à cause d'un avortement clandestin (Drăghici 2017, 149).

La décision de Liliana Lazar de thématiser dans son roman les conséquences de la politique nataliste de Ceaușescu sur la vie des femmes et des enfants peut répondre à une raison personnelle qu'elle entend glisser sous le vernis rassurant de la fiction. Née en 1972, quelques années donc après la publication du Décret 770/1966, Liliana Lazar appartient de plein droit à la « génération du décret », comme on appelle les enfants roumains nés dans les années 70-80 et dont la naissance est une conséquence directe de la politique nataliste du régime. En outre, le roman est publié en 2016, donc dans un contexte mémorial (50 ans après la promulgation du décret) qui inscrit cet événement politique dans un véritable « lieu de mémoire » au sens élargi de Pierre Nora : un objet non seulement physique, mais aussi « [...] abstrait et intellectuellement construit » (Nora 1984, VII). Il s'agit ainsi, pour l'auteure, d'interroger sa propre naissance et celle de toute une génération, afin de mieux se comprendre et de concilier son histoire personnelle avec les déracinements provoqués par la violence historique.

L'action des *Enfants du diable* se déroule dans la Roumanie communiste des années 80, en pleine époque post-Décret 770-1966, lorsque l'obsession de

contrôle du régime et le culte de la personnalité de Ceaușescu atteignent des proportions paroxystiques. La protagoniste, Elena Cosma, est une sage-femme qui travaille d'abord dans une maternité de Bucarest, puis dans le dispensaire du village de Prigor où elle demande sa mutation. En tant que femme célibataire et sage-femme dans une maternité publique, sa vie sera doublement bouleversée par les prévisions du décret. Premièrement, la nature de son métier la place au cœur de tout un contexte totalitaire surpris dans un rôle moins habituel, celui d'un « régulateur des comportements démographiques » (Mureșan 1996, 813). Or, dans les années 80, le boom de la natalité enregistré en Roumanie pendant les premières années après la mise en œuvre du Décret commençait à être contrebalancé par l'augmentation considérable des avortements clandestins de même que des orphelinats bâtis par l'État pour accueillir les enfants, toujours plus nombreux, abandonnés par leurs parents.

Malgré son insignifiance politique, Elena va jouer un rôle important dans toute cette orchestration politique répressive. Elle supervise les naissances dans l'hôpital où elle travaille, organise plus tard des contrôles gynécologiques réguliers pour les femmes dans le village de Prigor, dénonce officiellement une femme qui s'est brutalement provoqué un avortement même si, pour cette raison, la femme finira en prison. Son respect absolu et lobotomisé des ordres du Parti lui vaut la considération de celui-ci, concrétisée par des signes dérisoires de reconnaissance : une médaille et une invitation à une manifestation à Iași, dans la présence même du grand dirigeant communiste. Bref, il y a une parfaite métonymie entre Elena et l'État, auquel la femme s'identifie jusqu'à la déshumanisation, en préférant laisser mourir Rona, qui s'est fait provoquer un avortement mais refuse de divulguer le nom de la personne qui l'avait aidée (le maire du village). Et pourtant, le récit de Lazar évite la formule stéréotypée du conte avec des vilains, d'un côté et des victimes, de l'autre. Les personnages de Lazar ne sont pas des personnages purs, ce qui crée un certain malaise interprétatif chez le lecteur incapable de les cataloguer et ainsi de prendre ses distances vis-à-vis des personnages négatifs.

Cette incapacité du lecteur de s'identifier à un personnage (adulte) ou à un autre est délibérément recherchée par Liliana Lazar. Elle est d'ailleurs appuyée par un narrateur omniscient qui pénètre dans les consciences de tous les personnages et les dépasse en anticipant sur les conséquences ignorées de leurs gestes. La monstruosité du régime consiste dans cette orchestration d'un jeu tragique où chaque personnage est une victime et un bourreau à la fois. Comme Ivanov, le maire du village, devenu l'assassin du mari de Rona mais aussi le père de substitution de Damian, Elena Cosma est plutôt un cas illustratif par lequel Lazar entend dénoncer les horreurs du système. Le geste d'Elena de



placer son obéissance envers l'État plus haut que son devoir humain va entraîner une suite de conséquences tragiques qui se solderont avec la mort ou la perte de toute une série d'innocents : celle de son fils, Damian, enlevé à la fin du roman par Bernard, un photographe français perversi, mais aussi celles de Lucian et de Laura, les deux enfants de Rona, devenus orphelins à cause des tergiversations médicales d'Elena.

Elena est loin de s'encadrer dans le profil classique du tortionnaire. Malgré sa rigidité de bureaucrate, elle se préoccupe à sa façon du sort des enfants de Rona, introduit des mesures d'hygiène nécessaires dans le village de Prigor et éprouve un amour immesuré, presque pathologique pour Damian, qui est d'ailleurs son fils adoptif. Les mesures répressives du décret la concernent elle aussi : en tant que célibataire, elle est socialement stigmatisée. Chaque mois, Elena est obligée de payer publiquement une amende à cause de sa « stérilité », vue comme une effraction au « devoir patriotique » de contribuer par son ventre à la prospérité du pays. Son nom la rapproche d'une façon ironique de l'épouse de Nicolae Ceaușescu, Elena Ceaușescu, qui s'est bâti elle aussi un culte personnel en prenant le surnom de « mère bien aimée du peuple »<sup>6</sup>. Elena Cosma possède pourtant une dose d'intelligence qui manque chez la première femme de l'État. Lors d'une manifestation censée célébrer le culte de Ceaușescu, elle observe avec une certaine lucidité le décalage existant entre l'image médiatisée du leader communiste, retouchée par le photographe pour donner l'illusion d'un héros jeune, puissant voire immortel, et sa personne réelle, plutôt décevante. Sa tentation de voler un enfant abandonné dans la maternité où elle travaille est rendue par Liliana Lazar compréhensible, et elle répond moins à un désir maternel de la part d'Elena qu'à une pathologie mentale provoquée par un système abusif qui hiérarchise les femmes selon leur pouvoir de reproduction. Examiné avec l'œil analytique du sociologue, le complexe maternel d'Elena est paradigmatique pour toutes les déviations psychologiques engendrées par une machine oppressive entraînant, comme dans le premier roman de l'auteure, un cycle tragique de violences infligées et subies.

### 3. Imaginaire totalitaire et topologies carcérales

Mise en sourdine par une écriture esthétiquement tout aussi belle que celle de *Terre des affranchis*, infusée de quelques teintes lyriques ou fantastiques qui distillent le réalisme autrement cru de la représentation historique, la violence du roman réside dans la fracturation de l'imaginaire carcéral généralement

---

<sup>6</sup> À propos du culte de la personnalité chez Elena Ceaușescu, Elena Lorena Anton parle d'un « patriarcat au féminin » (Anton 2010, 153).

associé avec le régime communiste et de son déplacement au niveau de l'intime. On voit ainsi se profiler de nouvelles topologies carcérales, qui semblent remplacer vers la fin du régime la spatialité concentrationnaire concrète du début de celui-ci.

### **- La maison d'enfants**

La première topologie carcérale imaginée par Lazar, et aussi la plus littérale, est celle de l'orphelinat bâti dans le village de Prigor, en Moldavie, sur l'initiative d'Elena. Elena arrive à Prigor en demandant son transfert à cause de la peur que la mère véritable de Damian, à qui elle avait littéralement acheté l'enfant, ne change d'avis et ne lui demande un jour de lui rendre son fils. Une fois à Prigor, Elena a l'idée de construire un orphelinat dans un bâtiment déjà existant mais tombé en ruines. Vue comme un moyen de s'élever dans la hiérarchie du Parti, l'idée est agréée par le maire du village, qui autorise la construction de l'orphelinat dans une ancienne « prison royale » (Lazar 2016, 56).

Au niveau narratif, il s'agit de la topologie centrale du roman, occupant la position médiane d'un récit articulé en trois parties, tour à tour intitulées « Un enfant de Dieu », « La maison d'enfants » et « Des enfants du diable ». Si le mot *enfant* revient d'un titre à l'autre comme un véritable leitmotiv, donnant au récit sa cohérence thématique, le titre de la deuxième partie signale sa singularité à la fois par sa mise en rapport avec une topologie familiale (une *maison*) et par son rôle axial pour les deux autres parties qui pivotent autour de lui. La *maison d'enfants* semble donc fonctionner comme un seuil ou plutôt comme une barrière axiologique, séparant *l'enfant de Dieu*, dont l'unicité donnée par l'article définit l'inscrit comme une figure désirable, donc élective, de la pluralité indistincte des *enfants du diable*, non désirés, donc rejetés par la figure divine représentée par Ceaușescu. Dès le titre, la maison d'enfants de Prigor préfigure une topologie infernale : c'est littéralement dans l'enfer qu'on jette les nombreux enfants orphelins ou abandonnés par leurs parents.

Le récit explore les réalités sociales et idéologiques de ces années-là. Pour édifier l'Époque d'Or à laquelle rêvait Ceaușescu, il fallait créer « l'homme nouveau ». Cet homme nouveau devait correspondre à des critères très précis : il devait être jeune, puissant et robuste, avec un corps athlétique et harmonieux, sans infirmités mentales ou physiques. Les enfants qui ne correspondaient pas à cet idéal étaient éliminés et on conseillait aux mères de les abandonner à la charge de l'État. Possédant encore trois ou quatre enfants à la maison et des moyens de survie plutôt précaires, certaines femmes acceptaient vite ce pacte avec le diable, apaisant leur conscience avec l'idée qu'au moins ces enfants

auraient une chance de survie. La plupart des enfants mis dans les orphelinats roumains bâtis dans les années 80 n'étaient donc pas de véritables orphelins, mais plutôt des enfants abandonnés par leurs familles attirées par la perspective de se débarrasser d'une bouche de plus à nourrir. Les chiffres sont impressionnants : en 1989, à la veille de la Révolution, on compte plus de cent mille enfants dans les orphelinats de Roumanie, vivant dans des conditions inimaginables et soumis à des abus physiques et psychiques répétés (Morrison 2004, 168-169). D'ailleurs, les photographies de ces orphelinats, de véritables antichambres de la mort pour de nombreux enfants institutionnalisés (dans l'orphelinat de Cighid, par exemple, le taux de mortalité des enfants pendant la première année de séjour est de 50%) sont aussi les premières images avec lesquelles l'Occident apprendra à associer le régime communiste après la Révolution.

En dépit de son caractère fictif, la description de l'orphelinat de Prigor est suffisamment réaliste et historiquement documentée pour pouvoir fonctionner comme une représentation prototypique de tout orphelinat roumain de l'époque. Les douches hebdomadaires à l'eau froide auxquelles on soumet les enfants rappellent celles des camps nazis. Le froid et l'humidité affaiblissent les enfants. Les jours de « viande » sont rares, les aliments étant souvent volés par le personnel censé desservir ces enfants. Les humiliations verbales alternent avec les violences physiques frisant la torture de la part des surveillants, surtout de la camarade Toma, ou de la part des autres pensionnaires.

Isolé de l'orphelinat par une forêt qui spatiale visuellement le rejet, le village mène une vie qui suit ses propres rythmes, selon des pratiques ancestrales peu troublées par une modernité communiste représentée par deux institutions symboliques, la mairie et le dispensaire. Les deux sont acceptées sans trop de résistance, malgré les problèmes de corruption dans le cas du maire au nom hybride, mi-roumain, mi-russe, Miron Ivanov, et la haine tacite des villageois vis-à-vis d'Elena qui impose des contrôles gynécologiques obligatoires pour les femmes en vue de détecter de possibles grossesses. Les réactions des habitants se font pourtant plus dures lorsqu'il s'agit d'intégrer, à l'école, la communauté orpheline. Elle est d'abord appelée de manière péjorative la « bande de l'orphelinat », comme si ces enfants avaient été condamnés en masse pour le crime de ne pas avoir de parents et jugés à l'avance comme de futurs délinquants : « Tous les matins, quand la 'bande de l'orphelinat' descendait au village, les regards des habitants se durcissaient. » (Lazar 2016, 137) La nécessité de créer des entrées séparées pour les enfants du village et ceux de l'orphelinat et d'alterner leurs heures de récréation pour ne pas les mettre en contact expose aussi l'isolement et la vulnérabilité de ces enfants. Ils sont triplement abandonnés : tout d'abord par leurs parents, ensuite par les autorités censées les protéger,

enfin par les villageois qui les rejettent. La dénonciation du régime passe précisément, en dehors de tout effet mélodramatique, par de tels détails fragmentaires, réalistes et bouleversants concernant la vie quotidienne dans l'orphelinat : la mention des entrées séparées, la vue d'un morceau de verre brisé ou d'un corps agonisant, le rituel de Laura de gratter les murs de l'orphelinat et d'en manger des morceaux : « Peu de temps après son internement à la maison d'enfants, Laura présenta des troubles du comportement, que personne ne mit en relation avec le conte de 'Hansel et Gretel'. Comme dans l'histoire, la fillette avait pris l'habitude de gratter les murs de l'orphelinat à l'aide d'une fourchette pour en détacher des morceaux qu'elle mangeait en cachette » (134).

De tels détails fonctionnent comme des éléments métonymiques, le microcosme hétérotopique de l'orphelinat miniaturisant l'hétérotopie carcérale du pays tout entier. Un exemple illustratif dans ce sens est celui du surveillant Vlad, surnommé l'Empaleur à cause de ses préférences sexuelles, lui aussi un ancien orphelin élevé dans un orphelinat public. Les abus sexuels auxquels il soumet les petits garçons abandonnés, parmi lesquels Lucian, le frère de Laura, exposent indirectement les abus qu'il a certainement connus lui-même dans l'orphelinat où il a grandi. Devenu bourreau pour d'autres victimes comme lui, Vlad est un pur produit du système et ses perversions signalent celles du système tout entier.

La spectralité des orphelins, renforcée par l'entêtement des villageois de ne pas les « voir », est accrue par les postures fantomatiques dans lesquelles ils sont surpris. L'évolution du récit les présente le plus souvent sur le seuil de la disparition : allongés dans un lit, inertes car gavés de tranquillisants, comme dans de futurs cercueils. Leurs corps presque nus et leurs regards hagards les placent dans des limbes, dans un territoire qui n'est plus celui des vivants, mais pas encore celui des morts. Parfois, ils longent furtivement un mur dans de longs couloirs, qui compose l'univers dédalique dont ils sont captifs : « Le lendemain, Laura passa son temps à errer sans but dans les étages, comme perdue dans ce dédale de couloirs qui rappelait le passé carcéral du bâtiment. » (155) Dans d'autres cas, ils se trouvent à proximité d'une fenêtre, en train de regarder dehors (ou dedans, comme dans le cas de la vitre de la voiture, près de laquelle ils s'entassent pour épier jalousement Damian, protégé contre leur férocité par cette même vitre). La vitre sert à accuser la différence entre deux typologies enfantines : d'un côté, celle des enfants libres ou des « enfants de Dieu » comme Damian, de l'autre, celle des « enfants du diable » représentés par la masse anonyme des orphelins, qui aspire au statut enviable d'enfants aimés. Par des effets de diffraction propres à l'écriture de Lazar, cette différence se trouve pourtant

curieusement renversée : Damian, enfant élu, est littéralement enfermé dans la voiture d'Elena, tandis que les orphelins sont dehors, prêts à l'attaquer.

La fenêtre est ainsi une source de dualités et d'ambiguïtés, car elle peut créer des distorsions donnant lieu à des jeux de doubles. Elle renvoie de manière curieuse à cet art photographique à la limite de la perversion, pratiqué à la fin du livre par le photographe Bernard. Tant dans la vitre de la voiture que dans les photographies de Bernard, les enfants sont spectralisés : ils sont épiés, surveillés et possédés par la vision des Autres, en l'occurrence celle des adultes, à commencer par celle de Nicolae Ceaușescu. Ils n'existent pas par eux-mêmes, mais plutôt comme la projection passive des images et des hantises des autres. L'intertexte mythique joue un rôle dans ce cas aussi : comme dans le conte de « Hansel et Gretel » auquel le livre fait allusion (Lazar 2016, 134), ils sont tenus captifs par un État-ogre qui finit par les dévorer.

La transparence trompeuse de la fenêtre peut créer toutes sortes de distorsions. Elle peut s'opacifier et se transformer en miroir, source de questionnement identitaire pour Damian. Car le visage que Damian découvre dans la glace ne lui renvoie pas l'image rassurante d'un enfant élu, celle qu'Elena cherche à projeter sur lui : « Tu es un enfant de Dieu, ne l'oublie pas. » (Lazar 2016, 54). Fondée sur un passé manipulé par une instance maternelle elle-même problématique (rien ne permet de rapprocher physiquement Damian d'Elena), la figure filiale est lacunaire, en vacance, multipliant les crises. Ces distorsions vont créer des renversements, transformant à la fin Damian en un double de Lucian. Volé par Bernard, Damian perd une deuxième fois sa mère et devient une sorte de figure christique implicite, sacrifiée par un Père abusif et totalitaire.

La fenêtre est ensuite un objet tranchant au sens littéral du mot, car elle « coupe » toute tentative de transgression. Source d'attraction morbide, la fenêtre devient pour les petits pensionnaires le contrepoint à l'immeuble carcéral (une ancienne prison royale) où ils sont enterrés vivants comme dans une cage pour des guêpiers<sup>7</sup>. C'est avec un morceau de verre brisé que le petit Lucian se coupera les veines afin d'échapper aux viols répétés commis sur lui par Vlad l'Empaleur : « Elena s'agenouilla aux pieds de Lucian et souleva son poignet qu'un carreau de fenêtre avait tailladé. Elle n'eut même pas le temps de pratiquer les premiers soins. » (151)

La fenêtre reçoit ainsi la dimension symbolique d'un espace contestataire et libertaire, un espace désirable, même s'il est associé, par une sorte de

---

<sup>7</sup> Elena-Brândușa Steiciuc voit dans le nom du village une allusion aux guêpiers, de petits oiseaux qui se nourrissent d'insectes, de même qu'au verbe roumain *a prigori* (torturer, exposer à la chaleur du feu ou du soleil). Il y aurait donc une analogie entre la souffrance de ces oiseaux torturés et les innocents de Prigor qui semblent « enfermés et torturés dans une cage de fer » (Steiciuc 2016, 54-55).

renversement infernal, avec une *libido moriendi* inimaginable chez un enfant. De tels renversements pathologiques sont ceux de tout un régime, responsable de pervertir non seulement les relations normales entre les hommes, mais aussi les comportements les plus naturels des enfants.

**- *Le corps politisé de la femme : le ventre comme espace carcéral***

La deuxième topologie carcérale est intimement liée à la topologie du corps féminin, que la manipulation politique transforme en véritable espace de torture tant pour la mère que pour l'enfant. Tout d'abord, la peau ne fonctionne plus de manière normale comme une frontière naturelle entre le public et le privé. Le corps de la femme devient un corps public : l'État mâle se glisse sous la peau de celle-ci et enfreint toute barrière qui s'interpose entre lui et l'autre féminin dans le but de le féconder. Le ventre de la femme est assimilé au ventre artificiel de l'État, servant d'incubateur pour l'homme nouveau qui doit assurer la perpétuité du socialisme. La naissance d'un enfant ne signifie donc plus son expulsion dans le monde, sa « délivrance », mais un acte commandité par le Pouvoir, qui sert ainsi à affirmer et à affermir son autorité. Elle n'est plus le résultat d'un choix intérieur, mais une forme de soumission à un ordre imposé du dehors. C'est dans ce sens-là que certains critiques ont pu parler des avortements clandestins pratiqués pendant cette époque comme des gestes de dissidence et de résistance politique (Cazan 2011, 93-112). L'hypothèse peut paraître exagérée si l'on pense que de nombreuses femmes enceintes qui avaient recouru à un avortement illégal étaient loin de le concevoir de la sorte. Leurs raisons étaient pour la plupart financières, parfois sociales aussi (avoir un enfant avec un certain handicap ou en dehors du mariage signifiait l'opprobre d'une société particulièrement conservatrice dans ce sens-là). Toutefois, en dehors de toute considération morale, un tel acte exprime la possibilité d'un choix personnel, possibilité qui était niée par le régime, et donc une forme de résilience.

Le corps politisé de la femme pendant le régime communiste est un corps colonisé. Selon Anne McClintock, la manifestation abusive du pouvoir impérial passe aussi par le contrôle de la reproduction de la race : « Le contrôle de la sexualité féminine, l'exaltation de la maternité et la procréation d'une race virile de fondateurs de l'empire étaient largement vus comme les moyens privilégiés pour contrôler la santé et la richesse du corps politique masculin de l'empire [...] »<sup>8</sup>. Si l'on ne peut pas parler dans le cas de la Roumanie communiste de processus colonial, certaines pratiques du régime sont similaires à celles

---

<sup>8</sup> 'Controlling women's sexuality, exalting maternity and breeding a virile race of empire-builders were widely perceived as the paramount means for controlling the health and wealth of the male imperial body politic [...].' (McClintock 1995, 47 ; c'est nous qui traduisons).

déployées par les anciens pouvoirs coloniaux. Le corps féminin se trouve, dans un cas comme dans l'autre, à la croisée du politique et du social. Il expose aussi une sexualisation de la politique dictatoriale. Le contrôle gynécologique effectué par Elena est la métaphore d'une pathologie du pouvoir masculin obsédé d'accéder dans les lieux les plus inaccessibles et de détabouiser tout interdit social ou intime. La perversité du système consiste aussi dans ce détournement de la sexualité normale et dans sa violation par le regard omniscient, presque divinisé, du Dirigeant fouillant le corps nu et exposé de la femme, surpris donc dans un état de vulnérabilité extrême. Dans les rapports intimes entre les hommes et les femmes, pudiquement mis sous silence par Lazar, s'interpose le Politique représenté par le regard littéralement pénétrant du *Conducator*. Ce regard est l'expression d'un viol, à la fois *mental* par la honte éprouvée par les paysannes obligées de se dévêtir devant le portrait de Ceaușescu et *physique* à cause du doigt d'Elena, qui s'enfonce sans ménagement dans le vagin de la femme : « Se mettre nues devant le portrait de Ceaușescu était une épreuve en soi. [...] Quand elles s'allongeaient sur la table d'examen, les jambes suspendues aux étriers, elles sentaient le regard du président plonger entre leurs cuisses » (Lazar 2016, 58). Elena a beau être une femme : le Social vient avant sa condition féminine et la déssexualise, la transformant en une machine administrative virilisée : « [...] la rousse se sentit tout de suite en confiance avec cette accoucheuse aux allures d'homme » (22). Impliquée dans la bonne marche du système, Elena se virilise, à l'image de ce pouvoir qu'elle représente et qui entend prouver sa puissance par le contrôle de la reproduction de la femme.

Caractérisé de « gros », le doigt de la sage-femme est un avatar phallique mis au service d'une forme d'abus rappelant le droit de cuissage médiéval : « Leur respiration désordonnée trahissait leur émoi à l'instant où la grosse main de la sage-femme se glissait dans leur vagin, forçant le passage sans ménagement, pénétrant à l'intérieur, tâtant leur intimité, pour s'assurer qu'aucune d'elles n'était pleine » (58). Le contrôle gynécologique reproduit le scénario, avec ses étapes et ses traumatismes subséquents, d'un viol collectif organisé et déshumanisé : « Fonctionnaire disciplinée, Elena ne laissait rien paraître de son émotion. Après chaque consultation elle se rinçait les doigts avec un peu d'alcool puis complétait un formulaire en indiquant le nom et l'âge de la femme, sa situation maritale et le nombre d'enfants déjà nés. » (58)

Le régime dictatorial de Ceaușescu, malgré ses prétentions à la modernité, a quelque chose de primitif dans cette colonisation compulsive du corps de la femme. Le Décret 770/1966 rappelle non seulement ce droit mentionné de cuissage seigneurial, mais même certaines pratiques tribales dans lesquelles les hommes d'une tribu victorieuse violaient les femmes de la tribu vaincue. De telles pratiques sont loin d'être de simples défoulements sexuels : par l'humiliation

du corps de la femme, on humilie et on « souille » un adversaire mâle ou toute une nation. Il s'agit de marquer le corps de la femme, de le « souiller », de le rendre impur : il devient alors un corps tatoué, marqué par une altérité qui y force sa présence dans ce qu'il a de plus interdit. Le regard de Ceaușescu surveillant le déroulement du contrôle du haut du mur est aussi une manière d'attester de sa toute-puissance, l'étendue de sa domination masculine.

La perversion idéologique de la maternité par la politisation du corps de la femme s'associera, dans le roman, à tout un complexe spatial de l'espace utérin protecteur.

Obsédé par sa filiation incertaine, pour laquelle il est d'ailleurs cruellement moqué par ses camarades de classe, Damian cherche inconsciemment à refaire sa naissance et à renouer le contact avec le ventre protecteur de sa mère perdue. Réfugié dans une grotte dans un état de demi-sommeil, il refait le scénario archétypique du retour dans le ventre. Le fantasme maternel épouse les contours de la cave qui évoque, curieusement, la forme d'un utérus : « L'enfant dormait dans l'ancre comme aurait fait un bébé dans le ventre de sa mère. » (198)

Pour Laura, ce sera l'âtre de la maison familiale qui jouera le même rôle, les cendres refroidies renvoyant de manière symbolique à toutes les familles détruites en Roumanie par la politique nataliste de Ceaușescu : « Tenant sa couverture, elle se pencha pour ouvrir la porte étroite de l'âtre et souffla à l'intérieur comme pour faire prendre un feu. Un nuage gris vint lui couvrir le visage. » (139)

#### **4. Pères de la nation et fils de la patrie, ou la filiation pervertie**

Si le culte matriarcal d'Elena Ceaușescu transparaît dans le récit à travers plusieurs mentions, le culte paternaliste de Nicolae Ceaușescu est, lui, constamment souligné. Il est d'autant plus exacerbé qu'il entre en collision avec l'absence systématique de pères réels dans le récit. Sur le père de Damian circulent de nombreuses histoires, pour la plupart fictives, imaginées par Elena pour protéger son fils. La seule preuve de son existence est une photographie, elle aussi délavée, ce qui accroît son irréalité. La fonction paternelle sera alors absorbée d'une manière surprenante par Miron Ivanov, père incongru qui sauve l'enfant deux fois d'une mort certaine et l'initie ensuite à la vie masculine et adulte : il apprend à Damian à nager, à se défendre, même à uriner comme « un homme » (207). L'échec de cette figure paternelle de substitution, dont le surnom, le Despote, rappelle l'un des appellatifs de Ceaușescu, suit de près la chute du régime communiste, entrant ainsi en relation avec celle-ci.

Quant à Ghiorgghi Ferman, le mari de Rona et le père de Laura et de Lucian, il apparaît comme une figure faible, émasculée par le pouvoir viril de sa femme. Après la mort de celle-ci, la figure de Ghiorgghi s'affaiblit de plus en plus, comme si sa consistance avait directement dépendu de celle de sa femme.



Sincèrement anxieux de pourvoir aux besoins de ses enfants, il commet des erreurs qui le conduisent finalement à la mort. La découverte grotesque de son corps conservé dans l'un des tonneaux d'Ivanov, renvoie enfin, par renversement, au corps monstrueux de Ceaușescu qui survit et semble s'agrandir par la vampirisation de son peuple.

La façon dont Liliana Lazar entend construire les figures masculines sert à mettre en cause l'idée d'autorité patriarcale abusive, surtout représentée par Nicolae Ceaușescu. Le dictateur est surpris dans le roman sous trois hypostases, toutes les trois servant à dénoncer les pathologies du pouvoir.

La première hypostase est celle de son portrait placé dans des lieux destinés à attester le pouvoir officiel : la chambre de contrôle dans le dispensaire et les dortoirs de l'orphelinat. Dans les deux cas, le portrait surprend Ceaușescu non pas dans sa dimension politique, celle de *leader* de la nation, mais dans celle, plus intime, de « Père de la nation ». Comme Ivanov, son double minimaliste, il est un père de substitution pour une société infantilisée, séduite par des trophées de pacotille ou des biens symboliques (une médaille de « mère-héroïne » ou un poste mieux placé au sein du Parti). « Père bienfaiteur », il répand du haut de son portrait sa bénédiction sur la fertilité de sa nation-épouse symbolisée par toutes les femmes dont il contrôle la reproduction<sup>9</sup>. Le caractère déviant du régime est vu précisément par le biais de cette sexualité anormale, où la procréation n'est plus l'expression d'un désir ou d'un plaisir personnel mais un geste politique, un « devoir patriotique » selon les mots mêmes de Ceaușescu<sup>10</sup>, comme les impôts ou le service militaire obligatoire. La filiation même peut devenir diabolique : les fonctionnaires du régime qui s'évertuent à appliquer à la lettre les commandements du Dirigeant suprême ne sont que ses excroissances filiales auxquelles celui-ci délègue le pouvoir, paternellement mais provisoirement. D'où aussi le sentiment d'un mécanisme donné par les mêmes gestes répétés par tous les agents du pouvoir, des gestes ordonnés au sens actif du mot, c'est-à-dire actionnés par un Maître marionnettiste.

La deuxième occurrence de la figure de Ceaușescu dénonce l'illusion de son pouvoir mythique et confronte le lecteur à ses dimensions véritables. La collision d'Elena avec la personne réelle du dictateur donne à voir à la fois la réserve avec laquelle elle regarde le spectacle mis en scène par l'appareil de la propagande, et son choix de prendre part à cette mascarade par son acceptation tacite.

La troisième occurrence est de nouveau une forme médiée à travers laquelle on perçoit le dirigeant : il s'agit de la photographie de son cadavre, apparue

<sup>9</sup> Certains analystes de l'époque communiste ont déjà exposé le caractère paternaliste de la société communiste roumaine à l'époque de Nicolae Ceaușescu. Voir, par exemple, Verdery 1996, 25.

<sup>10</sup> « Accouchez des enfants, femmes-camarades, celui-ci est votre devoir patriotique ! » (Le discours de Nicolae Ceaușescu lors du Conseil des femmes 1984, cité par Anton 2010, 155).

dans la presse immédiatement après la Révolution. Le cadavre photographié réinstaura le clivage entre le corps privé de l'homme (dans ce cas, du dirigeant) et celui public de l'État, confondus sous la dictature et apparemment séparés de nouveau après la chute du régime. Le roman glisse pourtant certains doutes sur la netteté de ce clivage, laissant s'insinuer l'idée que, malgré la mort du dictateur, la corruption qu'il a « ensemencée » dans l'État continue à porter ses fruits pourris aussi après sa mort et à le ronger de l'intérieur.

Liliana Lazar prolonge ainsi son récit au-delà du moment-frontière de la Révolution de 1989, en poursuivant son interrogation aussi sur la Roumanie immédiatement post-décembriste. L'intérêt de ce geste est de montrer que le mélange de réalité et de fiction, qui caractérisait le régime de Ceaușescu, semble ne pas prendre fin avec cet événement historique. Si la Roumanie est désormais sur le chemin timide de la démocratie, l'évolution des mentalités semble ne pas se synchroniser avec la marche de l'histoire. Certes, les conditions de vie dans l'orphelinat changent de manière positive, grâce aussi au soutien apporté par l'Occident à la suite de documentaires exposant les conditions abominables dans ces lieux : des enfants mal nourris, nus ou à peine vêtus, allongés dans des lits de fer avec des matelas sales ou dévisageant silencieusement la lentille de la caméra. Pourtant, la corruption reste un geste quotidien et non seulement indigène. Elle concerne en égale mesure l'Est communiste et l'Occident capitaliste, à travers des jeux tacites de corruption pour faciliter les adoptions internationales ou les poses plutôt indécentes où le photographe Bertrand entend surprendre les orphelins. La photographie du cadavre du dirigeant dont le rôle est celui d'attester la mort définitive du communisme en Roumanie est tout aussi inquiétante et possiblement manipulée que celles de Bertrand. Son statut de document historique est de moindre importance que celui de simple divertissement voyeuriste destiné à détourner le regard de la réalité : à savoir que la vie continue même sans le dictateur tandis que pendant la transition « démocratique » certaines pathologies développées pendant le régime s'affirment avec une force nouvelle.

### **Conclusion**

Une thématique commune semble rapprocher plusieurs écrivains contemporains d'origine roumaine et s'exprimant en français. Il s'agit de l'exploration des dysfonctionnements de la société communiste « multilatéralement développée » pendant l'époque de Nicolae Ceaușescu. L'originalité de Liliana Lazar, dans son roman *Enfants du diable*, est précisément de dénoncer les abus du système totalitaire à travers une problématique moins explorée par la fiction roumaine post-décembriste, celle du corps privé de la femme devenu corps politique après l'émission du Décret 770/1966 interdisant l'avortement. Par

son geste, l'auteure entend revenir sous une forme fictionnelle sur une affaire politique qui est de nos jours encore un sujet troublant pour toute une génération d'enfants nés après la promulgation du Décret. Mircea Kivu se demandait si c'était en effet le fruit du hasard le fait que cette même génération, qui en 1989 comptait des jeunes entre 20 et 22 ans, avait été celle qui avait envahi les rues en décembre 1989, en scandant « liberté » (voir Kivu 1993, 117). Le récit de Liliana Lazar sur les conséquences du Décret de 1966 est ainsi une manière personnelle d'interroger la mémoire collective d'une « société qui se construit sur le sacrifice de ses enfants » (Lazar 2019) et d'apporter un témoignage pour une deuxième génération qui n'a pas directement fait l'expérience de tels abus. Le recours à la fiction est justifié par l'impossibilité du témoignage direct. Il est, d'ailleurs, un gage paradoxal d'honnêteté : Lazar fait partie de la génération née après le Décret et non des femmes directement affectées par celui-ci. L'absence du témoignage direct est suppléée par le réalisme d'un récit amplement documenté, comme l'auteure le soutient d'ailleurs dans un entretien (Lazar 2019).

Interrogation sur soi-même et expression d'un devoir de mémoire envers les victimes les plus faibles et les plus silencieuses de la dictature communiste en Roumanie (les femmes et les enfants), *Enfants du diable* est aussi une dénonciation du totalitarisme à travers le récit d'une filiation anormale et pathologique : non seulement d'un enfant, Damian, mais aussi de Laura et de Lucian, de tous les orphelins de Prigor, et de tous les orphelins de la Roumanie post-Décret. Il s'agit pour Liliana Lazar d'investiguer, avec les moyens qui sont les siens et surtout avec un don certain de conteuse, la monstruosité d'un système politique par le biais de ses effets sur le privé et l'intime. Et pourtant, malgré les horreurs dénoncées, parfois à la limite du dicible, le récit de Liliana Lazar ne perd jamais sa qualité littéraire qui avait déjà séduit Jean-Marie Gustave Le Clézio dans *Terre des affranchis* : un style puissant et direct, fait d'un mélange savamment orchestré de surnaturel et de réalisme, un certain parti-pris pour le pittoresque local à travers le choix de garder certains mots en roumain (la *moasha*, la *balta*, le *Conducator*) et une musicalité lyrique dans la description de la forêt abritant l'orphelinat qui entre en collision avec la musique discordante des slogans communistes.

## BIBLIOGRAPHIE

- Anton, Elena Lorena. 2010. *La mémoire de l'avortement en Roumanie communiste : une ethnographie des formes de la mémoire du pronatalisme roumain*. Thèse de doctorat, Université « Victor Segalen » Bordeaux II / Université de Bucarest.
- Belamri, Rabah ; Dakeyo, Paul ; Lê, Linda ; León, Olver Gilberto de ; Nedelcovici, Bujor. 1991. « Paroles d'exil ». *Hommes et Migrations*, n°1142-1143, avril-mai : 14-22. DOI : <https://doi.org/10.3406/homig.1991.1634>.

- Cazan, Roxana. 2011. 'Constructing Spaces of Dissent in Communist Romania: Ruined Bodies and Clandestine Spaces in Cristian Mungiu's *4 Months, 3 Weeks, and 2 Days* and Gabriela Adameșteanu's 'A Few Days in the Hospital''. *Women's Studies Quarterly*, Vol. 39, No. 3/4 (Fall-Winter): 93-112.
- Cioroianu, Adrian. 2002. *Le mythe, les représentations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie communiste*. Thèse de doctorat, Université Laval, 2002.
- Delbart, Anne-Rosine. 2005. *Les exilés du langage : un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, coll. « Francophonies ».
- Drăghici, Daniela. 2017. 'A Personal View and Timeline of Women's Sexual and Reproductive Lives in Romania'. *Analyze. Journal of Gender and Feminist Studies*, Issue No. 9 (23): 148-157.
- Durandin, Catherine ; Hoedts, Guy. 2009. *La mort des Ceaușescu : La vérité sur un coup d'État communiste*. François Bourin (éd.).
- Kivu, Mircea. 1993. « Une rétrospective : la politique démographique en Roumanie, 1945-1989 ». *Annales de démographie historique*, 107-126. *Société de Démographie Historique – E.H.E.S.S. Paris*. DOI : <https://doi.org/10.3406/adh.1993.1837>.
- Lazar, Liliana. 2016. *Enfants du diable*. Paris : Seuil.
- Lazar, Liliana. 2019. « Interview. Liliana Lazar : 'Je m'interroge sur le devenir d'une société qui se construit sur le sacrifice de ses enfants' ». Propos recueillis par Dan Burcea. *Lettres capitales*, le 25 septembre 2019. <https://lettrescapitales.com/interview-liliana-lazar-je-minterroge-sur-le-devenir-dune-societe-qui-se-construit-sur-le-sacrifice-de-ses-enfants/>. Consulté le 4 novembre 2021.
- Lazar, Liliana. 2020. « Le français m'a appris à vivre et à être ». Propos recueillis par Ghania Adamo. *Swissinfo*, le 15 octobre 2010. <https://www.swissinfo.ch/fre/liliana-lazar--le-français-m-a-appris-à-vivre-et-à-être/28552402>. Consulté le 13 septembre 2021.
- McClintock, Anne. 1995. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York/London: Routledge.
- Morrison, Lynn. 2004. 'Ceausescu's Legacy: Family Struggles and Institutionalization of Children in Romania'. *Journal of Family History*, Vol. 29, No. 2 (April): 168-182.
- Mureșan, Cornelia. 1996. « L'évolution démographique en Roumanie : tendances passées (1948-1994) et perspectives d'avenir (1995-2030) ». *Population*, 51<sup>e</sup> année, nos 4-5 (juillet-octobre) : 813-844. <https://doi.org/10.2307/1534356>.
- Nora, Pierre (dir.). 1984. *Les Lieux de mémoire. Tome 1 : La République*. Paris : Gallimard.
- Spânu, Petruța. 2005. « Exil et littérature ». *Acta Iassyensia Comparationis*, n°3 : 164-171.
- Steiciuc, Elena-Brândușa. 2016. « Sous l'œil de l'Ogre. La Roumanie totalitaire dans la prose de Liliana Lazar ». *Revue roumaine d'études francophones*, n° 8 : « Auteurs roumains francophones. L'extrême-contemporain » : 49-61.
- Verdery, Katherine. 1996. *What Was Socialism, and What Comes Next?*. Princeton.
- Zlătescu, Victor Dan. 1982. « La politique de la population en Roumanie : l'impératif de croissance démographique et ses moyens de réalisation ». Institut national d'études démographiques, *Natalité et politiques de population en France et en Europe de l'Est*, Colloque de Paris, 2-4 décembre 1980, 235-248. Paris : Presses Universitaires de France.