



LE CERVEAU NOIR DE LA LITTÉRATURE ET LA MÉMOIRE DU FUTUR

Florin Oprescu – Università di Vienna
florin.oprescu@univie.ac.at

Title: The Black Brain Of Literature And The Memory Of The Future

Abstract – In this article I propose a comparative analysis of different types of prisons represented in engravings and literature, starting with Giovanni Battista Piranesi, who as of 1745 created the collection entitled Carceri d'invenzione. I analyze how Piranesi's "black brain" (M. Yourcenar) projected, at the age of twenty-five, through his sixteen monumental engravings, a broad anticipatory vision of the violent prisons of the last century, from political jails to extermination gulags. Based on an analysis of the prison literature of the last century (e.g. Solzhenitsyn, Shalamov, Steinhardt etc.), I propose a generic typology of the violent universes described. Last but not least, I explain the anticipatory role of these art forms.

Keywords: Piranesi, Carceral Literature, Carceri d'invenzione, Violence, Anticipative Art

*Au retour de dure prison,
Où j'ay laissé presque la vie,
Se Fortune a sur moy envie,
Jugez s'elle fait mesprison !¹*

Le cerveau noir de Piranèse

Vers 1745, dans son atelier de Rome, le graveur vénitien Giovanni Battista Piranèse (1720-1778) compose à l'âge de 25 ans une série de seize gravures, intitulée *Carceri d'invenzione* [Prisons imaginées]².

La popularité de Piranèse est due notamment à ses *vedute* romaines, chargées par la mélancolie décadente italienne, et à ses prisons imaginées, insolites par leur grandeur et leur mystère (a)spatial, par leur ambiguïté³ délibérée. Il n'est pas surprenant que l'attraction pour cet énigmatique graveur italien se soit renforcée au XIX^e siècle, dans l'air insurrectionnel du « romantisme noir »⁴ européen, dominé par les sombres projections métaphysiques de la dégradation, de la décadence oppressante et aliénante, véritable *forma mentis*. Son modèle artistique est invoqué dans le contexte de l'expansion thématique du rêve et des visions cauchemardesques de la réalité qui ont changé à jamais la trajectoire de l'art moderne. Par exemple, Thomas de Quincey associe la série de gravures aux « [...] rêves, cauchemars qui sont la production d'un esprit délirant »⁵. Les formes « délirantes » de Piranèse ont fasciné et inspiré les classiques du romantisme européen, comme Coleridge, Gautier, Goethe, Keats, Byron, Hugo ou Poe, ainsi que par le changement de perspective sur l'espace que l'on retrouve dans ses gravures que par l'association paradoxale entre l'ancien et le nouveau. L'Antiquité n'est plus un objet de culte muséal, mais un environnement dans lequel on peut entrevoir les germes du nouveau et de l'avenir.

L'obsession Piranèse se retrouve non seulement dans le discours culturel, mais aussi dans le discours architectural⁶. L'intérêt technique pour les gravures de Piranèse a été contrebalancé par un riche intertexte culturel, philosophique ou même artistique. Les études architecturales ont cependant ignoré le fait que « [...] this project consists of a series, unbuildable and perspective »⁷, tandis que l'analyse culturelle a révélé la nature cachée de ses dessins, qui sont considérés principalement comme « [...] a product of hallucinatory nightmares that he could not control »⁸. Cauchemars hallucinatoires, projets sans finalité pratique, perspectivisme ample, ruines, prévalence du minéral imposant (la pierre) sur l'humain, voilà quelques-unes des catégories qui nous rappellent le projet romantique, en particulier le panorama sans cadre fixe et visible et la semi-obscurité de la décadence, dans toute sa force d'anticipation.

Le contexte social de la conception de Piranèse est en particulier celui de la décadence italienne du XVIII^e siècle, résumée par Paul Hazard comme un « déclasserment politique, moral, intellectuel, d'une Italie qui devient [...] la terre des orangers et des ruines, la terre des morts »⁹.

Le développement du thème des « prisons » est persistant dans cette époque culturelle¹⁰, bien que jusqu'au siècle suivant, marqué par la Révolution française, la prison soit principalement un espace conventionnel de justice, où sont détenues les personnes mises en examen. Elle était également utilisée comme mesure préventive pour protéger la société de la violence ou pour s'assurer que l'accusé était toujours à la disposition des tribunaux pendant l'enquête¹¹. Dans l'Europe du Moyen Âge et de la Renaissance, les délinquants étaient condamnés à une amende, marqués au fer rouge ou exécutés ; après le XVIII^e siècle, le mode de fonctionnement du système punitif a progressivement changé, de nombreuses personnes étant envoyées en prison pour une période de temps décidée par les tribunaux à titre de pénitence. La création de la prison moderne est apparue comme le triomphe de la compassion humanitaire, expression directe des Lumières, et donc paradoxalement comme un système punitif né du triomphe de la raison, de la lumière sur les ténèbres. L'évolution du système carcéral vers les colonies d'extermination en masse du siècle dernier confirme fondamentalement l'hypothèse de son irrationalité. L'avènement des prisons a marqué une forme nouvelle et menaçante de contrôle social, de persécution absolutiste semblable à l'Inquisition, par la punition, la menace et l'extermination, qui a atteint son apogée au XX^e siècle avec les goulags et les camps de travail forcé. Dans son essai cardinal sur l'histoire moderne des espaces carcéraux en tant qu'extensions du social, intitulé *Surveiller et punir. Naissance de la prison*¹², Michel Foucault postulait que nous assistons à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle à la « disparition du supplice [...] à l'annulation de la douleur » en tant que spectacle dans l'espace public¹³, car « la sombre fête punitive est en train de s'éteindre »¹⁴. La perception de la peine et du châtimement en tant que spectacle public est donc en train de changer radicalement.

Il y a un changement de vision dans le système punitif, depuis la torture comme spectacle public au Moyen-Âge et à la Renaissance, jusqu'au secret de la punition, au retrait de l'espace carcéral dans la place publique, à la dissimulation, au masquage, à la dissimulation, créant les prémisses de l'ignorance publique consciente de cet espace panoptique, comme le dirait Foucault. Le changement est produit par l'État même, par le biais d'institutions de pouvoir qui légifèrent, réglementent et appliquent le mode de fonctionnement du système pénal.

tentiaire moderne. La réforme, « dans laquelle la privation de liberté remplace significativement et symboliquement le supplice, est donc liée en priorité à une montée en puissance de l'économie globale et de ressources de l'Etat que la fin du XVIII^e siècle ne pouvait laisser augurer »¹⁵. Ainsi, la transition entre les siècles marque également le système correctionnel moderne de manière radicale, avec les changements sociopolitiques et économiques du siècle à venir. La morale du système pénitentiaire est celle que chaque grand changement historique, que ce soit par la révolution ou la guerre, a produit et reproduit son propre système représentatif, en changeant la forme du supplice des condamnés. De la guillotine à la galère, de l'échafaud au panoptique, jusqu'au paradoxe moderne sans prison des goulags ou des camps d'extermination, les changements des deux derniers siècles nous renvoient l'image de notre société elle-même dans ses mutations radicales. Dans la « pré-histoire des prisons »¹⁶, c'est-à-dire avant 1789, l'institution correctionnelle n'était pas encore élaborée, normalisée, légiférée, et ne devenait donc pas consciemment une machine infernale du pouvoir central, par laquelle il exerçait une pression, un contrôle, une manipulation par la peur, une terreur invisible. Ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle que « la prison devient synonyme de détention pénale, mesure coercitive, définie par les lois de l'Etat, prononcée par l'autorité judiciaire, avec mission donnée aux pouvoirs publics d'en assurer l'application »¹⁷. La réforme de la répression par la privation de liberté est née avec le *Code pénal* de 1791, mais des formes d'emprisonnement existaient déjà auparavant. Par exemple, dans sa thèse sur le « panoptique » et sur la « naissance de la prison », Foucault commence par énumérer les règles de l'isolement dans les quarantaines du début du XVIII^e siècle. Il explique ensuite l'influence sur le régime carcéral moderne des travaux de l'utilitariste anglais Jeremy Bentham et du projet de prison panoptique¹⁸. Dans le système carcéral panoptique de Bentham, un autre paradoxe fait fonctionner ce système carcéral de manière irremplaçable en changeant la perspective sur le corps du condamné, car « la visibilité est un piège »¹⁹. En effet, selon Foucault, des trois principes fondamentaux de fonctionnement de la prison (*enfermer, priver de lumière et cacher*²⁰), seul le premier est retenu : l'enfermement, les deux autres étant annulés. La machine infernale de Bentham, la « fabrique » du pouvoir, consiste à induire des comportements d'enfermement. « [...] chez le détenu un

état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action ; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice ; que cet appareil architectural soit une machine à créer et à soutenir un rapport de pouvoir indépendant de celui qui l'exerce »²¹. C'est l'horreur de l'univers carcéral moderne, qui « automatise et désindividualise le pouvoir »²², en exposant en permanence et en mettant à la disposition d'un œil invisible le corps du condamné, avec l'intention de lui faire prendre conscience de son exposition et de sa soumission. Le spectacle médiéval de la guillotine, de la condamnation dans la place publique se transforme dans un spectacle grotesque d'observation permanente, de contrôle infini, d'exposition du corps et d'altération de sa pensée et surtout de sa conscience de soi. On passe progressivement du corps public au châtiment de la surveillance permanente comme ultime punition, de sorte que l'ultime prison noire devient le cerveau même du condamné.

Le rêve de Bentham est en partie l'horreur aperçue par Piranèse dans ses dessins : construire un espace grotesque de la prison, comme un espace paradoxal fermeture-ouverture, un réseau extrêmement complexe de dispositifs, de mécanismes atroces, toujours éclairés et exposés en clair-obscur, visibles, montrés, vraisemblablement étendus au niveau social. L'univers carcéral ainsi conçu, dit Foucault, fonctionne de la même manière que la société, « traversée et pénétrée de mécanismes disciplinaires »²³, d'interminables mécanismes punitifs et correctifs de suppression de l'individu. D'ailleurs, l'équation Piranèse-Bentham est lue par Foucault plutôt dans une clé stylistique, puisque : « des prisons ruinées, grouillantes, et peuplées de supplices que gravait Piranèse, le Panopticon fait figure de cage cruelle et savante »²⁴, ce qui fait de Piranèse une sorte de prisonnier de son temps. Foucault manque dans cette équation comparative précisément la fonction anticipatrice de Piranèse, la capacité de son œil à aller au-delà de la ruine, de l'architecture, c'est-à-dire au-delà de la forme et de la matière. Cependant, dans les ruines carcérales du graveur, nous entrevoyons plus qu'une formule esthétique savante, mais une sorte de pensée paradoxale de logique *fermé-ouvert*, de mise en lumière par des techniques complexes, d'abord philosophico-morales et subséquentement esthétiques.

Dans la « Préface » de l'album roumain, intitulé *Vedute. Capricci. Carceri*²⁵, Constantin Suter affirme que :

[...] dans la première édition de *Carceri* (1745), les intérieurs des prisons sont baignés d'une lumière vibrante, obtenue par une seule attaque acide sur la plaque. Dans la deuxième édition (1760, augmentée de deux nouvelles planches), Piranèse utilise des attaques successives à l'acide sur les planches pour approfondir les ombres et renforcer l'atmosphère lugubre des cachots [...] il décentralise les points de perspective et s'installe dans un coin au bas du motif principal, à gauche de la composition [...]. Pénétrant dans la profondeur et frappant l'intérieur de rayons diagonaux, elle [la lumière] conteste les zones visibles, approfondit le mystère de ce qui reste dans l'ombre et révèle les instruments de torture et les êtres humains au supplice²⁶.

Ainsi, les techniques proposées par Piranèse sont de filiation baroque, comme la scénographie, le perspectivisme et le clair-obscur : « pour montrer ce que signifie la folie de la terreur, le sort des victimes soustraites au sein de la communauté humaine et soumises à la torture, le mépris de la liberté et le triomphe de la démence »²⁷. J'ajouterais une nuance liée à ce que j'ai appelé le « paradoxe de Piranèse », afin d'en souligner l'importance et de mettre en évidence un autre trait nécessaire : le *visionnarisme*. La prison d'après Piranèse, avant Bentham, est une prison intériorisée, tout comme la formule du paradoxe : c'est la folie sans terreur, la prison sans victimes et sans torture physique, la prison qui entretient l'illusion de la liberté. Le supplice dont Suter parle est vague, indéterminé, en tout cas diffus. Dans toutes les gravures de Piranèse plane le paradoxe des paradoxes : bien que le paratexte nous dise qu'il s'agit de « carceri », l'architecture s'ouvre à l'infini, de sorte que même les êtres humains lilliputiens de Piranèse semblent vivre l'illusion d'une liberté absolue, où la prison est comme une cathédrale gothique infinie, mais un Babel. Citant Starobinski, Suter affirme que « Piranèse devient à travers eux le prophète des valeurs de liberté »²⁸. Le contrepoint de cette affirmation est que cette « liberté » paradoxale est illusoire grâce à l'artifice architectural, qui maintient l'illusion d'un absolu accessible, contrôlable par des arcs, des escaliers, des poutres colossales. C'est ce que Foucault appelle « l'utopie de la clôture parfaite », ce que j'ai appelé ici le paradoxe de la fermeture.

Un essai qui change radicalement notre compréhension de la vision de Piranèse est cependant celui de Margueritte Yourcenar, intitulé « Le cerveau noir de Piranèse »²⁹ (1961). Yourcenar a été très attirée par Piranèse pendant sa « période d'Hadrien » en raison de ses gravures de la Villa Adriana (Tivoli), dont Yourcenar avait pris connaissance lors de ses recherches pour son roman *Les mémoires d'Hadrien* (1951). Le titre de l'essai sur Piranèse est inspiré par Victor Hugo, qui utilise la métaphore dans l'un de ses poèmes, lui-même inspiré par le même Thomas de Quincey, avec ses *Confessions d'un mangeur d'opium* (1891). De plus, pour souligner à nouveau le riche réseau intertextuel piranésien, la figure du graveur est également médiatisée chez de Quincey par Coleridge, pour revenir à la fascination des romantiques pour la poésie des ruines, pour la décadence des civilisations et pour réitérer leur appétit pour les visions sombres, noires, qui contiennent et incluent à la fois le présent et l'avenir. L'art de Piranèse, nous dit Yourcenar, « a eu le paradoxal résultat de modifier la ruine elle-même »³⁰ en la projetant à des dimensions cosmiques, de sorte qu'elle témoigne de la tendance à l'ascension et non de la contraction vers l'extinction. Dans ses *Contemplations*³¹ (1856), Victor Hugo place Piranèse parmi les « Mages » de l'humanité, dans le Parnasse des arts, parmi les « demi-dieux ». La magie du graveur italien, placé aux côtés d'Homère, de Dante, de Shakespeare, de Beethoven, de Mozart etc., conformément au culte romantique du génie, tient à sa capacité d'intérioriser le paysage et à le retourner dans son propre abîme. Chez Piranèse, Hugo perçoit l'incommensurable Babel des prisons, cette paradoxale machine infernale du fermé-ouvert : « Le noir cerveau de Piranèse / Est une béante fournaise / Où se mêlent l'arche et le ciel, / L'escalier, la tour, la colonne; / Où croît, monte, s'enfle et bouillonne / L'incommensurable Babel »³². L'incommensurable Babel imaginée par Piranèse pourrait aussi être compris par un exercice de positionnement, de perspectivisme dans ce Léviathan carcéral. Le point de vue du graveur est toujours orienté vers une pointe qui ne se referme pas, ce n'est pas une fermeture de Babel, la vue verticale capte un espace qui s'élargit, qui se dilate encore et encore, d'une gravure à l'autre, avec de nouvelles voûtes, des escaliers, des colonnes, des poutres gigantesques. Nous sommes en présence d'une Babel inversée, avec une pointe fixée abstraitement dans l'œil du graveur et une base infinie, à son tour indéterminée par des

planchers. Les prisons imaginées par Piranèse sont une Babel inversée, donc infinie à la base.

Quelle que soit l'édition des *Carceri* à laquelle on se réfère (1742 ou 1761), ce qui frappe, c'est qu'elles « ressemblent fort peu à l'image traditionnelle d'une prison »³³, au sens d'espace éminemment large, d'ouverture, de perspective. Piranèse assiste déjà à un déplacement de la perception du côté matériel vers le côté spirituel. C'est un rêve, où « la négation du temps, le décalage de l'espace, la lévitation suggérée, l'ivresse de l'impossible réconcilié ou surmonté, une terreur plus voisine de l'extase [...] »³⁴ soutiennent l'existence d'un rêve de pierre, c'est-à-dire d'une minéralogie onirique. Si dans le dessin des ruines romaines, le thème central est le *Temps*, le héros du drame des *Carceri* est l'*Espace*, ce qui nous renvoie à nouveau au paradigme romantique et trahit à nouveau les raisons de leur fascination pour Piranèse. La convergence entre la lecture de Yourcenar et celle de Foucault réside dans la perception du rapport entre le public et le privé dans la signification changeante de la réclusion. Cette vague « suggestion de supplice » qui « flotte dans l'air des Prisons »³⁵ indique la dé-spectacularisation, le retrait de l'acte de torture de l'espace public. La torture n'est plus visible. En fait, nous assistons à une critique de l'abus de pouvoir de notre modernité, enracinée dans la « volonté de puissance baroque »³⁶, qui coexiste chez Piranèse avec l'esprit romantique.

L'essence de la lecture de Yourcenar demeure dans la mise en évidence de la particularité et de l'actualité de ces prisons imaginées. Implicitement, son interprétation concerne « un » Piranèse à n'importe quel moment de l'histoire, indépendamment du changement de régime politico-punitif. Pour elle, « ces lieux d'isolement d'où sont éliminés le temps et les formes de la nature vivante, ces chambres closes qui deviennent si vite des chambres de torture [...] ces gouffres sans fond et cependant sans issue ne sont pas une prison quelconque : ils sont nos Enfers »³⁷. Les prisons de Piranèse sont l'allégorie ultime du cerveau humain, qui projette ainsi sa propre prison. Yourcenar identifie « ce monde borné et cependant infini, où grouillent des minuscules et obsédants fantômes »³⁸. Ainsi, en accord avec le spectacle décadent du monde brisé de l'après-guerre, Yourcenar nous propose une nouvelle lecture des gravures de Piranèse. La parabole qu'elle identifie dans les seize gravures du maître vénitien est liée à l'infinité limitée de notre

cerveau, au paradoxe de la connaissance et à l'éternelle prison a-spatiale de la modernité, qui se déplace à l'intérieur de l'être humain, dans la prison diffuse du cerveau humain. C'est l'illimitation spatiale de la carcérale pleinement anticipée par Piranèse.

Le cerveau noir de la littérature

Par un passage plastique à travers le temps, en remontant jusqu'au XX^e siècle, une référence pertinente à l'architecture du futur serait l'espace surréel de Giorgio De Chirico. Ses peintures des années 1912-1914, telles que *Piazza d'Italia* (1913) ou *Mistero e melanconia di una strada* (1914), nous rappellent le paradoxe de la prison universelle et globale de Piranèse. Il s'agit d'un enchaînement de l'intérieur avec l'extérieur, dans un environnement architectural urbain qui crée l'illusion d'un espace ouvert et infini, mais qui est vide, creux et donc limité. Selon la vision de Giorgio de Chirico, les éléments tangentiels sont une supra-réalité, a-spatiale et éternelle, où l'homme, souvent une ombre, sera toujours captif. L'emprisonnement résulte du rapport entre l'intérieur, la sombre mélancolie, et l'extérieur, reproduit par des paysages urbains désolés par le dépeuplement, avec de grandes arches, des statues et des ombres projetées par des lumières artificielles. Une sorte de geôle de la mélancolie : la supra-réalité de la prison urbaine de Giorgio de Chirico, le cerveau noir de la modernité. En fait, nous assistons à une nouvelle mutation radicale du concept de « prison ». Quelle que soit la forme de prison moderne à laquelle on se réfère, ce qui frappe, c'est que, pour reprendre la première remarque de Yourcenar à propos de Piranèse, les prisons politiques du XX^e siècle « ressemblent peu à l'image traditionnelle de la prison » : elles ne sont plus forcément édifiées selon des formes géométriques complexes, panoptiques, polyédriques, avec des appareils sophistiqués, des leviers, des machines de torture. On assiste à une réduction drastique des moyens, à la réalisation d'espaces rudimentaires, simples, surpeuplés, dans le but de multiplier, de produire une expansion « en réseau » des prisons, de l'isolement, de la torture, de l'extermination. De la réduction des moyens et de l'expansion des volumes, on assiste à une résurgence de la prison de Piranèse.

Deux cents ans après les prisons imaginées par Piranèse, l'humanité a démontré son enfer, en recomposant l'espace d'isolement et d'éli-

mination des prisonniers politiques. La multiplication des espaces pénitentiaires prouve la capacité infinie du cerveau humain à produire, à concevoir des prisons infinies, polymorphiques : camps de concentration, camps de travail forcé, camps d'extermination, goulags, prisons spécialisées dans les différentes formes de torture, institutions de correction, d'extermination et surtout d'observation et de surveillance. Il en va de même pour la spécialisation et les effets des instruments de torture appliqués aux détenus. Les représentations de Piranèse et Giorgio De Chirico anticipent le transfert de l'extérieur vers l'intérieur, ce qui, dans le système carcéral du XX^e siècle, se traduirait par la préoccupation des tortionnaires pour contrôler le cerveau, en altérant le pensée des victimes. Une simple référence à l'atroce « experiment Pitești »³⁹ (1949-1952) serait pertinente, aux enjeux et aux résultats des « étapes de rééducation », qui conduisent directement à la transformation, à la conversion du cerveau de la victime, devenue ainsi tortionnaire.

Si dans les arts plastiques, comme ceux de Piranèse ou De Chirico, on peut entrevoir l'architecture des prisons modernes, au XX^e siècle naît une nouvelle formule artistique pour représenter ces univers d'extermination. La gravure et la peinture ne peuvent plus rendre compte *directement* de l'horreur des « usines » de détention ou des instruments insidieux des tortionnaires. De plus, reproduire les prisons cachées de manière allusive et indirecte, à travers de subtiles allégories visuelles, est une formule paradoxale qui n'est plus acceptable. La forme la plus directe du nouveau type de prison est représentée par un nouveau genre littéraire, appelé génériquement « littérature carcérale ». Il s'agit d'une formule qui se situe à la frontière entre la mémoire et l'histoire, dénonçant directement la convention de l'épos réaliste et s'appuyant sur la reconstruction morale de l'expérience directe et vécue, assumée dans/ par le biais de la littérature. La formule de ce genre est expliquée dans la préface des *Récits de la Kolyma*⁴⁰ par Varlam Chamalov, qui explique la fonction du genre littéraire capable et responsable de témoigner des horreurs de l'emprisonnement totalitaire. Chalamov s'appuie sur l'expérience de la violence qui épuise l'homme de tout besoin d'imagination, de toute fantaisie créatrice. « Le roman est mort. Et aucune force ne parviendra à ranimer cette forme littéraire »⁴¹, postule Chalamov, car les gens qui ont vécu des révolutions, des guerres et des camps de concentration ne sont plus intéressés par ce genre littéraire. À la ques-

tion « Pourquoi le thème du camp ? » il répond qu'il s'agit au fond du thème principal de son époque. Dans ce contexte, ce n'est pas le thème de l'événement historique qui est central, mais ce que la guerre produit, le type de répression qui s'ensuit, le type d'enfermement en d'autres termes. L'épuisement du roman dans un siècle de terreur des goulags, de travaux forcés et de camps d'extermination est le résultat d'un enfermement absolu, l'être humain devenant une ombre, un spectre infinitésimal, à l'image des lilliputiens de Piranèse.

Leona Toker soutient également que les « récits du goulag » peuvent également être étendues comme « objets bi-fonctionnels »⁴², qui ont un enjeu à la fois mnémonique et esthétique et « qui peuvent être lus comme des documents historiques ou des témoignages publicistes et comme des œuvres d'art »⁴³. Mais cette généricité diffuse les rend aussi plus attractifs, poussés par l'affaiblissement des conventions et des perspectives de genre au profit de l'authenticité. La formule des mémoires de prison du siècle dernier maintient, comme chez Piranèse, la confusion intentionnelle ou du moins une tension entre le chaos et la sécurité, entre le sentiment de « l'espoir abandonné »⁴⁴ et celui de la libération ou de « l'évasion silencieuse »⁴⁵. La première intention invoquée dans la production de ce genre littéraire est la *mémoire sauvée* et la confession des horreurs des prisons politiques du passé, de sorte que la principale fonction serait d'ordre éthique. Outre la fonction psychologique, socio-politique⁴⁶ ou esthétique, les textes carcéraux, pour étendre la généralité, sans se répéter exclusivement le genre des mémoires, ont également une fonction d'anticipation accablante. Les mémoires ont une force d'anticipation déjà prouvée dans la multiplication des horreurs des prisons politiques du siècle dernier et de celui dans lequel nous nous trouvons. Il ne s'agit pas seulement d'une confession du passé, d'une confession des tragédies vécues par ceux qui ont été torturés et perdus dans les goulags ou les camps d'extermination, mais aussi d'une mise en garde contre la répétition de tels crimes.

Au moins deux typologies littéraires rendent compte de l'horreur de cette Babel carcérale dystopique. Le premier est *anticipateur*, comme dans *Brave New World* (Aldous Huxley, 1932) ou *1984* (George Orwell, 1949). Ils sont construits comme de vastes métaphores, des allégories avec divers stratagèmes, des dénonciations d'instruments diaboliques de contrôle et de lavage de cerveau. Un tel texte exemplaire pour la

dystopie roumaine est le récit *Lobocoagularea prefrontală*⁴⁷ [La Lobocoagulation préfrontale] (1947), de Vasile Voiculescu. Dans ce texte énigmatique, après Huxely et avant Orwell, nous assistons à la projection d'un univers dystopique, où les gens sont extirpés d'une partie du cerveau par des méthodes scientifiques, la partie responsable de la fonction émotionnelle, dont l'humanité est amputée dès la naissance, afin d'obtenir l'« homme nouveau ». C'est une société collective, uniformisée, sans réaction individuelle, une machine parfaite de toute l'idéologie totalitaire. Tout ce tableau pré-orwellien se déroule à l'aube du stalinisme roumain, à une époque et dans un lieu où d'atroces expériences de « lavage de cerveau » étaient déjà menées en Roumanie.

L'histoire anticipée par Voiculescu, qui vient après sa pièce de théâtre de 1943, intitulée *Demiurgul* [Le Démon], et qui préfigure même son arrestation en 1958, est basée sur la vocation et l'expérience de l'auteur en tant que médecin en s'appuyant sur la connaissance des sources scientifiques documentées. Par exemple, « La lobotomie préfrontale, une tentative de psychochirurgie » par Pierre Wertheimer ou « Les lobes préfrontaux, ennemis de l'humanité » par Karpman, le dernier étant l'une des sources de Voiculescu. C'étaient des recherches qui avaient tenté de documenter la fonction du cerveau dans la production d'émotions. Mais la force de cette histoire réside dans sa capacité véritablement parabolique et anticipatrice à dénoncer la mystique collectiviste qui produisait des effets en Roumanie et ailleurs depuis quelques années. Bogdan Crețu affirme qu'à travers le texte, « l'anti-utopie roumaine est obligée à assumer la fonction d'une soupape subjective, constituant un moyen fragile de résistance contre le totalitarisme (communiste). C'est pourquoi la parabole, l'allégorie transparente, l'allusion, le discours oblique deviennent ses principaux moyens de réalisation »⁴⁸.

Dans cette anti-utopie, Voiculescu schématise le ton des slogans de propagande dans la langue officielle de l'époque et construit une parabole de la déshumanisation sous la pression des politiques officielles, c'est-à-dire sous l'« obéissance » suprême du « Parfait, Présidium, Permanent des Peuples de Paix [ou des cinq P (P.P.P.P.)] ». Le nouveau monde merveilleux est « unidimensionnel », ressemblant à une prison infinie, comme dans les dessins de Piranèse, et les individus dépersonnalisés ne sont que des ombres minuscules, calmes

et indifférentes « aux émotions de toute leur vie ». C'est un univers concentré et oppressant, une prison infinie, dont le but est de modifier le cerveau même des personnes afin de supprimer définitivement leurs émotions : « Les punitions exemplaires, les privations de liberté, les travaux supplémentaires, les rations alimentaires réduites, les castrations, les stérilisations n'ont servi à rien. Ils ont eu recours à des plaques de plomb et autres métaux imperméables aux rayons cosmiques et à toute émanation d'autres sphères pour tapisser leur cerveau ». Finalement, on va jusqu'à la « radio-coagulation du cœur » comme source de l'intelligence émotionnelle, c'est-à-dire des méthodes archaïques de torture, des instruments médiévaux d'extirpation du cerveau, à une action plus étendue, technologiste, de contrôle généralisé, où l'emprisonnement est global. Le paradoxe du nouveau monde est la liberté fermée, c'est-à-dire la joie, la gratitude, le « bonheur commun », la « justice et l'harmonie sociales », le « modèle d'édifice démocratique », dans lequel « le rêve de la merveille du monde – le contentement et la paix sociale – régnait dans cette pyramide renversée ». Le nouveau monde merveilleux est celui de l'illusion du bien, du bonheur, de l'épanouissement, et donc aussi de la liberté. Par le renversement même de la pyramide sociale, Voiculescu suggère un renversement des valeurs, le caractère unidimensionnel d'une humanité privée du droit à la différence et à l'émotion exprimée, poussée dans l'anonymat et l'universalisation des limites. Dans la prose de Vasile Voiculescu, nous entrevoyons le frisson d'une prison universelle, ce que le communisme roumain s'est avéré être pendant près de cinquante ans.

Le deuxième type de textes qui témoignent de l'enfer des prisons du siècle dernier sont les textes *participatifs*, dans le sens où ils rappellent les expériences traumatisantes vécues dans ces prisons réelles. Il existe au moins deux types d'espaces carcéraux, que je considère comme une extension ou une analogie de ce que Yourcenar appelle « le cerveau noir de Piranèse », le camp de travail forcé, ou le goulag et la prison politique. Tous les deux ont la signification politique et idéologique de « formes de rééducation », une formule euphémique et idéologique pour masquer les tortures et les crimes totalitaires. Ces espaces carcéraux remémorés sont des représentations de l'enfer carcéral sans fin du siècle dernier. Des espaces rudes et isolés (des prisons comme Gherla, Aiud,

Pitești), sur de vastes territoires (les infinis goulags sibériens), où les victimes étaient soumises à un processus brutal appelé « rééducation », au travail forcé et à l'extermination, comme nous l'apprennent les mémoires des canons que sont déjà Soljenitsyne, Chalamov, Mandelstam, Ginzburg, Nandris Cudla etc. En effet, l'une des conclusions de ces témoignages choquants de déshumanisation est que l'espace infini du goulag est semblable à ce que Yourcenar appelle « notre enfer », identifié également dans les gravures de Piranèse, c'est-à-dire un abîme sans fond et sans espoir, et non pas une prison comme les autres.

Dans la littérature carcérale européenne, le canon absolu est établi par Alexandre Soljenitsyne, qui saisit le passage de la prison classique (la Loubianka) à la prison infinie, la Babel de l'horreur stalinienne : le Goulag. Dans un extrait de *L'Archipel du Goulag*⁴⁹ (1973), le roman qui a encouragé le débat sur les horreurs de la déportation, sur la prison ouverte appelée Sibérie, Soljenitsyne décrit la Loubianka, siège du KGB et prison malheureusement célèbre, comme une fournaise de la mort, engloutissant non seulement les corps des condamnés mais aussi leurs souvenirs, la création, la culture :

[...] les quatre blocsnotes de mon journal de guerre furent balancés dans la gueule infernale du poêle de la Loubianka et s'éparpillèrent en une gerbe de paillettes écarlates témoignant qu'une fois de plus, on venait en Russie d'assassiner un roman, avant de s'envoler, papillons de suie noire, par la plus haute des cheminées. Nos promenades avaient justement lieu au pied de cette cheminée, dans une boîte de béton, sur le toit de la Grande Loubianka, au niveau du cinquième étage. Les murs qui nous entouraient faisaient trois hauteurs d'homme. Nous entendions Moscou, les klaxons des voitures qui se répondaient. Mais nous ne voyions que cette cheminée, une sentinelle sur un mirador à hauteur du sixième étage et le malheureux lambeau de ciel condamné par le Bon Dieu à s'étendre au-dessus de la Loubianka [...] Oh ! qu'il en a péri, dans ce bâtiment, de projets et de travaux ! Toute une civilisation engloutie. Oh ! Cette suie vomie par les cheminées de la Loubianka ! Ce qui fait le plus mal, c'est que nos descendants tiendront notre génération pour plus sotte, plus dénuée de talent, plus muette qu'elle ne le fut !⁵⁰

Le regard tourné vers l'intérieur de la prison, du bas vers le haut, vers les murs infinis, nous rappelle les espaces piranésiens, la tour de Bentham et le panoptique de Foucault. Loubianka est aussi l'hétérotopie de Foucault, définie en « Des espaces autres »⁵¹ (1967) comme « [...] ontre-em-

placements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés [...] »⁵². La contre-utopie hétérotopique est un monde dans le monde qui, bien qu'offrant l'illusion de l'infinité spatiale du ciel, se referme progressivement. Sur le principe d'une matriochka russe, l'espace carcéral stalinien est conçu comme une mise en abyme, s'enfermant progressivement, jusqu'à la dissolution absolue. Une double gradualité marque la prison vécue par Soljénitsyne, vers l'enfermement suprême, le cachot :

Les cachots étaient la calamité des TON. On y était envoyé pour avoir toussé (« couvrez-vous la tête avec la couverture si vous voulez tousser ! »), pour avoir arpenté la cellule (vous passiez alors pour un « agité », d'après Kozyrev) [...]. D'après les rations et en observant le mince filet de lumière qui pénètre par une minuscule lucarne au fond d'un labyrinthe, Kozyrev tient le compte des jours. Après cela, la cellule sembla à Kozyrev un palais⁵³.

Dans les *Récits de la Kolyma* de Varlam Chalamov, l'histoire *Le mol-lah tatare et l'air pur* (1955) contient une parabole du paradoxe noir « fermeture-ouverture ». Ceux qui se trouvent dans les cellules de la prison, derrière les barreaux, torturés par la chaleur infernale, « plaisaient, lugubrement, comme toujours en prison, en prédisant, après la torture par la vapeur, la torture par le gel »⁵⁴. Comparé à l'air vaseux de la cellule, le goulag apparaît comme une libération, entretenant l'illusion de la liberté. « Les détenus qui avaient pris connaissance de leur condamnation aspiraient à quitter la prison pour le camp. Là-bas, il y aurait le travail, le bon air de la campagne, des libérations anticipées, la possibilité de correspondre, des colis de la famille, de l'argent. L'homme croit toujours au meilleur »⁵⁵. Dans cet espace apparemment ouvert, l'air « ne ressemblait en rien à l'atmosphère viciée de la cellule de prison qui sentait le phénol et la sueur humaine et nous était devenue odieuse après de longs mois d'instruction »⁵⁶ et, de plus, « Dans leur naïveté, les gens imaginaient que la prison d'instruction, qui avait si brutalement bouleversé leur vie, était l'épreuve la plus cruelle ». Avec l'expérience du camp du Nord, du goulag, toutes les illusions des condamnés se brisent peu à peu sous le poids insupportable de l'existence « sous le ciel bleu » de la taïga infinie. Les personnes sont condamnées à tra-

vailler seize heures par jour, à manquer de sommeil, à respirer un air insupportable été comme hiver, à ne pas recevoir de colis et à perdre le courrier oublié, à ne pas être payées mais punies pour des normes de travail inatteignables, à ne pas être nourries. « Vue d'ici, la prison d'instruction, la prison claire, chaude et propre qu'ils avaient quittée si peu de temps auparavant et depuis une telle éternité, semblait à tous, à tous sans exception, le meilleur endroit de la terre. [...] La prison leur semblait plus libre et plus désirable que leur propre maison »⁵⁷. De cette atroce incarcération globale et totale imaginée par Piranèse et mise en pratique par le stalinisme, Chalamov, invoquant l'image d'un jeune mollah, qui imaginait du point de vue du prisonnier « l'air libre » du goulag, soutient que toute forme de liberté fermée, semblable à celle du goulag, est bien plus dangereuse pour le cerveau humain que les barreaux. Précisément parce qu'elle entretient l'illusion de la liberté, qui finira par hanter le condamné, minant sa confiance et le plongeant dans le chaos sans fond du goulag. De cette prison, « le pauvre cerveau humain n'est pas à même de se représenter correctement cette vie dont notre ami de prison, le mollah tatare, avait tout de même une vague idée »⁵⁸, tout comme dans les grands espaces de Piranèse, où Yourcenar perçoit « la vague suggestion de la torture », qui devient de plus en plus oppressante. L'humain y perd son importance et se perd dans l'anonymat. Dans cet infini naturel du carnage global, il devient une ombre, les lilliputiens d'un système politique oppressif et meurtrier qui pratique l'extermination de masse par la manipulation consciente du temps et de l'espace. C'est la formule à la fois anticipative et participative du paradoxe de Piranèse.

En se souvenant des abîmes impénétrables, semblables à la pyramide renversée de Piranèse, des prisons pénitenciaires des camps de travail forcé, il est nécessaire d'invoquer des atroces camps de travail forcé de la Roumanie communiste, du canal Danube-Mer Noire⁵⁹ et des colonies pénitenciaires le long des 94,4 kilomètres. Le premier projet s'étend de 1949 à 1953, le second de 1975 à 1987, et comprend quatre colonies de travail principales : Valea Neagră, Poarta Albă, Coasta Găleş, Noua Culme et Capul Midia. Dans ces colonies pénitenciaires, la torture et le travail forcé ont été pratiqués jusqu'à épuisement et l'expérience de « rééducation », commencée à Pitești et poursuivie à Gherla et Canal⁶⁰. Une étude⁶¹ importante dans l'argumentation du projet de

prison du Danube et de la mer Noire et pour « analyser la mémoire de la répression » a été réalisée par cinq chercheurs archéologues. Ils ont mené des recherches archéologiques détaillées en 2012, 2014 et 2015 dans l'ancienne colonie de travail forcé de Galeșu, fondée au début des années cinquante le long du canal. Dans les conclusions de cette étude approfondie, les chercheurs appellent à la préservation, à l'archivage et à la « protection et surveillance » de ces preuves fondamentales afin de préserver la mémoire et « d'illustrer la vie quotidienne et l'ampleur de la répression pendant les travaux du canal Danube-Mer Noire »⁶².

À défaut d'archives historiques ou archéologiques, l'archive textuelle devient une véritable source de préservation de la mémoire carcérale. Ces archives participatives sont des outils de médiation qui, comme nous l'avons vu avec Chalamov, contiennent l'histoire à travers un filtre artistique et réflexif. Une page célèbre du Canal dans le roman-archive de Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni* [Le plus aimé des terriens] (1980) dépeint une discussion fictive dans les années cinquante entre Staline et Gheorghiu-Dej, filtrée à travers un écrivain anonyme à qui Dej se confesse. Dans l'évocation des références politiques directes, Preda invoque à la fois les raisons économiques de la création du canal, mais surtout les raisons politiques de la résistance anticomuniste de la bourgeoisie roumaine, confrontée à la crise économique et à la propagande. La réponse de Staline est capable de décrire l'espace d'un véritable camp d'extermination, comme l'était d'ailleurs le Canal :

[...] en ce qui concerne les cadres bourgeois qui se moquent de vous et qui lancent des anecdotes à succès (et ici Staline a fait un geste, il a lissé sa moustache en riant, comme s'il avait entendu ces anecdotes aussi, dont je ne lui avais pas dit si elles étaient à succès ou non et qu'il les aurait aimées aussi), et il m'a pris par le bras et m'a conduit devant une table avec une carte en relief de la Roumanie, faite spécialement pour cette réunion. Il a pris un bâton dans sa main, l'a placé quelque part près de Cernavodă, et de là, il a fait des cartes avec jusqu'à Constanța. De cette façon, disait-il, faites un canal pour relier le Danube à la mer Noire, et envoyez-les là-bas pour déterrer tous ceux qui se moquent de vous. Qu'ils lancent de là des anecdotes s'ils en ont encore envie, et donnez deux coups d'un seul, fertilisez la Dobrogea, dont on m'a dit qu'elle souffrait d'un manque d'eau, et ouvrez un chemin vers la mer et débarrassez-vous de ces blagueurs⁶³.

Même si le texte de Preda n'est pas participatif, la critique des horreurs staliniennes, visible dans la couche politique du roman, démontre de manière esthétisante l'intentionnalité de cette prison ouverte qu'était le Canal. De plus, par son acte littéraire, Preda expose et dénonce dans l'espace public le rôle politique, carcéral et extinctif de ce projet totalitaire. La fonction du canal était exterminatrice plutôt qu'économique. Bien sûr, il existe d'innombrables exemples de textes fondamentaux qui témoignent des horreurs de cette prison communiste. On peut citer ici les textes documentaires de Nicole Valéry Grossu, *Bénie sois-tu prison* [Binecuvântată fii închisoare] (1976, Plon), Ion Cârja, *Canalul morții* [Le canal de la mort] (1993), Doina Jela, *Drumul Damascului* [Le chemin de Damas] (1999), fondé sur la confession du tortionnaire Franț Țandără, ou Florin Constantin Pavlovici, *Tortura, pe înțelesul tuturor* [La torture, expliquée à tous] (2011).

Le texte canonique des mémoires de prison roumaines, *Jurnalul fericirii*⁶⁴ [Le journal du bonheur] de Nicolae Steinhardt, nous surprend surtout par son rendu compte de l'architecture infernale de la prison. L'œil du lecteur, engagé dans l'identification de cette construction recluse, observe à la relecture du journal plusieurs coordonnées parallèles reliées à la prison de l'architecte vénitien Piranèse. La première et la plus importante dans le sens de ce qui a été dit jusqu'ici, concerne le nombre impressionnant de « chambres » par lesquelles le prisonnier politique Steinhardt est passé au cours de ses six années d'emprisonnement : chambre 0 (ancien couloir de la mort, aujourd'hui dysenterie), 9, 13, 18, 24, 25, 34, 36, 44 (hôpital), 47 (infirmerie), 50, 80, 87. Ce mouvement, qui pouvait passer inaperçu à la première lecture du journal, prend aujourd'hui, à la lumière de ce qui a été dit jusqu'à présent, une autre perspective. Bien que les « chambres » soient rudimentaires et ne contiennent rien de particulier au sens architectural, Steinhardt n'insiste pas sur leur description, leur fréquence, leur reproduction, leur multiplication et l'intensité du régime dans chacune d'elles, ce parcours labyrinthique et apparemment démultiplié à l'infini s'apparente à la prison de Piranèse. Les « chambres » des différentes prisons, avec de nombreux espaces successifs, portes, escaliers, sols en béton, lits en bois, est une Babel terrifiante, qui entretient la sensation de l'incommensurable comme chez Victor Hugo, dans laquelle flotte l'atmosphère lourde de l'enfermement, de l'Enfer de Dante, et donc de l'abandon

de l'espoir. Dans cette architecture, l'œil de Steinhardt s'attarde toujours sur les formes humaines, sur l'agglomération, la superposition, la coexistence dans un régime dur, qui nous rappelle l'enfer intérieur qui s'ouvre dans cet univers paradoxal. La prison de Steinhardt ne s'arrête donc pas à la matérialité de la pierre et à la froideur des barreaux. Elle descend dans la fragilité et, en même temps, dans la puissance des êtres fermés. Là encore, la gradualité des « chambres », au sens des tortures endurées par les condamnés, est une allusion à l'infini de la torture, au paradoxe du romantisme noir de Hugo cette fois : « Toute la cellule (47) produit une impression d'horreur et rappelle la cour des miracles de *Notre-Dame* de Victor Hugo »⁶⁵, où l'espace est configuré à partir de lits de mourants.

Mais le Léviathan carcéral de Steinhardt ne s'arrête pas aux limites infinies des « chambres », mais se dirige progressivement vers l'occupation de l'espace public, qui devient une prison plus vaste. Le condamné passe de la prison publique à la prison politique. Seuls l'espace et la formule d'emprisonnement changent, pas les principes de condamnation. Cette fois encore, c'est la voix de son père qui est porteuse de valeur éthique : « Je vois bien que je retourne à la liberté (tant qu'à faire ; père en partant : n'oublie pas que tu passes d'une prison plus large à une prison plus étroite, alors ne sois pas trop triste ; et quand tu reviendras, ne sois pas trop heureux de passer d'une prison plus étroite à une prison plus large) »⁶⁶. C'est donc la « prison plus large » qui dessine le cadre du paradoxe de la liberté, où la convention des barreaux et des murs froids est brisée. Le condamné est livré à des tourments infinis, descendant dans le cerveau noir et infernal des univers intérieurs. Du panoptique de pierre et de fer, il est proscrit pour vivre dans la prison permanente du cerveau. Il expérimente la confusion du paradoxe fermeture-ouverture, limité-illimité, du contrôle, de la peur, du sentiment d'observation permanente à travers des yeux de verre opaque, dont toute la littérature d'anticipation nous avertit et dont la littérature participative témoigne.

Au lieu de conclusions : une perspective plutôt rhétorique

La perspective est en fait reliée à un exercice associatif entre la monumentalité des prisons imaginaires de Piranèse, l'infinité de la pri-

son et la mondialisation technologique dont nous sommes témoins et que nous vivons. Une extension de ce type de prison infinie serait, par exemple, la prison numérique et, plus particulièrement, la société de l'information dans laquelle nous vivons, dans laquelle nous sommes toujours exposés et où nous dépendons de plus en plus des réseaux de télévision en circuit fermé (CCTV), connus sous le nom de « vidéosurveillance ». L'utilisation croissante de l'intelligence artificielle dans la vidéosurveillance, l'utilisation généralisée de caméras vidéo dans les espaces publics, la surveillance d'Internet, la localisation par GPS, la reconnaissance faciale, le stockage/archivage de données personnelles dans *le cloud*, etc. sont quelques-uns des outils du nouveau paradoxe fermeture-liberté, qui n'a pas besoin de formes matérielles de barrage, comme dans les prisons du XVIII^e siècle. Entre-temps, la Londres de Bentham est devenue la ville la plus exposée, la plus observée du monde, un véritable modèle panoptique mondial. Le paradoxe de cette liberté que nous croyons avoir, comme le mollah de Chalamov, nous revient sous forme de questions rhétoriques : ne sommes-nous pas en train d'assister au système carcéral le plus complexe qui soit, d'autocensure et d'autodiscipline, dans un monde d'accessibilité infinie ? Ce réseau successif et infini, qui nous met aujourd'hui en contact à des milliers de kilomètres de distance, annulant ainsi la spatialité, qui nous libère, ne nous enferme-t-il pas aussi, créant l'illusion de la liberté et de la communion ? N'est-ce pas là un nouveau paradoxe, la marque Piranèse, d'ouverture et de fermeture cette fois ?

Dans l'infini spatial de Piranèse, qui anticipe les goulags, les camps de travail, les colonies pénitentiaires, la prison n'est plus composée par des murs, des barreaux, isolée de la société. Elle est a-spatiale, hétérotopie foucauldienne. Sa frontière n'est plus visible, mais auto-normative, autodéterminée par l'horreur d'une observation permanente et diffuse. Au cœur des gravures de Piranèse et de toute la littérature concentrationnaire, qu'elle soit anticipatrice ou participative, il n'y a pas seulement la mémorisation du traumatisme. Cet art n'est pas seulement celui de la mémoire et de son articulation dans l'espace communautaire comme « lieux de mémoire »⁶⁷, selon la célèbre formule de Pierre Nora. C'est aussi l'interprétation la plus abusive du « genre carcéral », puisqu'il s'agit d'une méthode de projection dans un passé lointain et inconcevable de ces « documents ». Leur forme la plus vi-

vante est de les retirer de l'étagère de l'archive historique et publique et d'activer leur force d'anticipation. Il s'agit d'une lecture de perspective, par laquelle nous comprenons les risques des nouvelles formes carcérales, invisibles, indéterminées, dans lesquelles nous risquons de sombrer avec espoir, également de manière paradoxale. La leçon des images et des mots, telle qu'interprétée par Yourcenar ou Foucault, porte sur l'avenir ou, plus précisément, sur la mémoire de l'avenir, celui où l'on peut être emprisonné sans peine, sans murs, sans barreaux, sans gardiens et, surtout, celui où l'on vit en même temps l'illusion de la liberté et les supplices de la manipulation invisible. Un avenir sombre, en d'autres termes, où le paradoxe de l'emprisonnement sera donné par l'illusion d'une liberté illimitée et le sentiment permanent d'une exposition illimitée. C'est la force du paradoxe anticipateur de Giovanni Battista Piranèse et de toute littérature carcérale, plus vivant que n'importe quel lieu de mémoire, archive, musée ou autre forme de mémoire collective.

- ¹ François Villon, *Œuvres complètes*, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/12246/pg12246-images.html> [04.04.2024].
- ² Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzione*, Roma, <https://www.calcografica.it/stampe/fondo.php?id=fondo-corsini&serie=carceri> [30.04.2024] et *The prisons (le carceri): the complete first and second states*, With a new introduction by Philip Hofer, Dover, New York 1973.
- ³ Johan Wagemans-Jan Koenderink-Andrea van Doorn, *Pleasures of Ambiguity: the Case of Piranesi's Carceri*, dans *Art & perception* (Leyden, Netherlands), Vol.1 (1-2), 2013, pp.121-138. Les auteurs de cette étude montrent, à l'aide d'outils de mesure empiriques, qu'il existe un équilibre extrêmement fin entre l'impression de chaos et la « sécurité » des formes. "The tension between trivial chaos and trivial certainty no doubt (at least partially) accounts for the popularity of the Carceri. The Carceri manage to hit the range of highly non-trivial ambiguity".
- ⁴ La formule est utilisée par Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, introduzione di Paola Colaiacono, Sansoni, Firenze 1992.
- ⁵ Silvia Gavuzzo-Stewart, *Le Carceri: i 'sogni' di Piranesi reinterpretati*, <https://www.piranesimultimediale.it/it/capitolo-4/Le-Carceri-i-sogni-di-Piranesi-reinterpretati/25> [30.04.2024].
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ Nerma Cridge, *Drawing the Unbuildable. Seriality and Reproduction in Architecture*, Routledge, London and New York 2015, p. 160.
- ⁸ Ibidem. Constantin Suter aussi, dans la préface de *Piranesi. Vues. Caprices. Carceri*, Meridiane, Bucarest 1976 : « Les prisons de Piranèse ne sont pas seulement des projets scénographiques conçus pour le développement d'une action théâtrale, mais elles ne sont pas non plus des projets architecturaux car, malgré leur logique, elles n'ont pas été conçues pour être traduites dans la réalité », p. 10.
- ⁹ Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne : 1680-1715*, 1^e édition, Boivin et Cie, Paris 1935, p. 58. Source gallica.bnf.fr
- ¹⁰ Les allégories littéraires canoniques n'hésitent pas non plus à aborder l'intérêt systématique pour la correction. Par exemple, dans les *Voyages de Gulliver* (1726) de Swift, le personnage parabolique est le prisonnier de Lilliputiens mesurant six pouces, dont la taille est similaire à celle des personnes du temple de la prison de Piranèse, ou dans *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, captif sur une île. L'intérêt pour les institutions correctionnelles au XVIII^e siècle est dû à un changement de paradigme culturel complexe, avec un intérêt croissant pour la culture populaire, voire la sous-culture, tandis que la dissimulation des personnes incarcérées à l'époque moderne est due à la découverte de l'« intériorité », avec un intérêt croissant pour l'espace privé et le contrôle de l'esprit.
- ¹¹ Voir Jacques-Guy Petit-Nicole Castan-Claude Faugeron-Michel Pierre-

André Zysberg [dir.], *Histoire des galères, bagnes et prisons XIII^e-XX^e siècles. Introduction à l'histoire pénale de la France*, Préface de Michelle Perrot, Editions Privat, Toulouse 1991.

¹² Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975.

¹³ Ivi, p. 13.

¹⁴ Ivi, pp. 13-14.

¹⁵ Jacques-Guy Petit (Ed.), *Histoire des galères, bagnes et prisons XIII^e-XX^e siècles. Introduction à l'histoire pénale de la France...*, p. 76.

¹⁶ Ivi, p. 17.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Voir chapitre III, intitulé *Le Panoptisme*, dans Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison...*, p. 233. Foucault définit ici le panopticon de Bentham ainsi : « Le Panopticon de Bentham est la figure architecturale de cette composition. On en connaît le principe : à la périphérie un bâtiment en anneau; au centre, une tour; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt ».

¹⁹ Ivi, p. 234.

²⁰ Ivi, p. 233.

²¹ Ivi, p. 234.

²² Ivi, p. 235.

²³ Ivi, p. 243.

²⁴ Ivi, p. 239.

²⁵ Giovanni Battista Piranesi, *Vedute. Capricci. Carceri*, Préface par Constantin Suter, Meridiane, București 1974.

²⁶ Ivi, pp. 9-10. Les fragments en roumain seraient traduits par nous-même.

²⁷ Ivi, p. 10.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Marguerite Yourcenar, *Le cerveau noir de Piranèse*, dans *Essais et mémoires*, Gallimard, Paris 1991, pp. 75-108.

³⁰ Ivi, p. 103.

³¹ Victor Hugo, *Les Contemplations*, Éditions Nelson, Paris s.a., p. 413.

- ³² Ivi, p. 418.
- ³³ Marquerite Yourcenar, *Le cerveau noir de Piranèse...*, p. 91.
- ³⁴ Ivi, p. 93.
- ³⁵ Ivi, p. 99.
- ³⁶ Ivi, p. 100.
- ³⁷ Ivi, p. 101.
- ³⁸ Ibidem.
- ³⁹ Voir Dumitru Bacu, *Pitești, centru de reeducare studențească*, Dacoromania, Madrid 1963; Virgil Ierunca, *Fenomenul Pitești*, Humanitas, București 1990; Paul Goma, *Patimile după Pitești*, Cartea Românească, București 1990.
- ⁴⁰ Varlam Chalamov, *Récits de la Kolyma*, Traduit du russe par Sophie Benech, Catherine Fournier, Luba Jurgenson, Préface par Luba Jurgenson, Postface par Michel Heller, Verdier, Paris 2003.
- ⁴¹ Varlam Chalamov, *De la prose*, dans Varlam Chalamov, *Œuvres en 6 tomes et 1 tome complémentaire*, t. IV, Éd. Knijni Kloub Knigovek, Moscou 2013, p. 157; apud Konstantin Timachov, *Penser les répressions politiques avec Varlam Chalamov*, dans <https://journals.openedition.org/leportique/3733#ftn16> [02.05.2024].
- ⁴² Leona Toker, *Return from the Archipelago. Narrative of Gulag Survivors*, Indiana University Press, Bloomington 2000, p. 7.
- ⁴³ Ibidem.
- ⁴⁴ Nadejda Mandelstam, *Contre tout espoir. Souvenirs*, tome I, Trad. du russe par Maya Minoustchine, Préface de Michel Aucouturier, Gallimard, Paris 1972.
- ⁴⁵ Lena Constante, *L'Évasion silencieuse: Trois mille jours, seule, dans les prisons roumaines*, La Découverte, Paris 1990.
- ⁴⁶ A voir aussi Leona Toker, *Return from the Archipelago. Narrative of Gulag Survivors...*, p. 74. Toker affirme que les préoccupations éthiques prévalent généralement sur les préoccupations psychologiques ou sociopolitiques.
- ⁴⁷ Le texte *Lobocoagularea prefrontală* est daté 1948, mais est paru à titre posthume en 1966. Cet article cite la version du volume Vasile Voiculescu, *Gânduri albe*, Cartea Românească, București 1986, p. 420.
- ⁴⁸ Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, Cartea Românească, București 2008, p. 8.
- ⁴⁹ Alexandre Soljénitsyne, *L'Archipel du Goulag, 1918-1956, Essai d'investigation littéraire*, version russe établie en 2010 par Natalia Soljénitsyne, Traduit du russe, Édition abrégée inédite, Préface de Natalia Soljénitsyne, Fayard, Paris 2014, édition numérique.
- ⁵⁰ Ivi, pp. 105-107.
- ⁵¹ Michel Foucault, *Dits et écrits* (1984), T IV, *Des espaces autres*, no 360, Gallimard, Paris 1994, pp. 752-762.
- ⁵² Ivi, p. 755.
- ⁵³ Alexandre Soljénitsyne, *L'Archipel du Goulag...*, p. 226.

- ⁵⁴ Varlam Chalamov, *Récits de la Kolyma...*, p. 135.
- ⁵⁵ Ivi, p. 137.
- ⁵⁶ Ivi, p. 138.
- ⁵⁷ Ivi, pp. 141-142.
- ⁵⁸ Ivi, p. 143.
- ⁵⁹ Pour une brève histoire documentaire du canal Danube-Mer Noire, voir <https://historia.ro/> ou des analyses documentées par Ion Bălan, *Abuzuri la Coloniile de muncă de la Canalul Dunăre – Marea Neagră. Un raport al Procuraturii*, 1953, dans *Arhivele totalitarismului*, Vol.VII (1-2), 1999, pp. 185-200; Oana Ilie, *Canalul Dunăre – Marea Neagră în presa anilor 1949-1953*, dans *Arhivele totalitarismului*, Vol. IX (3-4), 2001, pp. 79-93; Emilia Corbu; Stănică Pandrea, *Despre un posibil cimitir al deținuților politici de la Poarta Albă, județul Constanța*, dans *Materiale și cercetări arheologice*, Vol.15 (1), 2019, pp. 235-243.
- ⁶⁰ Voir le témoignage du prisonnier politique Mirel Marin Stănescu, intitulé *Genocid în lagărele primului Canal Dunăre-Marea Neagră* et publié dans la revue *Memoria*, 66-67, 1-2, 2009, pp. 43-63.
- ⁶¹ Radu-Alexandru Dragoman; Sorin Oanță-Marghitu; Tiberiu Vasilescu; Mihai-Ștefan Florea; Cătălin Nicolae, *Ruinele unui proiect modernist: cercetări arheologice în fosta colonie de muncă forțată din perioada comunistă de la Galeșul/ Nazarcea, canalul Dunăre – Marea Neagră*, dans *Materiale și cercetări arheologice* (Serie nouă), 14, 2018, pp. 265-286.
- ⁶² Ivi, p. 277.
- ⁶³ Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*, vol. I, Editura „Literatura artistică”, Chișinău 1990, pp. 157-158.
- ⁶⁴ Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii: manuscrisul de la Rohia*, Édition par George Ardeleanu, Polirom, Iași 2012.
- ⁶⁵ Ivi, p. 156.
- ⁶⁶ Ivi, p. 195.
- ⁶⁷ Pierre Nora (ed.), *Les Lieux de mémoire*, tome I, Gallimard, Paris 1997.

