



HÉLÈNE VACARESCO POUR LES SIENS. UNE HISTOIRE D'HÉRITAGE, DETTE ET CULPABILITÉ

Ligia Tudurachi – Istituto di Linguistica e Storia Letteraria “Sextil Pușcariu”,
Cluj Napoca
ligia.tudurachi@acad-cj.ro

Abstract – The text proposes an analysis of the destiny and activity of Elena Văcărescu, the last descendant of the “family of poets” considered to be the founder of Romanian culture – as an exemplary illustration of how a creative life can be affected, in its entirety, by accepting a legacy. From the first moment when, still a teenager, she begins to write verses in French and sees herself sanctioned, through an anathema, by Eminescu, as an unworthy heir – and until the end of her career as a poet in France (distinguished twice with the Award of the French Academy), Elena will only deepen, always reformulating, the consciousness of guilt towards her family, and, through it, towards Romania. This guilt makes her never be able to project herself in relation to her native country, other than in the modest positions of “messenger” and cultural “mediator”, while her adopted country enshrines her as a “poet”.

Keywords : Inheritance, Lamentation, The Cult of the Dead, Spectral Techniques, Cultural Mediation

Motto : « O, glorieux essaim des ancêtres chanteurs... »¹

1. Entre deux familles : la « famille des poètes » et la famille royale

Née le 21 septembre 1864 à Bucarest et morte le 17 février 1947 à Paris, Hélène Vacaresco descend d'une lignée de boyards de Valachie, de laquelle se sont recrutés les premiers poètes roumains : Ienăchiță, Alecu, Nicolae et Iancu Văcărescu. Son arrière-grand-père, Ienăchiță (1740-1797) était l'auteur de la première grammaire roumaine, parue

en 1787 : *Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orânduielilor gramaticii românești* [Remarques ou observations sur les règles et les dispositions de la grammaire roumaine]. Fils aîné de Ienăchiță avec Elenița Rizu, Alecu (1769-1799) s'est marié avec Elena Dudescu, par laquelle il s'est relié avec Ion Ghica². Alecu a eu trois enfants³, dont Iancu (1792-1863) a été à son tour poète. Nicolae (1786-1825), fils lui aussi de Ienăchiță, résulte du deuxième mariage de celui-ci, avec Ecaterina Caragea.

La plus grande partie des vers signés par Alecu s'est perdue⁴ (lui-même, il se considérait d'ailleurs un « poète plutôt pour soi-même »). Nicolae reste fameux surtout par sa chanson d'haidouk *Durda*, qui exploite les mètres folkloriques, et par plusieurs lettres écrites à son neveu Iancu⁵, qui contenaient des vers satiriques sur la mode de l'époque et sur le jeu de cartes. Quant à Iancu, moins doué artistiquement que son père, il devient néanmoins le plus fameux des poètes Văcărești. Sa création littéraire, concentrée dans les volumes *Poezii alese* [Poèmes choisis] (1830) et *Colecție din poeziile d-lui marelui logofăt Iancu Văcărescu* [Collection de poésies du grand logothète Iancu Văcărescu] (1848) cultive, à côté des formes illuministes (ballade sur thèmes folkloriques, épîtres, odes, élégies, idylles, épigrammes), le pastel et la méditation romantique. C'est à lui qu'on doit les premiers sonnets de la littérature roumaine. Il a également inauguré la poésie occasionnelle sur des thèmes historiques. Commun à tous les poètes Văcărești a été le goût pour la poésie érotique en formule néo-anacréontique : ils l'ont cultivée tous les quatre⁶.

Hélène⁷ est la fille de Ioan Văcărescu, fils de Iancu⁸. Par sa mère, elle se lie à la famille Fălcoianu, famille aussi de boyards, avec plusieurs domaines sur la rive droite de l'Olt⁹. Bien que née à Bucarest, où elle avait passé sa première enfance, Hélène a eu la chance de grandir depuis l'âge de treize ans sur le domaine de Văcărești, que son père avait racheté intégralement de ses frères et sœurs, devenant, en 1871, son propriétaire unique. Le domaine était en ruine presque totale quand il l'avait récupéré. La maison qui abritera sa famille sera une autre que celle ancienne.

Or, il y a, croit Hélène, une certaine « fatalité », liée justement à cette installation quand elle était encore très jeune, sur le domaine de Văcărești, qui fait d'elle l'héritière, en ligne poétique, de sa famille. Si

à Bucarest, la petite fille n'avait eu, auparavant, qu'une relation vague, car exclusivement « photographique », avec ses ancêtres (elle les voyait dans des portraits-peints, accrochés sur les murs de l'escalier), dans cet espace-là, elle les retrouve, du coup, installés non seulement dans leur foyer familial, mais aussi dans leur âtre consacré et « sacré » poétique. Elle se voit obligée à constater combien, par leur habitation *en absence*, qui continuait, cet espace s'était imprégné de poésie; à tel point qu'il aurait été devenu incapable de produire toute autre « culture ». Aussi induit-il de la poésie dans tous ceux dont il « accepte » d'être habité.

Vacaresti, terre de poésie, terre de mythes et de mystères, terre de mensonges, disaient aussi mes paysans qui, ayant voulu transformer ces champs de beauté en champ de rapport, furent toujours déçus par l'exubérance d'une flore déchaînée. Vacaresti, forêts, pacages, champs de roseaux, prairies charmantes glissant avec langueur le long des collines, « fontaine du Corbeau », petites fontaines sans nom, eaux fières de leur destin inconnu, passages furtifs sous les futaies, Vacaresti, éternelle rébellion de la nature contre l'homme, terre qui n'aura aimé que ses chantres, c'est parmi tes splendeurs naturelles que mon grand aïeul venait bercer sa mélancolie au retour de ses interminables exils, et n'ayant, une fois encore, qu'un nouvel exil en perspective. Vacaresti, toi que célébra « le Père de la poésie roumaine », tu fus pour mon propre père un lieu d'inspiration et de souvenirs. Ses ancêtres avaient tenu ce paysage pour sacré¹⁰.

Ce n'est donc pas autant un choix (du père), qu'une « acceptation » de cette terre, qui décide sur le domicile de la petite fille. Elle se sent, du coup, « contrainte » à un engagement qui, émanant du sol, dépasse sa famille. Cela la projette dans une position en même temps faible et forte, passive et active. D'une part, dominée par la terre, elle n'y sera destinée à être qu'une « admiratrice », dans l'ordre / et dans l'ombre de toute une « nation admirative » (cette terre était déjà consacrée comme espace poétique « légendaire » bien avant sa naissance). D'autre part, une fois installée, elle y devient hôte et maîtresse : c'est à elle, exclusivement, que revient la mission de resusciter ce lieu qui avait perdu, entre temps, son souffle. Par conséquence, le domaine se féminise pendant sa domination :

Ainsi l'on sent d'emblée que Vacaresti a voulu nous appartenir. Vacaresti n'aime que la libre cadence de la poésie. Jamais personne n'a pu lui imposer une quelconque domination. Vacaresti n'est *aimée*

que des poètes. Quel soulagement durent éprouver mes oncles et mes tantes le jour où mon père parvient enfin à leur payer intégralement les droits qu'ils avaient acquis sur ces folles vallées. Oui, je crois à la prédestination de Vacaresti (n.s.)¹¹.

On peut également observer une proximité qui se crée entre le plaisir que trouve l'adolescente de treize ans de fantasmer avec sa petite sœur sur leurs ancêtres – et la symbolique de la chasse. Si Hélène veut s'identifier non seulement avec son père, mais, si possible, avec tous ceux qui l'avaient précédée, c'est dans un moment préparatif de la chasse qu'elle les imagine. Comme, dans cette évocation de « Neagoe Văcărescu, fils de Dan Văcărescu, voïévode de Făgăraș »¹² : « Enfin, un dimanche, pendant que je racontais à ma sœur Zoe que je pourrais être, ce jour-là, mon ancêtre, le magnifique Neagoe en personne, prêt à sortir à la chasse [...] » (n.tr.)¹³. Il est bien évident que cette chasse qui attire Hélène, c'est la chasse comme moyen original d'acquérir la propriété, la chasse comme titre d'occupation. C'est une chasse comme celle, plus fameuse, du voïévode Dragoș, qui avait fondé jadis le royaume de la Moldavie¹⁴. La situation imaginaire dans laquelle se place la jeune fille est, cependant, paradoxale. Car, une fois qu'une telle chasse soit accomplie, elle ne pourra pas être recommencée. La fondation se fait une seule fois, et si elle est déjà faite, elle n'est pas à refaire. C'est, en effet, ce drame-là, précisément, que va consommer Hélène pendant toute sa vie. Cette chasse qu'elle ne peut que reprendre en hommage, qui ne peut être, pour elle, qu'une chasse simulée – au lieu de la chasse primordiale, devient une allégorie de sa destinée, et pas seulement de sa destinée poétique.

Un épisode de chasse¹⁵ amène également Hélène dans la proximité de Carmen Sylva. On a affaire, cette fois, à une chasse dans laquelle, sans savoir l'une de l'autre et sans se connaître encore, les deux femmes, qui doivent assurer l'acculement d'un ours, laissent s'échapper l'animal, chacune de sa part.

Soudain, oui, je ne me trompais pas, un craquement ! Quelqu'un ou quelque chose (!) cherchait à écarter les buissons chargés de fleurs jaunes qui, non loin de moi, se défendaient de toutes leurs ronces. Mais la chose insistait, rageuse. Mon sang se glaça dans mes artères. L'ours ! Eh ! C'était bien lui à n'en pas douter. Lui. Embarrassé de sa personne, plus pressé que ne l'eût voulu sa taille épaisse, car un ours à mes yeux ne représentait qu'une terrifiante masse noire, l'ours marchait d'une

allure vive quoique disgracieuse. Et à ce moment – vous ne me croirez pas peut-être – malgré la peur affreuse qui me dévorait, je me mis à songer. Cette rêverie ne dura que quelques secondes. [...] *J'ai toujours été poète. C'était un incomparable jour d'été : « Que l'ours vive et grâce à moi qui le sauve ! ». Je ne désirais rien d'autre*¹⁶.

Si le geste d'Hélène n'est pas ici consciemment en imitation par rapport à celui de la Reine, c'est, tout de même, ce miroitement de l'un dans l'autre que la narration souligne : car la Reine aurait laissé, elle aussi, l'ours s'échapper, en raison de sa vocation poétique¹⁷.

La mise en rapport de ces deux épisodes de chasse rend visible non seulement l'importance qu'Hélène accorde à la prédestination, mais surtout le fait que sa représentation de soi se réalise, systématiquement, en (simple) copie. En actionnant spontanément, elle ne fait, ici et là, que propager le geste déjà produit par un autre. Elle duplique ce geste au moment même où elle l'admire; ou, inversement, elle l'admire, au moment où elle déjà l'incarne, force d'une affinité (profonde), qui peut être due, ou non, au sang.

La famille poétique comme la famille royale se présentent de cette manière, pour Hélène, comme des milieux dans lesquels elle n'arrive pas à produire des gestes originaux, tout en réalisant des gestes très significatifs. C'est la valeur plus que symbolique de son action qui s'y prouve, mais en même temps cette valeur est, immédiatement, relativisée par l'évidence d'avoir raté l'inaugural et l'originaire, par l'effet de pure répétition qui intervient.

Il y a d'ailleurs encore un autre « hasard » qui fait que le fonctionnement de la famille royale se corresponde avec celui de la « famille poétique ». En 1888, Hélène revenait pour trois années en Roumanie, acceptant de faire partie de la suite de Carmen Sylva¹⁸. Ayant perdu une fille, la Reine l'embrasse d'une affection maternelle. Mais cette affection, elle l'accordait déjà, aussi, au prince Ferdinand de Hohenzollern-Sigmaringen, son neveu (le neveu de son mari, le Roi), qui devrait être désigné le successeur au trône. Dans les grâces de la Reine tous les deux, Ferdinand et Hélène tombent amoureux l'un de l'autre, immédiatement après l'installation d'Hélène au château de Peleş. En avril 1891, avec la bénédiction des souverains, Ferdinand lui devient fiancé. Mais le projet que ce mariage soutenait, d'autochtoniser par le sang la dynastie royale étrangère, échoue, conséquence à une intense

campagne de presse. Tous les partis politiques s'expriment, à Bucarest, contre cette union, ce qui détermine Carol I à retirer son consentement. Au mois de juin l'engagement était officiellement annulé et Hélène se voit obligée à s'exiler en France, après un assez long voyage par Venise, Milano et Rome (l'idylle fait, à cette occasion, l'objet d'intérêt de la presse étrangère et inspire Pierre Loti – dans *L'Exilée*, ou Gabriele d'Annunzio¹⁹ – dans *Il Piacere*). Par un ordre secret du Roi, elle sera ensuite déclarée *persona non grata* et on lui interdit de revenir en Roumanie (c'est à peine en 1895 qu'on lui permettra de nouveau à passer ses étés sur le domaine de Văcărești). Après avoir constitué l'endroit de son exil heureux et volontaire, Paris devient, de cette manière, l'endroit de son exil forcé et définitif.

Or, cet épisode, Hélène allait l'interpréter comme une fatalité qui, la rendant profondément malheureuse, continue, en même temps, à la lier au domaine de Văcărești et à son « nom », qu'ainsi elle n'arrive pas à quitter. C'était comme si, encore une fois à travers l'action de la famille royale, le domaine de Văcărești et ses ancêtres ne lui permettaient pas de s'en débarrasser. Comme si, entré en concurrence avec son destin de poète-légataire de la famille Vacaresco, celui de Reine-poète ne pouvait que perdre, par la force imbattable du « nom légendaire ». Ces contextes de vie sont tous les deux exemplaires : dans les deux, Hélène aurait été placée, symboliquement, devant « toute une nation admiratrice ». Mais l'un est plus fort que l'autre. Et une fois acceptée, la posture d'héritière des Vacaresco agit comme une clôture pour toute possibilité qui lui fait concurrence. Dans *Mémorial sur le mode mineur*, quelques lignes formulent explicitement cette idée que la famille, une fois acceptée comme héritage, se présente aux vivants qui la représentent sous un mode despotique, en quelque sorte ahurissant – et en même temps sous un mode miraculeux et providentiel, jusqu'à faire « impossible de dire ce que l'on était réellement ».

On a dit « drôle de guerre... ». Je puis dire en pensant à moi-même : « drôle de destinée ». Chacun se figure, quand il s'agit de son existence, que son destin a été particulier, étrange, etc., mais encore faut-il le prouver. Pour moi, la chose est facile : pas de chance; non, pas de chance et cependant beaucoup de chance. À tous moments la route barrée, et au fond pourtant une ouverture inattendue sur les larges horizons. Avantages dès mon berceau : des parents admirables, une haute

naissance, hélas ! des parents tourmentés par le manque de moyens ! Le prestige légué par mes aïeux et aussi la gêne dans laquelle nous nous débattions, à l'étranger le fait que nous ne portions pas un de ces titres qui servaient de marchepied à un si grand nombre de mes compatriotes. *Impossible de dire ce que l'on était réellement*, les premiers du pays, ceux auxquels tous, boyards ou grands bourgeois, étaient fiers d'être alliés. Obscurité donc, obscurité totale à Paris – et tout à coup lumière venue de toutes parts, renversement complet du sort – mon séjour officiel à la cour de Roumanie, l'amitié que me témoignaient nos souverains, puis ténèbres coupées d'éclairs sinistres, le pays tout entier contre nous, des années de désolation, puis la montée dans la nuit (n.s.)²⁰.

2. « Poétesse » de la France, « messagère » de la Roumanie : le terrain d'un psychodrame

Le *Testament* d'Ienăchiță Văcărescu reste le texte probablement le plus connu de la littérature roumaine. Les quatre vers (« Urmașilor mei Văcărești / Las vouă moștenire / Creșterea limbei românești / Ș-a patriei cinstire »)²¹, bien que directement adressés à ses successeurs de la famille, ont toujours été lus comme la formulation la plus complète et la plus dense de l'obligation sacrée qu'avait tout le peuple roumain face à la langue et à l'identité nationales. De nombreuses lectures qui les ont eus comme objet le long du temps, pas une seule ne s'est intéressée à la personne de la famille Văcărescu, qui aurait dû assumer, à un mode personnel et intime, cet héritage. Or, Hélène, encore adolescente, c'est justement en relation avec ces quatre vers que se construit le lien avec sa famille. Ce sont ces quatre vers qui la responsabilisent à devenir leur légataire. C'est pourquoi elle commence tôt à écrire des vers. Ces ancêtres avaient été poètes : c'est donc poète qu'elle devrait être, afin de les hériter; ils ont été exceptionnels : elle devra donc s'illustrer comme une poétesse de génie.

Ce qui étonne, dans ce contexte, c'est que presque au même moment, elle décide aussi de ne pas écrire en roumain. C'est une « faute » : car Hélène s'abat, de cette manière, de la prescription d'Ienăchiță d'enrichir la langue nationale. La jeune fille culpabilise, elle se sent trahir sa mission par le même geste par lequel elle l'assume, elle se cautionne un peu, elle se justifie par l'âge qu'elle avait (elle désigne cette faute comme « l'immaculé péché initial »). Mais, sur place, immédiatement, elle doit supporter un jugement

public qui, lui, ne se montre aucunement sensible à son innocence. Apprenant que l'héritière du poète-fondateur de la culture roumaine écrit des vers en français, Mihai Eminescu²², le poète romantique roumain le plus important, accuse explicitement Hélène d'être une successeuse indigne. C'est du seuil de sa mort qu'Eminescu lui adresse cette anathème (il se trouvait interné, à ce moment-là, dans l'hospice, conséquence de sa maladie nerveuse). La violence de ce message est renforcée encore plus par le messager qui le transmet, qui n'est autre que Titu Maiorescu²³, la voix critique la plus autoritaire de l'époque.

Néanmoins, rien ne changera dans la décision d'Hélène. Le roumain ne deviendra langue ni de sa poésie, ni de sa prose, ni – plus tard – de ses mémoires.

Psychologiques avant tout, les ressorts de cette décision de choisir le français *contre* le roumain sont assez clairs. Consciente du poids qu'elle devait supporter, après avoir assumé les legs testamentaires d'Ienăchiță, Hélène avait voulu prendre une distance (saine) par rapport aux modèles familiaux. Devenir poète, mais dans une autre langue, c'était une manière de faire place à une liberté à l'intérieur d'une obligation. Intervient cependant, aussi, dans ce choix, une question d'orgueil. Les « poètes Văcărescu », ils n'avaient pas été seulement des poètes, mais des poètes exceptionnels, grâce à leur emplacement fondateur dans une culture. Leur succédant, Hélène sent ne pouvoir point atteindre cette exceptionnalité à l'intérieur d'une langue encore primitive – dans laquelle « la grappe de raisins, pleins de jus et déjà mélangés au pressoir » n'étaient pourtant pas encore devenus « du vin prêt à souler les foules » (n.tr.). C'étaient donc les foules que la petite fille voulait faire vibrer à sa voix : c'était d'une multitude qui dépassait le « peuple » qu'elle attendait la consécration. Cette consécration n'allait d'ailleurs pas tarder. Le succès de sa poésie en France a été fulminant : deux Prix de l'Académie Française viennent la consacrer (déjà pour le volume de début)²⁴. Mais cela ne va aucunement l'aider à se détacher de cette culpabilité première. Comme Hélène la formule quelque part : une fois provoqués, les « dieux furieux » de sa famille allaient la suivre pour toujours et partout.

Il y a encore une autre subtile mutation qui intervient dans le cœur enfantin d'Hélène, une fois avec l'écriture en français. Comme sa famille, par Ienăchiță – le fondateur, était devenue synonyme de la patrie (ce qui transforme sa culpabilité envers la famille dans une culpabilité

ressentie face à la Roumanie), le choix du français sera, lui aussi, dès le début, plus qu'un simple choix linguistique. Il implique la France : un autre pays, une autre culture. Et, occupant toutes les deux la place du foyer, la France et la Roumanie vont, à partir de ce moment primordial, concourir comme deux « âmes collectives ».

Chants d'Aurore, le volume de début d'Hélène, paru en 1886, qui ramasse ses poèmes parnassiens écrits à Paris, entre 1883 et 1885, sous l'influence de Sully Prudhomme, et ensuite sur celle de José-Maria de Heredia et de Lecomte de Lisle, dont elle est, tour à tour, la disciple – s'ouvre avec une *Dédicace*²⁵, adressée à la France. À cette dédicace s'ajoute une « humble confession », *À ma patrie*, où, accablée par son *péché* lié au *legato* d'Ienăchiță, Hélène supplie la Roumanie de lui accorder au moins une bénédiction, celle qu'est donnée aux guerriers, avant le combat.

Si je te deviens étrangère, / Si ma chanson pour s'essayer / N'a pas choisi
la langue chère / Que l'on parle autour du foyer, // Celle qui vient,
lorsque je prie, / Sur mes lèvres tout doucement, / Pourras-tu jamais, ô
Patrie ! / Le pardonner à ton enfant ? // Voudras-tu seulement entendre /
Mes vers et les bénir tout bas / Comme tu bénis, grave et tendre, / Tes
guerriers avant les combats²⁶.

La conséquence en est que, si Hélène se représentera constamment en *poète* de la France, sans développer aucun complexe lié à ce placement, à ses vingt ans, dans une culture centrale (ce qui confirme une conscience de soi assez exacerbée), elle ne pourra, en échange, assumer que des postures humbles pour représenter la Roumanie. À celle de « guerrier », ici évoquée (il y a trois *Chants de guerre*²⁷ dans ce volume), s'ajouteront plus tard celle de *messenger*, d'intermédiaire, d'ambassadeur ou de médiateur culturel. Et toute cette série va s'alimenter de sa représentation comme « enfant perdu » de la patrie.

Ce qu'on voit ici, ce n'est pourtant pas une simple partition qui intervient entre la France et la Roumanie dans la formulation de ces propositions de responsabilité. Entre les deux pays, Hélène fait aussi une différence qui implique l'attachement et l'affectivité : si l'une de ces patries est ouverte et protectrice (la France), on peut lui faire des promesses et s'y livrer comme à un adulte bienveillant, l'autre est fâchée et suspicieuse (la Roumanie), comme un parent qui, à cause d'un incident, a définitivement perdu la confiance dans son enfant. L'une aime et encourage (la France),

l'autre se laisse seulement aimer (la Roumanie). L'une est le parent « bon », en état heureux, content de son enfant; l'autre est le parent « mauvais », constamment indigné et irrité, qui gronde son enfant.

Avec le deuxième volume de poésies publié en France, *Le Rhapsode de la Dâmbovița* (1889), un recueil de folklore roumain, Hélène fait un pas de plus dans la figuration de ces deux pays sur des positions parentales. Elle formule ici l'idée d'un loyalisme *en contenu* face à son pays. Depuis Paris, elle serait systématiquement « ramenée », imaginairement, à son espace d'origine, au foyer familial. Les textes ramassés dans *Le Rhapsode* sont d'ailleurs tous cueillis sur le domaine de Văcărești, pendant la première année qu'elle avait passée là, quand Hélène n'avait que treize ans. Ce loyalisme *en contenu* veut, cependant, dire qu'il n'y a pas tout à fait un loyalisme en esprit. Car, si les « contenus » sont roumains, la perception qui les rend l'est assez peu. C'est plutôt l'œil de l'étranger qui y regarde. On s'en rend compte surtout si on compare cette perception avec celle sur la Roumanie et les Roumains de Carmen Sylva, telle qu'Hélène elle-même l'évoque dans le portrait qu'elle consacre à la Reine en 1908, dans *Rois et Reines que j'ai connus*.

Depuis le moment de son arrivée dans sa patrie nouvelle jusqu'à cette heure, sa vie a été un effort constant, un *constant travail d'amour et de ferveur*. Patiemment et sans interruption, elle se mêle à la vie de son peuple, s'associe aux besoins et aux aspirations d'une race qu'elle a tant cherché et si souvent réussi à comprendre. Quand elle atteignit les rives du Danube, quand apparurent des paysans vêtus en blanc, portant à leur ceinture des couteaux d'argent ciselé, et de fourrure; quand, dans leur costume aux vives couleurs, leurs traits fiers enveloppés de voiles – diaphanes comme la brume des montagnes – la poitrine couverte de tremblantes pendeloques, les femmes s'élancèrent à sa rencontre; quand, gaiement parées, les beautés du village dansèrent devant elle les danses nationales au son d'un violon rudimentaire; quand des tziganes échevelés et déguenillés jouèrent sur les syrinx verdâtres des airs vieux d'un millier d'années, mais jeunes d'une éternelle et naïve jeunesse – alors Elisabeth s'imagina que sa vie serait une perpétuelle pastorale²⁸.

Commun entre la relation qu'établit Carmen Sylva avec son pays d'adoption et la relation qui lie Hélène à son pays d'origine est précisément cet effort soutenu « d'amour et de ferveur », que les deux femmes, l'une aussi bien que l'autre, perçoivent comme un *travail*. C'est, dans les deux cas, un amour qui est induit par une responsabilité : un amour

qui n'est donc point naturel et point spontané. Si les *paysages* et les *gens* de la Roumanie allaient dès le début jusqu'à la fin nourrir la création d'Hélène, ils le feraient d'une manière qui, pour une Roumaine de souche, est au moins curieuse. Puisqu'on y entrevoit une distanciation rare, qui ne devient explicable qu'à travers la relation affective compliquée qui lie Hélène à sa famille. Il y a du pittoresque²⁹. Comme il y a un certain exotisme qui devient caractéristique à la Roumanie d'Hélène, et la nature de cet exotisme est, à chaque fois, fondamentalement ethnographique (ses Roumains sont toujours habillés en costumes populaires). La *vie pastorale*, représentée en manière de vie idéale, n'arrive cependant pas à se transformer chez Hélène – beaucoup moins que chez Carmen Sylva – dans une formule d'intimité. Bien que, paradoxalement, dans son cas, elle l'était effectivement.

Voilà, par exemple, ce portrait qu'Hélène fait de son père, représenté « en poète » à côté de sa petite fille – et en poète « parmi ses paysans », habillé dans leur habit à eux :

Déjà mon père était poète parmi ses paysans, alors que vêtu de sa blouse bleue d'agriculteur il amenait vers la maison, blottie au milieu des maïs, une enfant de sept ans aux longs cheveux noirs, une petite fille dont le premier mouvement sur cette terre de légende fut de se précipiter à travers les jachères broussailleuses, vers cet endroit désert qui devait devenir par la suite l'un des plus beaux parcs de la Roumanie, afin d'y balbutier ses vers³⁰.

Ou, encore, ce tableau des paysans qui l'entouraient pendant son enfance, vus comme « peuple » :

Ses parfums venaient à moi, *j'avais beau être loin* (n.s.), ils étaient là, ces paysans aux vêtements multicolores, ces petites villes aux cloches luisants, là, ce peuple avide et courageux, simple et hardi auquel j'ai été mêlée plus que tous ceux qui respirent son voisinage immédiat³¹.

Dans *Amor Vincit* (1909), autofiction qui se construit comme un roman épistolaire à travers des lettres envoyées par une jeune Roumaine à une amie française depuis Mirodar (Roumanie) est exploité encore une fois l'« occasion » que donne la communication avec un étranger à percevoir l'*exotique* du foyer familial et du paysage natal. L'étranger devient là aussi une opportunité pour une connaissance de soi juvénile – et il le fait toujours par l'espace qu'il rend possible.

Ils me donnent le singulier plaisir d'entendre appeler bizarres, vivantes et neuves les choses de mon enfance qui sont *pour ainsi dire* moi-même et s'engourdissent au fond de mon âme et de mes prunelles. De même que je les trouve *étrangement* éloignés de nous, je me sens *exotique* en face d'eux et cela dans ma propre demeure, parmi les paysages si connus (n.s.)³².

C'est comme si Hélène, qui empruntait une langue étrangère pour débiter dans la poésie, avait assumé, une fois avec cette langue, la perspective de l'étranger non seulement sur les autres choses, mais aussi sur sa famille et ses proches. Mais introduire l'œil de l'étranger à l'intérieur d'une perception enfantine équivalait à laisser l'étranger pénétrer le noyau le plus secret et le plus intime de l'enfant. C'est ouvrir l'accès, pour cet étranger, à l'espace qui aurait dû être exclusivement du foyer, sécurisé par cette exclusivité. Une fois admis, non seulement il fait concurrence aux parents naturels : il disloque l'autorité parentale première. Car il subjugué avec une nouvelle affection. Complexe, le psychodrame qui s'est joué dans le cœur enfantin d'Hélène, une fois avec cette distribution de rôles entre la Roumanie et la France, n'a été peut-être pas autre que celui d'un enfant qui *s'est voulu* à tout prix orphelin, tout en ayant une famille heureuse : d'un enfant qui a refusé la langue de ses parents, parce qu'en réalité, il voulait d'autres parents, il cherchait à se faire adopter. C'est de cette paradoxale condition *orpheline* – construite selon un scénario freudien – que s'accompagne, chez Hélène, l'acceptation de l'héritage poétique d'Ienăchiță et sa négociation permanente avec cet héritage.

On comprend ainsi pourquoi, en revenant vers la fin de sa vie à la lecture du *Testament*, Hélène allait proposer une lecture double de ce texte patrimonial. Les quatre vers fameux, elle les coupe en deux. D'une part, elle sépare l'obligation de cultiver la langue roumaine (« Urmașilor mei Văcărești / Las vouă moștenire / Creșterea limbei românești ») – et de l'autre part, elle met l'impératif qu'elle honore sa patrie (« Ș-a patriei cinstire »). La première mission est considérée absolument échouée. De la deuxième, elle sent s'être bien acquittée, grâce justement à la France, qui lui avait permis d'inventer – une fois avec la distance prise par rapport aux siens – sa posture seconde de *messenger* : de porte-parole de son pays d'origine³³.

En réalité, cette posture *patriotique* qu'Hélène construit sur la scène culturelle française correspondait à la seule manière dans laquelle elle

avait pu se concevoir comme *présence*. Héritière d'une famille poétique qui avait fondé une culture nationale, elle ne pouvait faire autre chose que *médier, inter-médier* ses ancêtres : être donc leur « annonciateur », leur introducteur et leur promoteur. Comme elle ne pouvait aucunement être en contact avec eux, entrer en dialogue, il ne lui restait que de s'ajouter dans leur fil et dans leur continuité afin de parler *pour* eux, dans leur nom, avec leur voix. Étant ainsi essentiellement présente, elle ne l'était, en même temps, qu'en projection iconique de ceux disparus. C'est pourquoi cette posture, « inventée » tôt, ne tient pas à vrai dire, chez elle, autant d'une invention, que d'une *découverte*, vers laquelle allait converger ensuite toute sa vie (« C'était ainsi mon sort : vie de messenger et de porte-parole. Car j'avais finalement compris ma raison d'être et l'utilité concrète de mon immaculé péché initial »³⁴). Comme son *alter-ego* féminin d'*Amor Vincit*, Hélène ne peut vivre sans « expliquer », tout le temps et partout, son pays et sa naissance. Sa littérature (poésie et roman) se transforme d'ailleurs, elle aussi, au fur et à mesure, dans une thématization de cette *explication* de la nation et de la spiritualité roumaine faite à des étrangers.

Mais les « dieux furieux » ne se calment toujours pas. Si par sa carrière de poétesse dans une autre culture, Hélène les avait provoqués, par sa posture de messenger qui ne fait qu'« honorer » sa patrie, se mettant entièrement à son service, elle ne les pacifie point. La faute primordiale reste impardonnable :

Si les dieux avaient été plus indulgents, je les aurais pacifiés avec ce livre pieux et poétique, majestueux et honnête, qui offre non pas des poèmes quelconques, mais l'essence même des mélées produites au four et à mesure par ceux qui, mot après mot, les avaient laissé s'écouler lentement dans l'air chargé d'arc-en-ciel des tombées du soleil. Si les dieux avaient été plus bienveillants, ils auraient compté ce livre pour une action réparatrice³⁵.

3. De l'amour-responsabilité à l'amour sensuel

La seule chose qui change vraiment le long de la vie d'Hélène – et, cette fois, elle le dit dans son propre testament – c'est la nature de l'amour qui la lie à sa patrie. Au lieu de l'amour-responsabilité, qu'elle avait partagé, au début de sa carrière poétique, avec Carmen Sylva, celui qu'elle ressentira après, de manière de plus en plus emportée, c'est

un amour sensuel, presque charnel. La frénésie de son activité poétique et politique se transpose comme une frénésie érotique, qui lui dévore le sang (« Curieuse destinée qui finit peu à peu par tenir toute dans cette ardeur promenée à tous lieux et qui, dès que je ne parvenais pas à l'exercer, me dévorait le sang »³⁶). Mais ce qui s'empare de cette femme « sans foyer, sans fortune, sans époux, sans amant, sans enfant »³⁷, ce n'est pas tout simplement un amour-passion. C'est plutôt d'un auto-érotisme qu'il s'agit. Car la Roumanie, distancée avec autant d'effort de ses ancêtres et de son foyer, avec lesquels elle avait commencé par être perçue identique, finit par se faire absorber dans la chair d'Hélène. Comme elle le formule quelque part, elle arrive à *incarner* sa patrie, à la sentir dans ses veines et dans ses os. Sa posture patriotique devient, de la sorte, celle d'une « grande amoureuse ». Et quand elle aime, à la fin, la Roumanie, c'est par des gestes purement narcissiques qu'elle le fait.

La Roumanie ?... mais elle était en moi, j'étais elle et je savais donner à la plupart le sentiment de la voir, rien qu'en parlant d'elle et souvent rien que par ma seule *présence*. Et cependant, c'est d'un amour sensuel aussi bien qu'intellectuel que j'adorais cette terre, à laquelle en toute conscience j'avais pu déclarer : « Je ne suis plus moi-même, ô terre, je suis toi » [...] Curieuse destinée qui finit peu à peu par tenir toute dans cette ardeur promenée à tous lieux et qui, dès que je ne parvenais pas à l'exercer, me dévorait le sang. Je lis le roman des grandes amoureuses, je les comprends, je les « vis », je les plains et je ne peux m'empêcher de crier : « Mais oui, il en est ainsi quand on aime ! – et pendant cela je pense « Roumanie ». Chaque pli de chacune de ma robe a son odeur. Je ne sais pas ce que sont les souffrances de l'exil; en quelque endroit où je sois, je n'ai de ressentiment, je n'ai de haine que pour ceux qui la renient, et cherchent d'autres appuis qu'elle³⁸.

Cette *présence*, si elle arrive à exclure, cette fois, de sa perception, les ancêtres – comme *absences* jusqu'ici obsédantes, elle ne cesse pas d'avoir une essence élargie et essentiellement multiple. Car non seulement elle dépasse les limites biologiques et physiologiques de la femme vers celles de la « race »; mais aussi inclue-t-elle dans son *intimité*, à travers une dynamique *mystérieuse*, qui implique l'adoration tout autant que la confession, tous les corps, réels ou phantasmés, des Roumains. Dans la perception des hommes – qui ne cesse pas d'être importante pour cette femme *amoureuse* – cela finit par classer son érotisme dans la catégorie « monstrueuse ».

« Vous êtes un cas », me disait Barrès et ceci encore par quoi il a gagné mon cœur : « Mlle Vacaresco n'est pas une femme, Mlle Vacaresco est toute une race ». Pas une femme ? Non, je ne suis pas une femme, je suis *un monstre* dans le sens aigu et attirant du mot, une créature sans sexe, une amoureuse cependant qui a des nuits d'extase et d'ivresse : mes découvertes secrètes, les abîmes où je tombe, quand je m'imagine qu'à la suite de tel événement la Roumanie risque d'être malheureuse ou seulement lésée... Seuls quelques Français et des plus hauts auront lu clairement en moi : Mangin par exemple et Poincaré, ce dernier effrayé un peu par l'exagération cachée mais violente qu'il me découvrirait. Les Roumains finirent par se douter du cas H.V.; mais les nations qui luttent et se disputent n'ont pas le loisir de considérer les monstres, et chez toute femme, ce qui sort du commun déplaît aux hommes. Cependant, d'autre part, dès qu'un Roumain m'aborde directement et pénètre dans l'intimité de ma pensée, il sent confusément qu'il se trouve en face d'un mystère dont il adore l'effet – et tout de suite le Roumain, le vrai Roumain, se confie à moi³⁹.

Vivre cette présence, *sa* présence, c'est, finalement, pour Hélène vivre, à tel point, à travers des autres (mais à travers des autres qui tous, de manières différentes, sont absents), qu'on ne doit pas s'étonner de voir que la dernière formulation de cette *présence* arrive à la placer dans le tombeau, continuant à nourrir de sa sève les semences de tous ceux qui s'étaient présentifiés, le long du temps, à sa place, à travers son existence, de tous ceux qui l'avaient consommée et épuisée, afin de se rendre, eux, réels, au lieu d'elle :

Quand toutes les résurrections par moi souhaitées se seront, ô cher pays, accomplies sous ton ciel, reçois-moi tendrement dans ton sein comme une qui aura le plus mérité l'abri, l'asile, où je pourrai désormais *vivre de la vie* de tes semences, de ta sève, ô mon amour, ô mes fils sans nombre, ô mon époux sans pareil, ô sol roumain, ô Roumanie...⁴⁰

4. Le diabolique dans les legs : sur le droit d'haïr ses ancêtres

Si la vie d'Hélène se construit comme une immense « scène d'héritage »⁴¹, c'est, donc, avec le prix d'une profonde aliénation qui la tourmente incessamment. « L'ancêtre signifie pour moi le remord, qui me suivra à jamais » – formule-t-elle dans *Destinée*. L'ancêtre est un « cher ennemi » qui change tout le temps de visage et de nom : il est un « fantôme coriace ».

C'est un côté infernal de l'héritage qui y devient, de cette manière, le plus prégnant. Selon Derrida, une force démoniaque réside dans la structure même du testament, car on s'y confronte, presque sans exception, à la compulsion de répétition freudienne⁴².

On comprend bien combien aliénant et exténuant peut-il être de proférer tout le temps « des adieux » et de tomber tout le temps en larmes : de vivre à l'infini, en boucle, la souffrance d'une perte, la douleur d'une disparition, qui n'arrive point à se consommer. Ce qu'on voit, cependant, chez Hélène, c'est que ni ces larmes, ni ces « adieux » ne sont liés à un deuil assumé en tant que tel. Cette *lamentation* n'est causée par les morts que dans la mesure où ils constituent, par leur présence-absente, la source de la « tragédie » personnelle d'Hélène, celle de son magistrale échec. C'est la raison pour laquelle la tonalité commémorative est quasiment inexistante. Elle est remplacée par une tonalité vindicative, souvent rancunière. L'ancêtre comme « ennemi cher » et comme « fantôme coriace » est un ancêtre avec lequel on se dispute et on se querelle : un ancêtre qu'on veut abattre et dominer.

Il serait plus juste de parler, ici, de *plainte* que de *lamentation*. « Plainte contre un nom, son nom » – formule Georges Didi-Huberman dans un de ses volumes récents, *Brouillards de peines et de désirs*. La différence que l'historien d'art français fait entre ces deux formes verbales, apparemment identiques⁴³ va exactement dans le sens qui nous intéresse. Didi-Huberman traite la plainte comme une accusation : « C'est une *pure accusation* en ce qu'elle ne peut jamais prendre la forme d'un verdict. Elle est donc essentiellement violente, prophétique et sans pouvoir »⁴⁴. Si la lamentation d'Hélène se présente comme une vocifération – souvent comme un cri, si elle parle explicitement de son sentiment de haine face à ses ancêtres, et, aussi, d'un *droit* de les haïr, c'est donc cette voix en même temps prophétique et impuissante qu'elle fait entendre : une voix qui est profondément intime et essentiellement politique. Cette colère lui vient d'une accumulation de peines (conflits, déceptions, trahisons), parmi lesquelles le deuil n'est qu'un point de départ éloigné. Trop éloigné. Au lieu de pleurer que ses ancêtres ne sont plus là et qu'ils lui manquent, c'est son incapacité de les faire disparaître qu'Hélène déplore. Et cette *complainte*, parce qu'elle revient, est reprise, se répète, se revit, elle est rythme (Scholem, dit Georges Didi-Huberman⁴⁵) : elle est, ainsi, déjà, une / la forme poétique en soi.

Sous vos marbres, de loin pareils à des colombes, / Et que l'herbe des champs finit par envahir, / Ancêtres oubliés, dont s'écroulent les tombes, / Savez-vous combien j'ai le droit de vous haïr ? // Le suaire est froissé de fantôme, / Après des jours troublés, calmes ou triomphants, / Vous dormez; le néant vous verse son grand baume; / Mais vos péchés sont tous punis sur vos enfants. // Puisque je dois subir cet *injuste héritage*, / Je veux savoir, ô vous qui ne répondez pas, / Quelle expiation ma pauvre âme partage, / Dans quel enfer je dois m'engouffrer sous vos pas. // Vos crimes, n'est-ce pas ? furent grands, car ma vie / A bien peine à porter toute leur pesanteur, / Et déjà je suis lasse et je souffre et j'envie / Ceux qui peuvent goûter le printemps enchanteur. // Mais je ne songe pas à vous demander grâce, / Ce fardeau m'appartient, je le prends tout pour moi; / Il ne sera pas dit qu'un autre de ma race / Subisse par ma faute une implacable loi. // Que ma postérité bénisse ma poussière ! / J'aurai, pour eux du moins, aplani le chemin. / Ils pourront chaque nuit, les yeux pleins de lumière, / Dormir avec l'espoir joyeux du lendemain. // Le sang pourra bondir libre et pur dans leurs veines, / Car le mien fut brûlé par le divin courroux; / Leur voix ne s'usera plus en prières vaines : / Je serai si longtemps demeurée à genoux⁴⁶.

Plus tard, corrélé à ce *droit* d'haïr ses ancêtres vient s'exprimer le droit de refuser sa perpétuation. Hélène ne va pas seulement assurer, par son sacrifice personnel, par sa « demeurée à genoux », le droit au bonheur de ceux qui lui succèdent. Elle ne va pas seulement bloquer, avec son corps, l'enchaînement du passé. Elle va manifester aussi son droit d'arrêter, par sa force, que sa lignée continue. Car, une fois avec elle, ce seraient encore eux, toujours eux, les aïeuls, qui se perpétueraient. Et ce que, finalement, lui impose sa conscience à titre d'obligation, c'est que cette continuité soit empêchée, à tout prix. C'est pourquoi, symétrique au *Testament* d'Ienăchiță, qui léguait un héritage qu'elle avait à l'époque accepté, le *Testament* d'Hélène ne veut plus rien léguer. La toxicité et les blessures produites, la force de désorienter et désarticuler les vies atteintes par cette hérédité seraient trop coûteuses, deviennent des prix trop grands à payer pour un héritage culturel, tout important qu'il fût.

Dans *Hélas ! Je vous en veux* (poème compris dans *La Dormeuse éveillée*), la poétesse s'adresse à des enfants venus dans sa chambre, enfants qui ont de « jeunes cheveux », avec cette réplique qui donne le titre du poème : « Je vous en veux ». Elle leur « en veut » pour les chances qu'ils ont, et qu'elle n'a pas eu; pour le fait qu'ils sont jeunes, pendant

qu'elle est déjà vieille. Mais aussi, parce qu'au fond de son cœur, elle sent ne pas avoir eu le *droit* à sa jeunesse. Il est encore une fois question de *droit* : d'un *droit refusé* à vivre sa vie propre. Ces vers montrent, en même temps, comment ce qui avait l'air d'une violence et d'une imprécation, tant que le discours était orienté vers le passé – se transfigure en indulgence et en faveur, quand il engage les descendants à venir, même si cela ne peut se réaliser qu'à travers leur suppression préventive. Pour que le diabolique des legs devienne bénédiction, il est nécessaire que cette âme irrémédiablement damnée, qui était celle d'Hélène, soit la dernière à supporter la charge héréditaire. Autrement, loin de se diminuer une fois avec la distanciation par rapport aux aïeuls, cette charge allait s'accroître encore plus.

Si une responsabilité envers les aïeuls avait déterminé Hélène à accepter d'être leur légataire, c'est, donc, une responsabilité envers les fils qui l'oblige à arrêter la lignée, à ne pas se perpétuer.

Je vous en veux, enfants, et tout à coup je pense : / Pourvu que nul de vous, chers petits, n'ait mon cœur, / Avide et toujours nu, naïf et qui fait peur; / Ce cœur dont j'ai souffert bien plus que de la vie, / Où nulle ardeur jamais ne tombe et me dévie, / Qui sans cesse est penché du côté des adieux, / Ce cœur plus exigeant et muet que les dieux / Où rien n'a pénétré qui ne saigne et ne pleure, / Où sont mêlés le suc et la cendre de l'heure; / Cœur bien simple pourtant et qu'un rien eût comblé : / Quelque bonheur étroit comme l'épi du blé / Qui porte le soleil serré dans son grain tiède. / Ah, si l'un d'entre vous, chers enfants, le possède, / Qu'il donne à n'importe qui, *mais le donner / C'est le garder deux fois saignant, deux fois damné* (n.s.)⁴⁷.

Revenant, encore une fois, sur la simplicité « paysanne » qui caractérisait son cœur (« Cœur bien simple pourtant et qu'un rien eût comblé »), et sur sa « naïveté », qui serait, elle aussi, à fond, rustique, c'est pour la première fois qu'Hélène indique ici ces particularités-là comme des parties-prises de sa damnation (« mon cœur / Avide et toujours nu, naïf et *qui fait peur* »). On comprend à quel point ce geste véhément de contestation est, chez elle, paradoxal. Car non seulement il s'allie avec une dédication totale et avec une frénésie patriotique. Mais encore inclue-t-il ce qui est bon, le meilleur de sa vie. Ces ancêtres qu'elle maudit sont des ancêtres dignes et méritoires, fondateurs non seulement de la famille, mais aussi de la patrie : des ancêtres qu'elle ne cesse

de vénérer comme des *Pater patriae*; des ancêtres qu'en réalité elle ne peut aucunement contester ni comme valeur, ni comme existence. C'est en effet de cette impossibilité même de les contester que se nourrit sa haine. C'est elle-même qu'elle se conteste, à travers eux, elle dans sa relation indissoluble avec leur absence-présence, elle dans sa captivité et son impuissance d'être autre chose qu'une porte-parole (porte-visage, porte-sang, et, finalement, porte-bonheur). C'est contre cette « fatalité » de sa vie qu'Hélène s'enflamme et s'insurge. Cette *plainte* ne fait que reprendre, sous une autre forme, le besoin primaire de la petite fille d'écrire ses vers dans une autre langue que le roumain : son désir de se *rendre* orpheline au milieu de sa famille.

5. Techniques spectrales

Une autre – la dernière, sur le fil chronologique – figuration de cette existence invisibilisée par une entité familière collective, mais d'une famille depuis longtemps disparue, dispose Hélène comme une ombre parmi les ombres (« Des poètes !... et mon ombre parmi eux »⁴⁸).

C'est encore une fois son déficit d'existence qui y est souligné – et sa dépendance d'une entité qui la transcende. Mais ce que l'implication de cette technique spectrale⁴⁹ apporte de plus, c'est la spécificité du dispositif qui représente la « famille poétique » comme une collectivité d'ombres. Les ancêtres y apparaissent comme une cohorte. « Déchirée, abîmée et cependant victorieuse de je ne sais quoi, de cette cohorte obscure qui m'avait voulue ensevelie à jamais » – formule Hélène dans *Mémorial sur le mode mineur*⁵⁰. Or, les revenants et les spectres sont, en général, les morts lointains, perdus, complètement inconnus. Dans la cohorte, on ne les distingue pas. C'est aussi pourquoi on peut les multiplier sans limite. La cohorte invite à rajouter des présences inventées, de fabuler sur des inexistants, sur leurs biographies, leurs noms, leurs apparences. Hélène n'hésite d'ailleurs pas de le faire, d'abord avec une fantaisie enfantine, onirique :

Une discussion sur l'« atavisme », entendue par hasard, avait atteint un point sensible par rapport à mes « racines ». À partir de ce moment-là, me sentant le seuil de mes ancêtres, j'ai commencé à compter leur nombre et leur âge, les histoires de leur « soi » entrelacés avec le mien. J'avais sorti ainsi de l'oubli des ancêtres que personne ne savait, sans permettre à

ceux connus de leur passer devant. Je me croyais destinée à les imiter ou à compléter ce que leur existence n'avait pas pu leur offrir. Je leur avais à tel point réservé mon attention enfantine que, suivant sans cesse de telles phantasmes, j'avais pris l'habitude de passer des nuits blanches, en bouffées et soupirs, mais sans arriver à mettre sur sa place à lui chacun de ceux qui peuplaient mon cœur; il y avait toute une foule d'hommes à regard cruels, certains plus doux, certains vraiment sévères, des existences desquelles je ne savais absolument rien, ni de leurs noms. L'assaut de ces ombres sorties des tombeaux sur mon exaltation naïve avait fini par m'épuiser. Je fondais sur mes pieds, et pendant la journée je n'arrivais pas à rester éveillée (n.tr.)⁵¹.

Mais le fantastique vire bientôt dans le macabre. La ressource fabulatrice, une fois épuisée, ouvre vers le fondement angoissant de cette perception. On comprend que la multiplication ne se produit pas conséquence à l'intérêt singulier de chacune de ces fantômes et à leur variété. Elle est, tout au contraire, due à l'impossibilité d'y entretenir d'autres relations que celles collectives. Ces ombres en cohorte se présentent comme une foule, comme une multitude, comme une masse, comme un nombre. Avec le mot choisi par Hélène : un « essaim » (« O, glorieux essaim des ancêtres chanteurs... »). En psychanalyse, la *théorie du fantôme* de Nicolas Abraham et Maria Török⁵² parle de l'exposition au retour sans fin d'un passé infiniment révolu, dont on ne peut – surtout pas – faire le deuil. Une communauté est spectrale parce qu'en perte de toute identité; en impossibilité de désigner ses êtres⁵³. L'invention de la petite fille est en réalité beaucoup moins ludique, qu'orientée, déjà, vers la transformation (aidée par l'imaginaire) des aïeux dans une « classe » proliférante.

Quant à la figuration d'Hélène comme « ombre », dans cette cohorte « poétique », elle a comme résultat un placement assez paradoxal de son contour entre l'immatériel et le statuaire. Un procès de décomposition, de dissolution de la matière, sous la pression de la cohorte, se synchronise, dans son cas, avec sa formalisation en pierre, avec sa monumentalisation. *La Dormeuse éveillée* s'ouvre avec une *Introduction*, dans laquelle, en auteur, Hélène invoque les ombres à l'apparition, pour qu'elle puisse les suivre. Or, c'est à ce moment-là qu'elle expose, comme un (nouvel) effet de prédétermination, la proximité entre son nom et la « race » à laquelle elle se voit associée dans la cohorte : entre Hélène et les Hellènes, et, du coup, entre Hélène et Hélène la Grecque,

Hélène de Troie. C'est comme si, une fois avec la cohorte, la successeuse des Văcărescu ne descendait pas seulement dans le passé; mais on lui ouvrait une manière de descendre, dans son nom propre, jusqu'à la catégorie la plus générale et la plus vaste qui accueille celui-ci, et qui fait, en même temps, de ce nom propre un nom « commun », par le collectif qui le partage. Et en même temps, toujours par la cohorte, elle accède à la figure mythologique qui la comprend. Race, d'un part (mais, encore une fois, pas celle roumaine) – archétype de l'autre.

Or, c'est justement par cette double ouverture opérée dans le singulier, qu'*Hélène* va se révéler statuaire. « Comme l'ombre d'un temple *hellène* / Découpe et livre, par moments / Quelque profil digne d'*Hélène* / Et l'achante aux beaux mouvements [...] De même qu'au sable s'incruste, / Fin comme un sillage de nef, / La forme du cortège auguste / Qui rend divin le bas-relief »⁵⁴.

Il est besoin que sous le sable se mette l'empreinte non pas d'un précurseur unique, mais de tout un cortège, pour que cette empreinte ne reste pas une simple trace, mais se dépose, « fait corps », devient pierre, se pérennise. « Comme dans l'argile où la pierre / Pose un reflet d'éternité / Faire frémir, sur ma poussière / L'Ombre de votre Ombre, ô Beauté »⁵⁵. Cette proximité entre sable et pierre reformule l'oscillation d'Hélène entre l'inexistence dans laquelle la dissout sa condition d'héritière et l'éternité (sacrée poétique) à laquelle la consacre la même condition. C'est justement le corps physique – son corps – qu'on « saute », en passant de l'immatériel à la pierre. L'ombre semble d'ailleurs, elle-même, trop « pleine » pour saisir cette forme (féminine) d'absence manifestée à travers une présence. L'ombre n'y est, en effet, qu'un espace dans lequel on *reste*. Alors cette ombre demeure « autour » de la femme, l'enclose, comme une cavité vide qui ne fait qu'amplifier la flagellation : « Une femme est *restée* et l'ombre est autour d'elle, / Le dur vent du destin l'entoure et la flagelle... »⁵⁶.

Probablement parce qu'il avait été la première expérience de socialité qu'avait faite la petite adolescente, ce rapport avec ses ancêtres – perçu comme relation avec des ombres arrive à fonctionner comme une matrice structurante pour toutes ses interactions sociales postérieures. Poètes, rois, reines⁵⁷, hommes politiques, la peuplade des salons parisiens, ils deviennent tous des personnages dans les mémoires d'Hélène, après avoir trépassé. Les portraits qu'elle leur esquisse, s'ils ne

s'intéressent pas à leur manière de mourir, sont des évocations faites devant leurs tombeaux. Hélène y est toujours présente, souvent on la regarde s'avancer vers le lit mortuaire, dans la chambre de vie transformée subitement en chambre funéraire, pour qu'elle assiste – comme dans *La mort de Briand* – à l'apparition d'un « homme sans voix ».

C'est cela l'ombre d'un autre, pour elle. Plus qu'une perte de corporalité, et de vie, c'est une voix qui s'occulte, une voix qui devient silencieuse (« C'est comme s'il disait „Je suis encore là, moi, mais silencieux, donc plus du tout moi-même” »⁵⁸) : une voix, donc, qui, pour s'entendre, doit être reprise par un autre. Si ces moments de l'enterrement fonctionnent ici comme des moments fondateurs, originaires, c'est pour leur intérêt relationnel – et cet intérêt s'accomplit en relation directe avec cette voix qui se tait, pour laquelle Hélène reprend la responsabilité. Présente auprès de celui qui n'existe plus, elle l'y est en témoinne qui *atteste* une transcendance. Mais elle l'y est, aussi, modeste, comme présence à assurer une survivance.

On comprend encore une fois en quelle mesure la relation d'Hélène avec ses ancêtres passait par la voix. La projection de cette *voix verticale*⁵⁹, qui entre en dialogue avec les morts, c'est une autre dimension de sa figuration de soi comme porte-parole de sa famille et de la Roumanie. Il n'est pas étonnant qu'à son inauguration, en 1913, l'*Archive de la Parole*, à Paris, c'est Hélène Vacaresco qui invite, en première, et que sa manière de répondre à cette invitation a été de lire à haute voix le *Testament* de Ienăchiță, ensuite quelques strophes de *Primăvara amorului* [Le Printemps de l'amour] de son grand-père, Iancu Văcărescu, et seulement à la fin, une poésie qui lui appartient, *Fluierașul*⁶⁰. C'a été, certes, une promotion de la culture roumaine⁶¹, à travers ces poètes, et en même temps une manière d'entretenir le culte de sa famille : mais c'a été aussi, une manière / sa manière de se mettre en service de ceux qui avaient perdu leur voix, de les incarner à travers la sienne.

La répétition a un rôle important à jouer dans la scénographie de cette voix verticale. Telle qu'elle la relate dans *Pâques roumaines*, la première expérience religieuse d'Hélène s'était construite toujours auprès d'un cercueil : celui du Christ, dans la cérémonie de sa mise au tombeau, au Pâques. Petite fille, Hélène était obligée, par le rituel, à passer trois fois sous le catafalque. C'était une expérience terrifiante (« À cet instant, la vue du tombeau glaçait les âmes »). Mais si le supplice ne

diminue pas une fois avec la répétition, chaque année, de cette épreuve (elle s'accommode, cependant, au four et à mesure, à l'ambiance funéraire), c'est une autre chose importante qui change. La fille, qui participe de son corps à une expérience spirituelle qui la transcende, qui atteste – là-aussi – de sa matérialité, une présence immatérielle, comprend que c'est justement dans ce passage « sous le catafalque » qu'elle arrive à exécuter « sa signature ».

[...] ce tombeau figurait l'épreuve qui, une fois par l'an, me mettait en face d'un devoir difficile à accomplir. Après avoir contemplé le visage exsangue et les mains déchirées, il nous fallait en effet passer par trois fois sous le catafalque. Et chaque fois *il fallait nous signer*. J'avais horreur de ces quelques minutes pendant lesquelles, comme écrasée par la table géante, je me trouvais au sein des ténèbres qui régnaient sous les draperies⁶².

Couverte par les draperies, confondue dans les ténèbres, devenue invisible aux autres présentes à la cérémonie, Hélène « se signe ». C'est une signature qui lui est imposée, qu'elle produit en réponse à un « devoir difficile » : une signature qu'elle « dépose », en trace matérielle de sa participation à un rituel funèbre. Cette signature – qui deviendra *sa* signature – ne se lie donc aucunement à une création, ni à une manière d'être écrivaine, ni à une manière propre, libre, d'agir. Au lieu d'une affirmation de soi, c'est l'effacement – devant la présence tutélaire du Christ – qui la fonde. S'œuvre ainsi toute la série de textes, actions et dédications, qui ne seront, à leur tour, pour Hélène que des « épreuves à passer devant un tombeau » – que des manières à se maintenir en relation avec des présences-absentes, et de se mettre, en toute discrétion, à leur service. Et cela, malgré tout son effort à s'en faire échapper. Car « Cependant les morts sont libres. Ils nous ont enchaînés par leurs actes. Paradoxe insensé, c'est nous qui les plaignons »⁶³.

- ¹ Hélène Vacaresco, *Mémorial sur le mode mineur*, La Jeune Parque, Paris 1946, p. 12.
- ² Ion Ghica (1816-1897), né dans la famille des boyards Ghica, est un homme d'état roumain de la seconde moitié du XIX^e siècle. Il devient le Président du Conseil des ministres des Principautés unies de Moldavie et de Valachie (1866-1867; 1870-1871). Sa carrière littéraire (*Scrisori către Vasile Alecsandri*, 1880; *Amintiri din pribegie*, 1848) est toute aussi importante que sa carrière politique. Son texte considéré le plus intéressant de nos jours est *Convorbiri economice* [Conversations économiques], parus entre 1865 et 1875.
- ³ En 1797, Alecu Văcărescu quittait sa famille. Les enfants restaient avec la mère. Suspecté d'avoir empoisonné une de ses tantes, Venetiana Văcărescu, de la fille de laquelle il aurait été tombé amoureux, il sera arrêté en 1799 et enfermé à Tulcea, où il mourait la même année, dans des conditions assez mystérieuses. Il avait tout de même eu auparavant le temps de se disputer pour l'héritage de son père avec Ecaterina Caragea, sa belle-mère.
- ⁴ Alecu Văcărescu avait lui aussi écrit en langue grecque, signant ces textes avec le pseudonyme Vacarescolglu.
- ⁵ En 1842, Iancu Văcărescu avait déposé, sans succès, sa candidature pour le trône.
- ⁶ Les plus connues à ce titre, parmi les poésies d'Iancu, sont *O zi și o noapte la Văcărești* [Une journée et une nuit à Văcărești] et *Primăvara amorului* [Le printemps de l'amour], entrées depuis longtemps dans les manuels.
- ⁷ Dans la lignée des poètes Văcărescu, on peut également inscrire Marițica / Marița Bibescu (née Maria Văcărescu) (1815-1859), même si elle n'avait jamais publié ses créations. Marița était la fille de Nicolae avec Alexandra Băleanu. Restée orpheline de jeune âge, elle avait été élevée par la famille du prince Alexandre II Ghica, qui lui devenait ainsi famille adoptive. Elle se maria ensuite avec le frère du prince, Spatharios Costache Ghica, en 1834. Elle l'avait quitté au moment où il n'avait pas réussi aux élections (1842-1843), pour devenir l'amante de celui qui les avait gagnées, Gheorghe Bibescu. Elle se maria avec celui-ci peu de temps après.
- ⁸ Des sept enfants de Iancu Văcărescu (quatre filles et trois garçons), seulement l'un, Ioan (né en 1839), a eu des successeurs. Dans la famille, on appelait celui-ci Ienăchiță, espérant que ce fût lui qui allait continuer son ancêtre homonyme, pour remplir ainsi la lettre de son *Testament*.
- ⁹ Le premier ancêtre sur la ligne maternelle, consigné dans les chroniques roumaines du temps de Michel de Brave (vers la fin du XVI^{ème} siècle), fût « Petru-logothète de Fălcoi ». Le nom de Fălcoianu vient du village Fălcoi, situé auprès de Caracal.
- ¹⁰ Hélène Vacaresco, *Vacaresti, terre de poésie*, dans *Mémorial sur le mode mineur...*, p. 9.
- ¹¹ Ivi, p. 10.
- ¹² Selon une mention faite dans une lettre de Ienăchiță retrouvée et éditée par

- Nicolae Iorga, ce Neagoe Văcărescu, fils de Dan Văcărescu, aurait été le fondateur de la famille Văcărescu sur les plaines de Dâmbovița. Il aurait vécu vers 1380 (v. Ion Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, Univers, București 1974, p. 8).
- ¹³ Elena Văcărescu, *Memorii*, sélection et traduction du français par Aneta et Ion Stăvăruș, préface et notes par Ion Stăvăruș, Dacia, Cluj-Napoca 1989, p. 31.
- ¹⁴ Voir à ce titre *Legenda lui Dragoș Vodă. Întemeierea Moldovei*, in *De la Dragoș la Cuza-Vodă. Legende populare românești*, anthologie, préface et notes par V. Adăscăliței, Editura pentru literatură, București 1966.
- ¹⁵ Hélène Vacaresco, *Chasse à l'ours*, dans *Mémorial sur le mode mineur...*, pp. 37-46.
- ¹⁶ Ivi, p. 41.
- ¹⁷ « - Je sais, interrompis-je vivement, l'ours est venu de votre côté et alors Votre Majesté s'est dit : „*Je suis poète*, et puis d'ailleurs il est honteux de traquer cette pauvre bête, permettons-lui de s'en aller” » (n.s.) (Ivi, p. 44).
- ¹⁸ C'est sur l'influence rapidement obtenue par Hélène à la Cour que met Vasile Alecsandri la nommée de Ioan Văcărescu (le père), en 1889, comme ministre plénipotentiaire à Bruxelles (v. V. Alecsandri-scrisori, éd. par Il. Chendi-E. Carcalechi, București 1904, p. 308). Les mêmes années, Hélène traduisait en français les poésies de Carmen Sylva.
- ¹⁹ D'Annunzio, Hélène allait le connaître personnellement, pendant son séjour à Rome, par l'intermède de Duiliu Zamfirescu.
- ²⁰ Hélène Vacaresco, *Destinée*, dans *Mémorial sur le mode mineur...*, p. 168.
- ²¹ « Mes successeurs Vacaresco / C'est à vous que je vous lègue / La croissance de la langue roumaine / Et l'adoration de la patrie » (n.tr.).
- ²² Considéré le « poète de génie » du romantisme roumain, resté jusqu'à présent le poète le plus important de la culture roumaine, Mihai Eminescu (1850-1889) a souffert d'une maladie psychique qui l'avait amené en 1886 au sanatorium du docteur Alexandru Șuțu. Il allait mourir le 15 juin 1889, à 39 ans, après trois années passées, avec de courtes interruptions, dans cette clinique.
- ²³ Le critique littéraire le plus important de l'époque, homme politique aussi, Titu Maiorescu (1840-1917) est celui qui avait découvert le poète Mihai Eminescu, en 1870. Il lui a ensuite obtenu une subvention pour ses études à Berlin, lui a trouvé un emploi après son retour en Roumanie et l'a même hébergé dans sa maison pour un certain temps. Après le début de la maladie d'Eminescu, il a soutenu financièrement la publication de son premier volume de *Poésies* (1883). Il a été aussi celui qui, après la disparition du poète, a offert à l'Académie Roumaine les manuscrits du poète, contenus dans 46 cahiers et 14000 feuilles volantes. L'article qu'il a écrit sur Eminescu en 1889, *Eminescu și poeziile lui* [Eminescu et ses poésies] a été le texte qui a consacré définitivement le poète.
- ²⁴ En 1889, Hélène reçoit le Prix Archon-Despérouses, pour son volume de début, *Les Chants d'Aurore* (1886), volume de poésie parnassienne

directement inspirée par ses maîtres français (Sully Prudhomme, de Heredia et Leconte de Lisle). En 1901, elle reçoit le Prix Jules-Fabre, pour son deuxième volume aussi, *Le Rhapsode de la Dâmbovița* (1889), un recueil de folklore roumain.

- ²⁵ « Je viens de loin, ô douce France, / Pour t'apporter timidement / Mes doutes et mon espérance / Et mon balbutiement. // Dis à ceux qui peut-être même / N'en voudront pas avoir pitié, / Que j'ai vingt ans et que je t'aime, / Que ce livre t'est dédié : // Sois-lui, de grâce, hospitalière, / Entr'ouvre-lui ton sein puissant, / D'ailleurs je te promets de faire / De meilleurs vers en vieillissant » (Hélène Vacaresco, *Dédicace*, dans *Chants d'Aurore*, Alphonse Lemerre Editeur, Paris 1886, p. 2).

- ²⁶ Hélène Vacaresco, *À ma patrie*, dans *Chants d'Aurore...*, p. 3.

- ²⁷ L'un de ces chants de guerre, *Chant de guerre cosaque* (qui est dédié « À mon père »), aurait été pathétiquement récité par Leconte de Lisle à l'occasion de la festivité des décernations des prix de l'Académie Française, en 1889.

- ²⁸ Hélène Vacaresco, *La Reine Elisabeth de Roumanie*, dans *Rois et Reines que j'ai connus*, traduit de l'anglais par Gastane Jeffry, E. Sansot & C^{ie}, Paris 1908, pp. 31-32.

- ²⁹ C'est Andrei Pleșu qui formule cette idée que le pittoresque d'un lieu et d'un pays ne peut être perçu que par ceux qui n'habitent pas ce lieu et ce pays, par les étrangers : « Parler, comme étranger, du pittoresque roumain, est légitime, tout comme est légitime de parler, comme Roumain, du pittoresque des forêts bavaroises. Mais parler, comme Roumain, de la « Roumanie pittoresque » est signe d'une inadhérence au tragique roumain, au *pathos* du pays et des gens » (n.tr.) (Andrei Pleșu, *Jurnalul de la Tescani*, Humanitas, București 2003, p. 13).

- ³⁰ Hélène Vacaresco, *Vacaresti, terre de poésie*, dans Ead., *Chants d'Aurore...*, p. 11.

- ³¹ Hélène Vacaresco, *Destinée*, dans Ead., *Chants d'Aurore...*, p. 271.

- ³² Hélène Vacaresco, *Amor Vincit*, Librairie Plon, Paris 1909, p. 2.

- ³³ De sa très vaste action de médiateur culturel, commencée, officiellement, en 1896, je fais ici mention rapide de quelques faits. En 1916, Hélène avait conçu un numéro des *Annales* dédié à la Roumanie (*Les Annales*, 1734, 17.09.1916, *Numéro dédié à nos amis roumains*), où elle signait l'article *En Roumanie pendant la guerre* et un cycle de cinq poèmes sous le titre *Les Chants et Légendes du cobzar*; entre 1917 et 1918, à Paris et dans quelques autres villes, elle avait organisé des conférences en faveur de la libération de la Roumanie; en 1918, elle militait pour la constitution du Conseil National de l'Unité Roumaine (duquel faisaient partie Nicolae Titulescu, Octavian Goga, Take Ionescu, Constantin-Mille, Traian Vuia etc.), qui faisait propagande pour le projet de la Grande Roumanie; elle a fait partie de la délégation roumaine à la Conférence de paix de Paris (Janvier 1919 – Janvier 1920); le gouvernement français lui avait conféré l'ordre « Légion d'honneur »; début du 1919, elle avait été nommée secrétaire général de l'Association roumaine près de la

- Ligue des Nations : pendant 20 années, à partir de ce moment-là, elle y aura une mission incessante, devenant déléguée permanente; à Genève, elle avait fait équipe avec Nicolae Titulescu; en 1922, à côté de Paul Valéry, elle était devenue fondatrice de L'institut de Coopération Internationale; en 1930, elle allait fonder à Paris, avec Nicolae Pillat, le Comité pour la Diffusion des Arts et des Lettres à travers le Cinématographe, accordant à la cinématographie un rôle dans la propagande etc. (v. dans ce sens Ion Stăvăruș: Elena Văcărescu, *Memorii...*, pp. 73-81).
- ³⁴ Elena Văcărescu, *Memorii...*, p. 20.
- ³⁵ Hélène Vacaresco, *Le Rhapsode de la Dambovitza*, Socecu & C^{ie} Editeurs, Bucarest 1892, p. 19.
- ³⁶ Hélène Vacaresco, *Destinée*, dans Ead., *Chants d'Aurore...*, p. 271.
- ³⁷ « Décidée à ne pas me marier, ni à écouter ce que l'amour pouvait me murmurer de doux et d'inconnu au passage, je fus prise par une passion qui ne m'abandonnera qu'à mon dernier souffle et – qui sait ? je l'exercerai peut-être encore par-delà mon tombeau. Je veux dire une hantise éternelle, une soif d'action, une brûlure sans répit que je nommerais patriotisme, si le patriotisme même le plus exacerbé avait pu si longtemps, et ce fut mon cas, habiter l'âme d'un être humain. *Sans foyer, sans fortune, sans époux, sans amant, sans enfant*, je me mis à aimer la Roumanie d'une passion telle qu'elle emplît tous les instants de tous mes jours, qu'elle harcela mes nuits et que, plus de quarante ans durant, elle aura su, à elle seule, me faire éprouver tous les émois et toutes les joies. Depuis 1895, je n'ai plus vu, entendu et respiré que mon pays, pour mon pays – cela sans relâche » (Ivi, p. 270).
- ³⁸ Ibidem.
- ³⁹ Hélène Vacaresco, *Destinée*, dans Ead., *Chants d'Aurore...*, pp. 271-272.
- ⁴⁰ Ivi, p. 272.
- ⁴¹ V. Jacques Derrida, „*Papier machine*”. *Le ruban de machine à écrire et autres réponses*, Galilée, Paris 2001, p. 88.
- ⁴² J'emprunte ce syntagme de Jacques Derrida, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, Paris 1980, p. 375.
- ⁴³ Georges Didi-Huberman, le chapitre *Aï, aïaï, aeï, ay...*, dans *Brouillards de peines de de désirs. Faits d'affects*, 1, Minuit, Paris 2023, pp. 27-32.
- ⁴⁴ Ivi, p. 28.
- ⁴⁵ « Comme si la forme-poème trouvait sa condition native dans la *forme-plainte* par l'intermédiaire d'une scansion et d'une mélodie : d'une complainte » (Ibidem).
- ⁴⁶ Hélène Vacaresco, *Les ancêtres*, dans Ead., *Chants d'Aurore...*, p. 42.
- ⁴⁷ Hélène Vacaresco, *La Dormeuse éveillée*, Plon-Nourrit et C^{ie}, Paris 1914, pp. 104-105.
- ⁴⁸ Hélène Vacaresco, *Vacaresti, terre de poésie*, dans Ead., *Chants d'Aurore...*, p. 15.
- ⁴⁹ J'utilise ce concept dans l'acception que lui donne Raphaëlle Guidée dans

- Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G. Sebald*, Garnier, Paris 2017, pp. 79-84.
- ⁵⁰ Hélène Vacaresco, *Destinée*, dans Ead., *Chants d'Aurore...*, p. 169.
- ⁵¹ Hélène Vacaresco, *Primii ani*, dans *Din amintirile Elencuței Văcărescu*, traduits par Mariuca Vulcănescu et Ioana Fălcoianu, Paideia, Bucarest 2000, pp. 37-38.
- ⁵² Nicolas Abraham et Maria Török, *L'Écorce et le Noyau*, Flammarion, Paris 1987 (apud Raphaëlle Guidée, *Mémoires de l'oubli...*, p. 74, 78).
- ⁵³ « L'apparition spectrale est toujours profondément paradoxale dans la mesure où elle procède de la conscience d'une disparition radicale des morts tout en redoublant, par là même, l'efficacité de leur pouvoir de hantise » (Raphaëlle Guidée, *Mémoires de l'oubli...*, p. 79).
- ⁵⁴ Hélène Vacaresco, *La Dormeuse éveillée...*, p. 4.
- ⁵⁵ Ibidem.
- ⁵⁶ Ibidem.
- ⁵⁷ Les portraits de la famille royale sont ici groupés sous le titre *En Roumanie : Parmi les grands d'un monde disparu*.
- ⁵⁸ Hélène Vacaresco, *La mort de Briand*, dans *Mémorial sur le mode mineur...*, pp. 152-157.
- ⁵⁹ Bruno Clément, *La Voix verticale*, Éditions Belin, Paris 2012, pp. 227-296.
- ⁶⁰ Sur un deuxième disque, Hélène avait enregistré encore une autre de ses poésies, *Le dernier désir*, avec un caractère testamentaire prononcé. Les deux disques ont été découverts en 1980 par Maria Moscu, et le commissaire de l'archive phonographique de Paris, Marie France Callas, a facilité leur transposition sur bande magnétique. Les enregistrements ont été diffusés pour la première fois dans l'édition de 12 juillet 1980 de la « Phonothèque d'Or », qui avait eu comme invitées Maria Moscu et Marie France Callas. On peut l'écouter ici : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310986s.media>.
- ⁶¹ Dans *Amor Vincit*, la présence des lautari, quelque part dans l'exile, fait cet effet-là sur le personnage féminin autour duquel se construit le roman : « Donc les lautari tandis que nous contemplons la plaine. Leur musique dérégulée s'irrite de l'harmonie éparse. Elle déchire des pleurs et de la joie unis. L'archet furieux s'amollit tout à coup, le râle tombe au soupir, le soupir roule dans la félicité... Sur les instruments tourmentés, la face et les mains chancelantes, des hommes se tordent, comme brûlés d'un feu qu'ils veulent jeter au loin. Parfois une mélodie, lente, peureuse et fraîche traîne parmi l'incendie. Voluptueux les sons se pressent comme des grappes d'où jaillit un vin fumant. Jeux de tigres, jeux de baisers, rage dans la tristesse, désordres qui voulez périr de vos propres extases, vous me faites penser aux morts » (Hélène Vacaresco, *Amor Vincit...*, pp. 62-63).
- ⁶² Hélène Vacaresco, *Pâques roumains*, dans *Mémorial sur le mode mineur...*, pp. 17-18.
- ⁶³ Ivi, p. 127.