

---

# « Je est un Autre »

---

Adrian Mihalache  
*Institut polytechnique*  
*Bucarest, Roumanie*

## L'AUTRE COMME SOI-MÊME

L'Autre avance vers moi, silencieux et incompréhensible, voire hostile. Oui, je peux bien distinguer les grands signes qui me permettent de le classer, de l'identifier comme membre d'un groupe social, d'une ethnie, d'une religion, d'une espèce. Cette dernière appartenance surtout m'effraie, car je n'en connais que trop les pulsions destructrices. Le dialogue avec un simple représentant de ma propre espèce reste non développé; il se borne à exprimer les besoins fondamentaux, la faim, la soif, la sécurité; il en partage les sursauts rythmés qu'il transpose en de simples balbutiements saccadés.

L'expérience directe me montre d'une manière convaincante que l'Autre n'existe pas en tant qu'être individuel, « irrépétable », tel que moi-même. Il n'est que l'incarnation d'une abstraction, d'une réalité générique; c'est une simple entité statistique qui n'a pas de visage. Le fait que je sais bien que j'existe, moi, puisque je doute, donc je pense, etc., la profonde conviction que j'ai dans ma propre réalité m'empêche d'accepter l'existence d'un autre. Je ne peux pas nier sa présence, bien sûr, car je me heurte à lui, même physiquement, dans l'engrenage social, mais je le vois dénué d'existence concrète, puisque j'ignore les processus qui se développent dans sa conscience, je doute même qu'il en ait une, à part celle de classe, de race, etc. qui le range du côté des abstractions muettes. Je ne pourrais pas être tolérant envers lui, c'est la logique même qui me le défend, puisqu'on ne transige pas avec les idées et que la cohérence intellectuelle est de mise. Ensuite, je ne peux pas éprouver pour lui de la compassion, puisqu'il n'existe pas au même sens que moi, donc il ne ressent pas les adversités physiques ou morales de

la façon douloureuse qui m'est trop familière. L'Autre n'est qu'un obstacle ou un moyen; je peux l'affronter ou l'utiliser, je peux en tirer du plaisir ou en subir des rebiffades, jamais je n'accepterais qu'il puisse être autre chose que la rencontre accidentelle de plusieurs systèmes sur-individuels (biologique, psychique, social, etc.) qui déterminent, eux, implacablement, l'ensemble de ses rires, de ses souvenirs et de ses mille désirs.

Tout cela resterait fatalement incontournable si on essayait d'entamer le dialogue avec l'Autre, seulement de façon directe, sans aucune médiation. Heureusement qu'il y a un espace distinct de la réalité des interactions, un espace où la perception de l'Autre gagne des dimensions supplémentaires, c'est l'espace de la fiction. On dit fiction et on pense tout de suite au roman, cette narration dans laquelle la création transcende l'écriture « pour faire monde » (Guérin, 1982: 122). Voilà un véritable effet de trompe-l'œil, puisque le monde à quatre dimensions (trois spatiales et une temporelle) est reconstruit à partir de l'ordre séquentiel des phrases, tout pareil à la succession des instructions d'un logiciel. Le regard poursuit le déroulement des mots dans une dimension unique, celle du temps réel de la lecture, tandis que les mécanismes de l'imagination, dont le rôle est similaire à celui des processeurs électroniques, construisent des représentations, des unités de sens assemblées dans un nouvel espace qui défie la réalité quotidienne. Il est important de noter que l'espace de la fiction n'est pas rempli d'une manière compacte par les unités de sens. Il y reste des places vides, disponibles au lecteur, où celui-ci bâtit des ponts de compréhension, des concrétisations des suggestions textuelles, des prolongements des tendances contenues dans le rythme des phrases.

Le lecteur « voit » Anna Karénine dans d'autres ambiances que celles des salons de Moscou, de Saint-Pétersbourg, ou bien de l'oisiveté campagnarde qui sont expressément décrites dans le roman. Ceux qui aiment vraiment un roman ne peuvent pas résister au désir de le compléter, en ajoutant de nouvelles situations, poursuivant l'action au-delà de la fin, ou bien cherchant à expliciter par de touffus prologues les préliminaires de la narration. Toute mise en scène ou adaptation cinématographique accorde ses raisons commerciales au désir des lecteurs de se voir offrir de nouvelles nourritures pour leurs propres fantasmes. Le public pressent que l'adaptation va le décevoir, puisque l'incarnation standardisée cède toujours devant la force de l'imagination individuelle. Celle-ci en reçoit quand même une impulsion pour déployer ses propres

rêveries, trouvant ainsi une ressource pour sa production fantasmatique menacée par l'extinction.

Les unités de sens de la narration romanesque qui structurent l'espace de la fiction et lui confèrent l'effet de trompe-l'œil sont les personnages. Il suffit à l'auteur d'en esquisser les traits essentiels, de proposer quelques modèles de rapports, car le lecteur fera le reste. Il multipliera les interactions entre les personnages d'après les modèles proposés ; il remplira l'espace imaginaire par de nombreux détails, réalisant une continuité de l'ambiance, et il alimentera ainsi le fonctionnement autonome du principe romanesque. La résistance du personnage en dépit des radiations déconstructives les plus fortes montre notre besoin de projection, de transfert, d'identification (Sallenave, 1991 : 132-135). Le personnage du roman n'est plus l'être opaque et abstrait que nous rencontrons dans la vie réelle. Grâce au discours de l'auteur, je commence à croire à la subjectivité du personnage, je perçois les tropismes de sa conscience, donc je peux le sentir et le comprendre comme s'il était moi-même. La littérature donne un visage au corps anonyme, rend à l'autre son individualité cachée derrière les déterminations globales imposées par les catégories abstraites. C'est par le personnage que le roman peut se faire expérience du monde, en obligeant le lecteur à devenir, lui aussi, un être imaginaire et à vivre les vies des autres. Mario Vargas Llosa était d'avis que, pendant l'acte magique de la lecture, nous sommes délivrés de notre condition et que, sans cesser d'être nous-mêmes, nous vivons aussi d'autres vies, nous assumons d'autres destins. Proust raconte quelque part dans *À la recherche...* que Françoise, sa servante, acceptait avec une digne résignation les mauvaises nouvelles concernant ses parents et ses amis, tandis qu'elle pleurait les larmes de ses yeux à la lecture d'un roman mélancolique.

Dans l'espace de la fiction, nous nous identifions à l'Autre, nous ressentons ses souffrances comme les nôtres, tandis que dans la réalité nous prenons nos distances envers les autres. L'alchimie de la littérature rend possible cette transposition tant rêvée dont Aragon disait :

Être ne suffit pas à l'homme  
 Il lui faut  
 Être autre  
 (cité par Sallenave, 1991 : 134).

L'espace de la fiction n'est pas le moins du monde un espace paisible, dénué de contradictions ou de tensions, mais, en permettant l'identification à l'Autre, il rompt le fatalisme de l'incommunicabilité. Il ne s'agit pas de cette identification compensatrice qui favorise la rêverie évasionniste. Une maison d'édition à succès de Bucarest a lancé tout récemment une nouvelle collection, « Les aventuriers », dont la devise est « Le héros, c'est toi-même ». Ceci est un usage pervers de la littérature, car ce ne devrait pas être le dégoût de ma propre identité qui me fasse explorer les univers intimes des autres, mais la curiosité intellectuelle ou le penchant sentimental.

La lecture est le détour nécessaire pour qu'un dialogue réel entre deux êtres puisse être possible, car c'est par la lecture qu'on réinvente la figure de l'Autre, dans une version amadouée, apprivoisée, conformément aux techniques du petit prince de Saint Exupéry. L'Autre est transformé dans un semblable (qui n'est plus l'hypocrite lecteur, mais le personnage), un double,

Un étranger vêtu de noir  
 Qui me ressemblait comme un frère (Munet,  
*La nuit de décembre*, 1835).

On a organisé à Bucarest une exposition qui rassemblait des témoignages concernant les persécutions des juifs et des gitans pendant la Seconde Guerre mondiale. Cette association a choqué pas mal de gens qui n'étaient nullement préparés à accepter la figure du gitan comme respectable, voire tolérable. La tolérance n'est pas naturelle; elle s'éduque, nous l'avons montré, par la pratique de l'identification à l'Autre sur le plan fantasmatique. Il est bien facile de s'identifier à l'intellectuel juif européen, dont la figure a été intensivement médiatisée par des livres ou des films tels que *La liste de Schindler*. Comment s'identifier au gitan, dont la figure n'apparaît dans la littérature que comme personnage collectif ou comme type pittoresque inventé par le roman russe et l'opérette hongroise? C'était tout aussi difficile au temps des abolitionnistes d'imaginer un nègre autrement qu'en serviteur fidèle. Le compliment d'Abraham Lincoln à Harriet Beecher Stowe: « C'est donc vous la petite dame qui a déclenché cette grande guerre? » n'était pas gratuit du tout, car *La case de l'oncle Tom* proposait pour la première fois une figure de nègre à laquelle on pouvait s'identifier.

L'exercice romanesque d'identification à autrui n'est pas étranger à la passion romantique qui dilate le moi individuel jusqu'à ce

qu'il puisse absorber la totalité de l'expérience humaine. L'expansion du moi à l'échelle universelle pour englober, digérer, assimiler l'Autre est le commencement d'une aventure intellectuelle dont nous allons suivre le trajet à partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle.

## D'UN DÉMON L'AUTRE

L'enfance du XIX<sup>e</sup> siècle a été bénie par la déesse Raison qui redonnait confiance dans les sciences et leurs progrès, remède sûr s'il en est un, pour contrecarrer toute inclination sceptique. Il s'agit bien d'un progrès dans les savoirs qui ne tardera pas à entraîner celui de la compassion envers l'Autre, d'après Aldous Huxley ([1936] 1965), unique véritable marque de l'évolution.

Nous nous trouvons au moment où l'édifice de la mécanique rationnelle a été échafaudé dans l'espace de rigueur et de clarté de la langue française par les contributions de d'Alembert et de Maupertuis et parachevé par les dernières touches impeccables de Laplace ([1814] 1986). Sûr de l'instrument puissant qu'étaient les équations différentielles du mouvement, Laplace pouvait bien affirmer qu'une intelligence, qui connaîtrait, à un moment donné, toutes les forces qui animent la nature et les états respectifs des êtres qui la composent, et qui, en même temps, serait assez vaste pour pouvoir soumettre à l'analyse toutes ces données, pourrait renfermer dans une seule formule les mouvements des plus grands corps de l'Univers, ainsi que ceux du plus léger atome: pour elle, rien ne pourrait être incertain, l'avenir et le passé seraient toujours présents à ses yeux.

Cet être omniscient, capable de calculer le passé et de prédire les états futurs du monde, c'est le Démon de Laplace, figure romantique par excellence, qui cherche à renfermer le monde entier dans les limites toujours expansibles de sa conscience individuelle. Lorsque le noble marquis de Laplace présenta au petit Corse, Napoléon Bonaparte, son modèle scientifique du déterminisme universel, celui-ci, qui allait plus tard, en empereur, aspirer à l'universalisme politique accepté comme destin de la modernité, sut bien reconnaître son pareil et, en signe de connivence, lui donna le change par une question bien pointée: « Où donc est la place de Dieu dans votre belle théorie? » Et Laplace de lui répondre, comme entre libres penseurs, avec la défiance qui allait marquer tout un siècle: « Sire, je n'avais pas besoin d'une telle hypothèse. »

Voilà, dans un mot d'esprit, le signe avant-coureur de la conscience romantique qui allait entreprendre, d'après la belle expression de Carl Schmitt [1918], la sécularisation de Dieu en sujet de génie. Il est vrai que Châteaubriand trouva dans le même Napoléon un destinataire valable pour lui dédier *Le génie du christianisme*, célébrant ainsi le rétablissement du culte catholique en France et le concordat avec le pape. Mais ce livre même, qui veut rattacher le romantisme à la tradition chrétienne, est involontairement plus influencé par l'esprit du temps que par les écrits des Saints-Pères, justifiant ainsi la formulation de Carl Schmitt. Le livre exalte la grandeur de la tradition chrétienne partant des réalisations culturelles que celle-ci avait inspirées et légitime ainsi l'engagement spirituel par l'excellence des exploits humains qui relèvent, eux, d'une génialité conçue comme sécularisation de Dieu, plutôt que de sanctionner la création humaine du haut des valeurs religieuses intemporelles. Si nous déployions en éventail la formule de Carl Schmitt, nous verrions étalées les caractéristiques de la première phase romantique, que Virgil Nemoianu (1984) appelle « Le Haut Romantisme ». Cette phase voit se développer le moi intégrateur, la personnalité géniale capable d'assimiler la réalité entière et de dominer d'une manière autoritaire l'incompatibilité entre le sujet et l'objet. Nous rencontrons ce moi quasi divin dans la science – c'est le démon de Laplace, dans la littérature – c'est le génie romantique et, d'une manière imparfaite, dans l'histoire – c'est Napoléon, que Hegel, en l'apercevant aux alentours de Jena, croit voir comme l'esprit du monde monté sur un cheval blanc.

Le démon romantique est présent dans l'œuvre du poète roumain le plus représentatif du XIX<sup>e</sup> siècle, Mihail Eminescu. Voilà sa description du démon de Laplace :

Des ères de sagesse habitent sous son front  
Et son esprit étreint la vie universelle;  
Il peut tout te décrire – avenir et passé  
(*Conte du mage voyageant parmi les étoiles*).

L'accès du moi à la totalité doit être payé par la renonciation aux simples agréments de la vie, ainsi qu'à la paix de l'âme :

L'âme descend du ciel en s'enivrant d'oubli,  
Tu sais, n'ayant pas bu, tous les secrets du monde...  
(*Conte du mage voyageant parmi les étoiles*).

Une fois le pari accepté, la solidarité entre le moi et l'âme du monde devient indestructible, ce qui implique un accord intérieur

essentiel, même si un reste de nostalgie subsiste, se dirigeant vers ceux que Rimbaud (1966 : 233) considérait « ignorants pour la science, roués pour le confort ». Cet état de grâce où l'Autre et le Moi ne font plus qu'Un ne peut être atteint que par un acte d'empathie radicale (l'intuition romantique) ou bien par une patiente reconstruction du Moi conformément à l'esprit scientifique. Ces deux voies, unies quelquefois dans l'esprit des *happy few*, sont divisées d'habitude par les murailles que le conformisme élève entre la connaissance par l'art et le savoir scientifique. La difficulté, c'est que « La science est trop lente » (Rimbaud, 1966 : 179) tandis que « l'espérance est violente » (Baudelaire) et, même si on trouvait la méthode (Nous t'affirmons, méthode !) qui unisse « L'élégance, la science, la violence » (Rimbaud, 1966 : 199), il nous faudrait encore clamer :

Science avec patience,  
Le supplice est sûr (1966 : 133).

Ces vers renferment une ambiguïté dans les deux paronymes : patience n'égalise pas science, donc le supplice n'est pas dû seulement à la patience et aux renoncements imposés par la pratique scientifique, mais, surtout, à l'effort d'unir, dans un seul élan, la science et son contraire, la non-science, toute distincte de l'ignorance, même docte, propre à ceux qui se sont adonnés au confort. Cette non-science rassemble tout ce qui est refus de système, intuition globale, rythme inspirateur.

Mihaïl Eminescu a été tenté, en véritable enfant du XIX<sup>e</sup> siècle, par la démarche scientifique, dont il était familier, sinon en professionnel, du moins en intellectuel. Il avait fait ses études universitaires à Vienne et à Berlin entre 1869 et 1873, quand les paradigmes scientifiques du siècle étaient divisés entre les théories de l'équilibre et celles de l'évolution. L'équilibre n'était plus étudié exclusivement dans la mécanique des objets et des forces, c'était un domaine déjà trop visité, où régnait depuis longtemps le Démon de Laplace. Ce qui passionnait les chercheurs au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, c'était l'équilibre des flux d'échange énergétique, l'équivalence des transformations du travail mécanique en chaleur et vice-versa. En 1842, J. R. Mayer découvrit la loi de la conservation de l'énergie (le premier principe de la thermodynamique), mais la justesse de ses contributions allait être reconnue beaucoup plus tard, par les travaux de Helmholtz (1862) et de Clausius (1867), des professeurs dont les cours ont été suivis par notre poète à Berlin. Par ailleurs, l'autre

paradigme scientifique, qui régissait les phénomènes évolutifs, avait engendré à l'époque les théories spectaculaires qui ont opéré, souvent de manière brutale, des modifications dans la vision accréditée du monde: l'évolution des espèces selon Darwin, la genèse et le développement de l'écorce terrestre selon George Lyell et le principe de l'entropie selon Clausius et Boltzmann. La sensibilité intellectuelle d'Eminescu ressentit les contradictions engendrées dans le plan fantasmatique par la coprésence des principes scientifiques opposés dans la conception du monde de l'intellectuel de l'époque et ses cahiers sont là pour le prouver.

Quant à Laplace et son modèle déterministe, une toute petite note rédigée en français: «Laplace. Voyons si ça vaut la peine» (Eminescu, 1981: 289). Puis, un aperçu: «Les mathématiques sont une abstraction de la mécanique.» La prévisibilité du monde laplacien l'inspire peu: «Celui qui embrasse la dimension du possible ne verra rien de nouveau dans tout évènement, aussi étrange qu'il paraisse.» Il rédige des commentaires très compréhensifs sur la théorie de la conservation de l'énergie et il entreprend la traduction de l'ouvrage essentiel de Mayer. En étudiant ses notes sur les deux principes de la thermodynamique, on voit à quel point Eminescu était conscient du clivage intellectuel entre le paradigme de l'équilibre et celui de l'évolution, tel qu'il se manifestait surtout dans les sciences physiques, car les références à la biologie ou à la géologie sont plus éparses. En poésie, cette tension se manifeste comme alternance entre la conscience de l'absurdité de toute répétition dénuée de sens et l'expression de l'effroi devant la flèche de temps, qui désigne implacablement la direction vers la stagnation universelle. Voilà, par exemple, le détachement de celui qui sait que tout ce qui pourrait advenir n'est que la réédition d'un évènement du passé:

Non, je n'écoute plus les palabres des hommes,  
Méprisable est pour moi ce qu'ils jugent précieux.  
L'avenir? Un passé, coulant en sens contraire;  
Un fil est dévidé, fait des mêmes misères,  
par les doigts secs et durs d'un temps devenu vieux  
(*Oh! que s'éteigne...*).

L'autre paradigme, celui de l'évolution catastrophique sous-tend le fragment suivant:

Que là-haut les éclairs se glacent. Que se fige  
Le tonnerre en s'immergeant dans le silence. Que le soleil  
Vacille et s'éteigne... Tremblantes s'abattront les étoiles,



Frissonneront les rivières, courant se cacher dans les couches pierreuses  
 Et noircira, tari, le visage du sol. Le ciel  
 Fera tomber, comme d'un tamis, les feuilles jaunes et mortes de ses  
 mondes  
 (*Memento mori*).

La connexion entre le modèle mécaniciste de l'équilibre et le modèle thermodynamique de l'évolution a été tentée par Maxwell, qui a imaginé un être microscopique intelligent – le Démon de Maxwell – capable de créer des hétérogénéités locales, en séparant les molécules rapides des molécules lentes. La voie intellectuelle qui mène du Démon de Laplace au Démon de Maxwell est précisément le trajet du romantisme au modernisme. Si le Démon de Laplace est le fantasme scientifique du génie qui aspire à assimiler le Tout, le Démon de Maxwell est l'intelligence positive et froide qui se méfie des approches globales, mais qui sait créer, par l'utilisation habile de ses informations, de petites îles d'ordre local, des inversions temporelles mais, hélas, temporaires, qui sont autant d'arrêts dans la route vers le chaos final.

Le moderne, qui privilégie l'évolution par rapport à l'équilibre et donc pense de manière téléologique, ne se voit plus au centre radieux des flux d'énergie ou d'information, mais il se laisse porter par eux, cherchant à se maintenir à la cime des vagues. Pour ce faire, il se plie aux variations d'intensité et aux changements de direction ; il assume des identités successives et il exerce sa flexibilité, au risque de perdre sa fiabilité. Le Moi moderne se décompose ; les forces qui en assuraient l'équilibre et la densité faiblissent dans le tumulte du devenir. Le paradigme de l'équilibre mécanique et énergétique a vécu, il régnait sur une société qui se fiait à l'action compensatrice de la « main invisible » du marché, ce qui faisait que la rationalité instrumentale triomphât en fin de compte de tous ses ennemis. Les flux d'information qui irriguent une telle société ont comme support matériel l'argent (*nervum rerum gerendarum*) et comme paradigme dominant la conservation. C'est la période du romantisme Biedermeier, où le Moi intégrateur est en reflux, où la génialité cède le pas aux valeurs domestiques, où la moralité, l'intimisme et le militantisme social font la loi (Nemoianu, 1984). Le nom de Biedermeier, très utilisé en Europe centrale vient d'un personnage créé vers la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par deux journalistes munichois pour désigner le type de petit bourgeois philistin. Utilisé d'abord en dérision, il fut employé pour désigner des phénomènes de mode, d'arts décoratifs pendant la Restauration et il finit par désigner le romantisme amadoué de 1815 jusqu'à 1848.

L'homme moderne refuse cet équilibre qu'il traite, à juste titre, de médiocre, il est obsédé par les processus évolutifs qu'il veut accélérer, pas tant pour arriver plus vite à un type de société idéale, dont le marxisme et autres messianismes ont tracé le projet, mais bien pour savourer la vitesse en elle-même et l'ivresse du changement rapide d'identité (*Le bateau ivre*). En se laissant porter par l'onde du devenir, la personnalité se décompose en hypostases successives dont l'incohérence laisse l'homme stupéfait, décontenancé et étranger à lui-même. Du mélodrame bourgeois, on est arrivé au drame moderne.

## UNE RENCONTRE VIRTUELLE

J'ai parsemé le trajet intellectuel du XIX<sup>e</sup> siècle de quelques citations prélevées de l'œuvre d'Eminescu et de celle de Rimbaud, comme pour annoncer leur rencontre dans l'espace culturel. Rencontre virtuelle, car, en dépit des coïncidences biographiques, ils ne se sont ni vus, ni lus, ils n'ont pas fréquenté les mêmes milieux, mais tous les deux ont été marqués par l'esprit du temps qu'ils ont exprimé et, en l'exprimant, en ont affiné la forme et le sens.

Une première coïncidence: l'âge. Eminescu est né en 1850, Rimbaud en 1854. Ils disparaissent presque simultanément, le premier en 1889, le deuxième en 1891. C'est vrai, Rimbaud cesse d'écrire vers 1875, et Eminescu, seulement après 1883. Ils sont tentés, autour de l'âge de 16 ou 17 ans, par la déambulation. Ce sont des marcheurs acharnés, infatigables, capables de faire 30 à 40 kilomètres par jour. Ils ne sont pas menés seulement par le désir de la nouveauté visuelle, mais surtout par la volupté de l'épuisement physique, ressentie jusqu'au plus profond du corps. Tous les deux ont vécu l'expérience de la nature comme un acte érotique.

En voilà deux exemples :

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers  
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue;  
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds  
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien  
Mais l'amour infini me montera dans l'âme  
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,  
Par la nature – heureux comme avec une femme  
(Rimbaud, *Sensation*).

Maintenant, un fragment d'Eminescu :

Viens dans le bois où la source  
Vibre sur le cailloutis,  
Où dans l'ombre un banc de terre  
Sous les feuilles s'est blotti.

Que mes genoux te soutiennent ;  
Nous serons tout à fait seuls  
Et dans tes cheveux, tremblantes,  
Tomberont fleurs de tilleul  
(*Le désir*).

Voilà, de nouveau, Rimbaud, errant sous les étoiles :

Je m'en allais les poings dans mes poches crevées ;  
Mon paletot aussi devenait idéal ;  
[...]  
– Petit Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course  
Des rimes. Mon auberge était à la Grande Ourse  
(*Ma bohême*).

Eminescu, lui, aime s'enfoncer dans le bois pour y découvrir le lac caché :

Dans le bruissements des vagues,  
Dans les jeux du regain vert,  
Parfois je te fais surprendre  
Le pas du troupeau de cerfs ;

Ce disant, ployant ses voûtes,  
La forêt ombrait ma tête...  
Je sifflais, puis vers les plaines  
M'en allais, le cœur en fête  
(*Reste, oh reste...*).

Les deux poètes ont été marqués dans leur jeune âge par la guerre franco-prussienne et par la Commune de Paris de 1871. Ces événements annonçaient la fin d'une longue période d'équilibre européen, tel qu'il avait été conçu au Congrès de Vienne et maintenu *manu militari* par la Sainte-Alliance, cet OTAN du XIX<sup>e</sup> siècle. Les traces de l'histoire sont imprimées sur les œuvres des deux auteurs, bien que leurs tracés respectifs aient été tout différents : Rimbaud a vu les événements et on dit qu'il y prit une part active, Eminescu était à Berlin à cette époque, témoin du triomphe allemand. L'effet de cette expérience transposée dans l'œuvre d'Eminescu est un poème d'envergure, publié en 1874, « L'empereur et le prolétaire ».

Construit sur le principe romantique des contrastes, le poème oppose le discours du prolétaire – apparemment une versification des idées socialistes véhiculées à l'époque – à la méditation de l'empereur déchu sur la vanité de l'histoire. Une ivresse destructive qui n'hésite pas devant la profanation de l'art, menée jusqu'à atteindre des dimensions cosmiques, bien au-delà des idéaux de la révolution sociale, fait sortir le discours du prolétaire du lieu commun idéologique :

Brisez la forme nue de la Vénus antique !  
Ces toiles, brisez-les, où sont des corps de neige...

[...]

Brisez tout ce qui sert l'orgueil et la fortune

[...]

Arrachez à la vie son manteau de granit

[...]

Que vienne le déluge ! Il est grand temps pour vous  
(Eminescu, *L'empereur et le prolétaire*).

On voit bien que nous ne sommes pas loin de Rimbaud :

Industriels, princes, sénats :  
Périssez ! puissance, justice, histoire, à bas !

[...]

Ah passez  
Républiques de ce monde ! Des empereurs,  
Des régiments, des colons, des peuples, assez !

[...]

Europe, Asie, Amérique, disparaissez  
Notre marche vengeresse a tout occupé  
Cités et campagnes ! Et l'Océan frappé  
(Rimbaud, *Qu'est-ce pour nous, mon César, que les Nappes de sang*).

Pareil à Eminescu, mais encore plus radical, Rimbaud transgresse les limites de l'activité révolutionnaire rigoureuse par un coup agressif, anarchique et sadique, qui vise la destruction du monde physique en son entier. Benjamin Fondane, dans son *Rimbaud le voyou* (1979), montre que la révolte de Rimbaud est si peu sociale, si peu humaine de surcroît, que, même dans ses plus violents transports, il ne pourrait trouver son assouvissement, voire l'oubli de soi-même.

La révolte de Rimbaud n'est pas de ce monde, pas plus que son désespoir qu'il se refuse d'organiser.

Il fait appel, non à la révolution, mais à la fin du monde.

Il est intéressant de noter que les deux poètes sont séduits par la figure de l'empereur humilié, dont Rimbaud fait le croquis :

L'homme pâle, le long des pelouses fleuries,  
Chemine, en habit noir, et le cigare aux dents :  
L'homme pâle repense aux fleurs des Tuileries  
– Et parfois son œil terne a des regards ardents  
(Rimbaud, *Rages des Césars*).

Eminescu dédie trois scènes de son poème à la figure de l'empereur, qu'il représente de manière symbolique et dans un style légèrement pompier, genre Winterhalter : dans le premier épisode, l'empereur, en connaisseur des secrets du pouvoir, passe parmi les foules grouillantes de mécontentement ; le deuxième épisode décrit le déroulement orgiastique de la révolution ; et le troisième contient le commentaire sceptique et détaché de l'empereur exilé. Au bord de la mer (on dirait de Gaille en Irlande), celui-ci contemple le jeu des nuages qui recompose une figure rappelant le roi Lear :

L'empereur contemplant ces ombres de nuages  
Où transparait l'étoile en tremblant doucement  
(Eminescu, *L'empereur et le prolétaire*).

Chez Rimbaud, la fumée du cigare joue le même rôle que les nuages dans le poème d'Eminescu, c'est la matière dont se nourrissent les fantômes de l'empereur :

Il repense, peut-être au Compère en lunettes....  
– Et regarde filer de son cigare en feu,  
Comme aux soirs de Saint Cloud, un fin nuage bleu  
(Rimbaud, *Rages des Césars*).

Les deux poètes veulent donc que l'empereur contemple l'évanescence – les nuages et la fumée. La formation de type « premier romantisme » d'Eminescu lui fait préférer une figure de panthéon littéraire – le roi Lear – tandis que le moderne Rimbaud associe la fumée au « Compère en lunettes ». Au goût de Rimbaud, le monologue final du poème d'Eminescu est forcément daté : mélange d'idéologie « éternel retour » et de gloses en marge des théories physiques de l'équilibre et de l'évolution. Pour Rimbaud, le moment politique, « 1871 », est autrement important, car il vit alors la confluence des deux avant-gardes, politique et artistique. La nouveauté

de la forme était censée envahir toute la superstructure, les vers autant que les institutions. Plus tard, les relations entre ces deux avant-gardes allaient se compliquer de plus en plus, avec des moments de tension et même des divorces (voir Calinescu, 1987).

Nous allons examiner tout de suite le tournant intellectuel de 1871 qui modifie profondément la perception de l'Autre, de l'empathie romantique à l'aliénation moderne. Pour le moment, il est toutefois nécessaire de nous attarder un peu sur la façon dont Rimbaud s'est laissé influencer, lui aussi, par la frénésie scientifique du XIX<sup>e</sup> siècle.

Contrairement à Eminescu qui était réceptif à la magie des idées scientifiques, Rimbaud, qui manquait d'une instruction systématique dans ce domaine, ressentait néanmoins la poésie concrète de la découverte et avait l'intuition de la force et de la beauté de la méthode scientifique (Nous affirmons, méthode!). Il aura nourri son imaginaire, à l'âge des lectures fébriles, des romans de Jules Verne, qui paraissaient alors à un rythme annuel constant (tandis qu'Eminescu, dans son adolescence, en était à Robinson Crusoë): *Voyage au centre de la terre*, publié en 1864, quand Rimbaud avait dix ans, *De la terre à la lune* (1865), *Les enfants du capitaine Grant* (1867), *Vingt mille lieues sous les mers* (1869). *Les voyages extraordinaires* lui ont inspiré, en partie, *Le bateau ivre* et lui ont donné le goût d'explorer l'inconnu, que celui-ci fût un territoire encore inaccessible ou une zone mentale restée obscure.

La nouveauté obsède Rimbaud: le poète, et le savant aussi, devraient exprimer, en formules verbales ou mathématiques, « la quantité d'inconnu s'éveillant en leur temps dans l'âme universelle ». Mais donner la formule de sa pensée, noter la marche au progrès ne suffisent pas, il faut changer « l'énormité en norme, absorbée par tous », et devenir ainsi vraiment un « multiplicateur de progrès ».

Lorsqu'il pense que son voyage dans les ténèbres intérieures commence à tourner en rond, il s'invente une identité positive d'explorateur. Dans le territoire des deux A noirs (Arabie et Abyssinie), Rimbaud entreprend un voyage extraordinaire que Jules Verne aurait pu décrire, où toute contemplation est exclue, laissant la place libre à l'étude méthodique qui suit les règles de la science et en utilise les instruments. « Pour Rimbaud, les choses précises, les renseignements techniques, les livres de référence, une parfaite connaissance des règles si arbitraires soient-elles, ne furent jamais contradictoires avec son projet permanent, constant, de liberté libre, de vie

libre » (Jouffroy, 1991 : 177). Ses lectures, dès son arrivée à Aden n'étaient plus, à l'exception du Coran, que scientifiques et techniques ou, comme on dirait aujourd'hui, technologiques. Armé des instruments les plus modernes, Rimbaud s'est voulu explorateur, il a découvert le plateau de Bombassa et un nouvel itinéraire entre Entotto et Harar. Géographe amateur et cependant fort précis, Rimbaud présenta, en véritable Paganel, un rapport sur la région de l'Ogaden devant la Société de géographie de Paris (voir Jouffroy, 1991). Quatre années après sa mort, Verlaine l'évoquait ainsi :

sa curiosité s'étendait à tout – à tout ce qui est vraiment curieux et digne d'intérêt. Les mathématiques, par exemple, tout en l'effrayant, l'attiraient par leur précision divine. L'architecture, même les travaux de l'ingénieur, en dehors de l'art, certaines industries titillaient son désir de connaissance. La fin de sa vie devait se ressentir de ces goûts d'enfance qui l'inclinèrent vers une générale philomathie (philomathique : qui aime les sciences), grand mot qu'il affectionnait par une extrême exception » (reproduit dans Jouffroy, 1991 : 173-174).

Une lettre souvent citée, datée du 6 mai 1883, montre un Rimbaud parfaitement adapté à l'idéologie positiviste du siècle : « Avoir au moins un fils que je passe le reste de ma vie à élever à mon idée, à orner et à armer de l'instruction la plus complète qu'on puisse atteindre à cette époque, et que je voie devenir un ingénieur renommé, un homme puissant et riche par la science » (reproduit dans Jouffroy, 1991 : 198).

À première vue, nous sommes déçus de voir le poète des « illuminations » tellement assagi, de l'entendre proclamer les vertus de la science et rêver de voir son fils devenir ingénieur (renommé, assurément, comme Isambard Kingdom Brunel, dont les constructions métalliques l'auront ébloui en Angleterre). Si nous transposons dans l'air du temps, nous comprenons aisément qu'il ne s'agit nullement d'un retour d'enfant prodige, d'un rangement du côté des philistins. Rimbaud reste fidèle à sa vocation de novateur et croit sincèrement que la science offre les meilleurs instruments pour explorer l'inconnu. Une fois convenu qu' « il faut être absolument moderne », il faut rattraper les retards de la littérature par la modernité de la science. C'est le moment, croit-il, de « vendre les applications de calcul et les sauts d'harmonie inouïs » (Rimbaud, 1966 : 222).

## SE LAISSER PENSER

Le Moi romantique était compact et solidaire avec lui-même. Il exprimait l'essence du monde et il en partageait la consistance et la permanence. L'élan démoniaque vers la totalité pouvait bien finir en désastre, l'aventure en valait la peine, car la récompense était grande et même l'effort en soi ne pouvait être que bénéfique.

Le désir romantique d'éteindre l'âme individuelle jusqu'aux marges de l'existence était « l'émanation d'une subjectivité sereine, la création *ex nihilo* d'un moi quasi divin » (Girard, [1961] 1972 : 36). Ce Moi se contemple complaisamment et vise son dédoublement pour mieux jouir de lui-même et, conséquemment, du monde entier. C'est le premier romantisme qui a cultivé le motif du « double », a décrit la rencontre magique avec l'Autre, vu comme *alter ego*, étrange personnage qui « me ressemblait comme un frère ».

L'époque Biedermeier transpose cette subtile forme d'assimilation de l'Autre dans une esthétique de l'identification au personnage fictif, au risque de se cantonner dans les évasions compensatrices. En lisant, je vis par procuration une existence virtuelle qui rachète la platitude liée aux circonstances réelles du triomphe des valeurs de la médiocrité. Nous nous trouvons dans une époque (1815-1848) de recul, où l'enthousiasme romantique est soupçonné d'élan dangereux. Tout engagement est douteux et les tendances vers le Rouge ou bien vers le Noir doivent être dissimulées prudemment, car c'est la devise de Guizot qui compte : *Enrichissez-vous par le travail et par l'épargne pour devenir de vrais citoyens*. Devant la rationalisation péremptoire des conceptions qui règlent la vie sociale, le mental récupère l'élan romantique dans la littérature moins noble que sentimentale, où se retrouvent, dûment domptés, les idéaux héroïques et où l'identification de l'Autre comme soi-même se produit par ce succédané de catharsis qu'est le mélodrame « où Margot a pleuré ».

Une société dominée par le paradigme de la conservation et par les mécanismes régulateurs de l'échange menace l'intégrité du moi et le condamne à l'aliénation. Cet amour pour l'échange remplace l'amour pour la possession. Le processus de l'existence est géré de la même façon qu'un investissement rentable de capital et, conséquemment, la personnalité humaine devient incapable de s'assumer comme entité complexe et harmonieuse. Elle s'identifie, à



tout moment, à une seule de ses composantes, hypertrophiée, et, au cours de l'existence, elle passe d'un rôle à un autre, adoptant une succession incohérente de visages comme autant de masques.

La rencontre virtuelle entre Rimbaud et Eminescu marque le moment où l'esprit littéraire devient conscient de la destructuration du Moi et du caractère caduc de l'approche compensatrice genre Biedermeier. L'investissement sentimental dans la fiction reste un succédané qu'une conscience lucide se doit de refuser. Benjamin Fondane, dans *Rimbaud le voyou* (1979), nous fait observer que le désespoir radical réside dans la négation du « Moi » : « étant désespéré, je veux dire arrivé à une sorte de négation absolue de son moi », dit Fondane à propos de Rimbaud, l'anarchiste de 1871. Délivré de tout amour-propre, Rimbaud, qui avait appris la leçon de Baudelaire de contempler son âme et son corps avec un détachement scientifique, sans dégoût et sans complaisance, a soudain la révélation de l'inconsistance du moi et affirme d'une manière tranchante dans la « lettre du visionnaire » :

Car JE est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute  
(Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny, La lettre du visionnaire*).

ou bien, dans la lettre à Georges Izambard :

JE est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et nargue aux  
inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait  
(Rimbaud, *Lettre à Georges Izambard*).

Cette aliénation qui est le signe avant-coureur du modernisme était déjà présente dans l'esprit du temps : elle avait été annoncée dans *La sainte famille*, que Marx avait rédigée à Bruxelles, tout près de Charleville, où devait naître Rimbaud quelques dix ans plus tard.

Apparemment, une telle approche est très éloignée de l'attitude d'Eminescu qui, lui, essaie de conserver, aux confins de l'Europe civilisée, la grandeur et les idéaux du romantisme originaire. Toutefois, si nous le lisons attentivement, nous pouvons distinguer l'intuition de la modernité à travers une idéologie romantique renforcée par le surmoi. Voilà, par exemple, quelques vers de *Mélancolie* :

Quand je songe à ma vie, il semble, mensongère,  
Que la redit pour moi quelque bouche étrangère :  
Qui donc raconte ainsi tout mon destin par cœur ?  
Je tends l'oreille et ris : ces chagrins, ces efforts...  
On dirait qu'il y a longtemps que je suis mort  
(Eminescu, *Mélancolie*).

Qui donc raconte l'histoire? C'est « l'Autre » rimbaldien, assurément, qui, à la mort du Moi romantique intégrateur, choisit temporairement le corps du poète comme clairon ou comme violon. Tout cela apparaît mieux dans une variante du même poème :

O! entendre ma vie comme on écoute un conte,  
 Me voir du dehors, comme en un mythe :  
 Il était une fois un empereur  
 Qui fit ceci et cela, et ensuite...  
 Ensuite, sans doute, il mourut... Entendre ainsi,  
 Contée comme par une bouche étrangère,  
 La vie de ce pauvre, ce malheureux César.  
 Mais non – le cœur qui bat en moi est le cœur même du monde,  
 Tout ce qu'il ressent, je le ressens aussi

[...]

Et c'est là, justement, ce qui distingue le conte  
 De la vie...  
 (Eminescu, *Mélancolie*).

Nous notons ici une tension entre l'affirmation lucide de l'aliénation et la rétractation finale par laquelle le poète réaffirme son attachement aux valeurs du premier romantisme, clamant l'identité entre le Moi et « le cœur du monde ». Le vers final est d'un intérêt particulier, car il dévoile la présence, dans le discours romantique, d'une tendance vers le vitalisme qui contraste avec la perception du modernisme livresque : c'est la différence entre « vie » et « conte ».

Même *L'empereur et le prolétaire*, lu attentivement, se rattache aux élans destructeurs de Rimbaud et, de surcroît, fait apparaître explicitement l'écroulement des idées forces qui avaient soutenu la pensée du siècle.

Paris brûle, en longs flots roulés par la tourmente,  
 Les tours craquent au vent comme de noirs flambeaux.  
 Sous les langues de feu que la houle épouvante,  
 Un bruit d'armes, des cris percent la mer ardente,  
 Le siècle est un cadavre – et Paris, son tombeau  
 (Eminescu, *L'empereur et le prolétaire*).

Oui, le XIX<sup>e</sup> siècle n'était plus qu'un cadavre en 1871, lorsque les idéaux des deux romantismes se brisent et que la longue décadence « belle-époque » commence. Dans le tombeau creusé par l'avant-garde politico-littéraire parisienne, nous retrouvons, entrelacés, le cadavre du Siècle et le cadavre du Soi.

La conscience de l'érosion des valeurs romantiques est aussi présente dans un autre poème d'Eminescu, *Les épigones*, dans lequel nous pouvons observer la tension entre le parti pris moderne, qui favorise l'artificiel, le relatif, le projet historique, en un mot « le récit », et le traditionalisme romantique, qui suppose l'unité entre la pensée et l'existence, donc se range du côté de « la vie ». La génération des pères fondateurs de la littérature roumaine ne voyait aucun clivage entre l'action et la pensée et, donc, se livrait entièrement dans son expression littéraire :

C'est pourquoi votre voix était sainte, était belle,  
 Vos dires médités, extraits du fond du cœur  
 (Eminescu, *Les Épigones*).

Eminescu sait bien qu'il n'est pas de la partie, car il est un moderne malgré lui, il est de ceux qui savent que tout est relatif aux conventions, et dont le regard considère avec la même froideur lucide le monde alentour et l'univers intérieur, des pays aussi étrangers l'un que l'autre. Il voudrait bien avoir la naïveté des prédécesseurs qu'il tient en estime, mais qu'il sait aussi apparentés à un romantisme mineur, voire kitsch :

Retrouvez votre paix, vous, âmes visionnaires  
 Pour qui chantent les flots, l'étoile fuit, légère  
 Et naît un autre monde en ce monde fangeux  
 (Eminescu, *Les Épigones*).

George Panu nous renseigne sur combien peu Eminescu appréciait les productions littéraires « bien senties » de ses contemporains qui témoignaient de l'affectivité des auteurs et de leurs emportements, fussent-ils des plus sincères. Lors d'une réunion de la société Junimea, après avoir écouté un long et touffu poème foisonnant de symboles, Eminescu refuse tout éclaircissement concernant la vision du poète, se réclamant dans son jugement d'un critère formel, moderne : les vers étaient franchement mauvais.

Le tournant intellectuel du XIX<sup>e</sup> siècle que nous avons pu déceler dans l'œuvre des deux poètes si dissemblables, situés dans des milieux culturels si différents l'un de l'autre, consiste précisément dans la prise de conscience de la décomposition du Moi et de la voix de l'Autre qui parle à travers l'individu.

Voilà ce processus pleinement accepté par cette réflexion de Rimbaud :

J'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute.

[...]

Les romantiques prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est à dire la pensée chantée *et comprise* du chanteur

(Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny, La lettre du visionnaire*).

C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire: On me pense

(Rimbaud, *Lettre à Georges Izambard*).

La déconstruction du Moi est donc précisément le processus qui rend audible la voix de l'Autre. Quant à l'identité de cet Autre, la filiation « bien-pensante » d'Isabelle Berrichon à Paul Claudel a tenté une bien prévisible récupération de Rimbaud dans la lignée catholique. De fait, l'Autre de Rimbaud n'est pas une essence immuable dont le message serait inscrit d'avance ; il est une entité à réinventer sans cesse, comme l'amour. Pour rendre l'Autre sensible, pour faire entendre sa voix, il faut soumettre le sujet à une série d'épreuves systématiques qui relèvent de la pratique scientifique du laboratoire. Rimbaud s'y connaissait bien, car il détenait l'intuition fondamentale de la méthode scientifique. Voilà pourquoi son projet de devenir un Autre par « un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » n'est pas tant un défi des conventions sociales qu'il désigne plutôt une approche propre à la science par la méthode de l'expérimentation systématique, employée pour accéder à l'Inconnu. Se regardant d'un œil glacial, comme le Condottiere de Michel Onfray (1993), Rimbaud refuse tout narcissisme vulgaire et se propose lui-même comme projet de transmutation de l'humain dans une nouvelle condition, celle de la modernité. L'homosexualité assumée dans ses relations avec Verlaine ou Germain Nouveau ne relève pas du vice, car elle ne l'asservit point ; elle est, tout autant que les drogues qu'il prend, l'un des moyens du dérèglement contrôlé et systématique qu'il emploie avec la précision et la lucidité du suprême savant.

Eminescu s'est dédié, lui aussi, à la construction de l'Autre, le même. Fidèle à l'idéologie romantique, de la science, il n'en fit pas son instrument, mais il entreprit le projet de maîtriser ses rêves, de les orienter, par une régression accélérée, vers les racines vitales de l'être. Eminescu exerçait suffisamment sa subtilité dialectique dans les débats de presse, pour qu'il en fût dégagé dans sa poésie, où il lui restait à vivre ses idées jusqu'à les délivrer de tout schématisme mental. Sa pensée se confondait avec la fonction vitale. Avec ses

tropismes, elle retrouvait l'instinct de conservation et ses manifestations primaires : la faim, la soif, l'amour, la haine, la marche, la peur de la mort.

Je me demande quelquefois ce qu'aurait pensé Rimbaud, lui, fanatique de nouveauté et fondateur des avant-gardes, s'il avait connu de son temps Eminescu, apparemment une sorte de romantique tardif aux portes de l'Orient. J'aime croire qu'il l'aurait rangé du côté des premiers romantiques, rendant l'hommage dû au visionnaire. Il se serait peut-être rebiffé devant la forme un peu vieillie, comme dans le cas de Lamartine. Nous savons combien il était dur envers ceux dont la forme était trop étroite pour l'envergure de leurs visions :

Baudelaire est le premier des voyants, roi des poètes, un vrai Dieu. La forme si vantée en lui est mesquine. Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles  
(Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny, La lettre du visionnaire*).

En tout cas, il aurait reconnu en Eminescu une voix distincte dans la rumeur Biedermeier de l'époque et je crois bien qu'il aurait dit, comme de Victor Hugo :

Trop cabochard, mais il a bien du vu  
(Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny, La lettre du visionnaire*).

La vision soutenue jusqu'aux limites du supportable rapproche ces enfants du siècle, tous les deux en même temps des démolisseurs et des restaurateurs des châteaux de la pensée :

..des châteaux de pensée  
S'écroulent sous ton souffle et meurent en secret  
(Rimbaud, *O saisons, O châteaux*).

## SOI-MÊME COMME UN AUTRE

La lutte pour accéder à l'Autre est livrée, nous l'avons vu, sur le plan littéraire. C'est par la fiction que nous nous approprions l'Autre comme une extension du moi, un double, un *alter ego*, figures qui hantaient les premiers romantiques. On peut ajouter dans ce sens aux fameux extraits de la *Nuit de décembre*, un fragment d'Eminescu, plutôt apparenté à Novalis qu'à Musset :

Mes yeux se glacent dans ma tête,  
 L'épouvante étouffe ma voix.  
 J'arrache le voile de son visage  
 Et je tressaille – me fige – c'est moi  
 (Eminescu, *Rêves*).

Au contraire, l'approche moderne, qui envisage la transformation du moi en un Autre (le cuivre en clairon), préfère la non-fiction, les journaux intimes, la correspondance, les romans consacrés aux expériences particulières, en somme, tout ce qui frôle la paralittérature. Traiter soi-même comme un Autre revient à prendre ses distances envers le Moi et son misérable petit tas de secrets, se regarder sans complaisance, sans complicité, avec la lucidité d'un constructeur. La seule méthode à employer à cette fin est la méthode scientifique, dont il faut suivre la patiente application et en noter le développement par d'innombrables petites traces narratives. Celles-ci s'organisent dans le journal d'une aventure qui risque d'attendrir le Je qui parle à cause de la trop étroite liaison entre le narrateur et le sujet de l'écriture. Si je raconte l'histoire de mon devenir, que j'essaie, par ailleurs, de maîtriser, je m'approche trop intimement de moi-même et je peux m'attarder à l'infini à scruter les plis de cette personnalité si chère, au lieu d'appuyer fermement sur les manettes du changement. Voilà, par exemple, un extrait du *Journal* de Jules Michelet ([1849] 1959, vol. I: 80) qui montre une dangereuse complaisance envers soi-même :

C'est pour faire connaissance avec vous, mon cher moi, que je vous écris cette lettre, qui ne sera pas la dernière. Car je ne vous connais guère, malgré l'intérêt que j'y ai; je vous ai si rarement parlé, quoique toujours avec vous! J'espère vous moins négliger à l'avenir, si les passions ne viennent pas nous empêcher de nous entendre. Je mets cette restriction car je sais combien vous êtes mobile. Profitons au moins de ce moment de repos; écoutez moi.

Nous notons l'attendrissement que le narrateur éprouve envers son Moi qui est l'objet de son écriture. Au lieu d'expérimenter pour entreprendre sa transformation, il rêve d'une immobilité qui lui permette de conserver à l'infini la tiédeur de l'intimité. Ceci n'est pas tant l'effet de l'amour-propre que l'effet secondaire d'une écriture qui n'est pas suffisamment maîtrisée pour maintenir l'écart entre le moi qui écrit et le moi dont on écrit.

Les intellectuels roumains de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ont trouvé un moyen ingénieux pour éviter cette douce et tendre complicité: ils ont rédigé leurs journaux intimes et leur correspon-

dance en français. Ils écrivaient en français, la langue de leur apprentissage, qu'ils maniaient avec aisance et précision. Il est toutefois curieux de noter qu'ils n'employaient le français que pour leurs écrits non fictifs – journaux, lettres, récits autobiographiques – et recouraient au roumain dans les écrits purement littéraires. Ce ne fut que plus tard, les guerres et les vicissitudes politiques aidant, que nombre d'écrivains roumains, dont Ionesco et Cioran ne sont que les plus frappants exemples, ont choisi le français comme instrument pour élargir leur champ de réception. Les écrivains du XIX<sup>e</sup> étaient fascinés par la richesse et la flexibilité du roumain, dont ils étaient les premiers à jalonner les dimensions littéraires. S'ils s'étaient bornés dans leurs écrits à véhiculer des idées ou à exprimer des sentiments, ils auraient bien pu choisir le français et bénéficier de son prestige et de son pouvoir de dissémination. Mais ils visaient plus loin que cela, l'étude des effets et des procédés littéraires les passionnaient plus que la communication des faits et des pensées. Ils étaient plongés dans le mystère des mots et de leurs texture, de sorte que la littérature roumaine, bien que gouvernée par l'idéologie romantique, s'est vu naître sous le signe de Mallarmé.

Les écrivains roumains du XIX<sup>e</sup> usaient donc du français comme d'un instrument qui leur permettait de suivre les processus d'évolution individuelle sans pour autant tomber dans le piège de l'amour-propre et de la complicité avec soi-même. La langue étrangère, fût-elle admirablement assimilée, se pose comme un écran transparent entre le sujet et l'objet et maintient ainsi un rapport distant entre le Moi, devenu le laboratoire de son propre devenir, et le narrateur lucide qui est censé enregistrer le protocole de ses expériences répétables et contrôlables. C'est un moyen pour se regarder soi-même comme un autre et pour accomplir son propre développement.

Prenons en exemple le journal et la correspondance de C.A. Rosetti, un prince *carbonaro* de 1848, qui allait devenir par la suite un des principaux chefs du mouvement libéral en Roumanie. C'est l'enregistrement lucide d'une œuvre de perfectionnement moral qui visait à discipliner un corps trop enclin aux plaisirs charnels et une âme trop prête à s'oublier dans ses emportements. Les lettres du prince Rosetti à sa femme témoignent, d'une part, d'une acuité analytique remarquable – il refait à son compte le stendhalien *De l'amour* – et, d'autre part, d'un effort de transformation de soi pour raccorder l'espace intime à l'Histoire, cet Autre qui dominait sa vision morale et politique.

Un autre exemple de la même époque est l'écrivain raffiné et érudit Alexandru Odobescu, un bel esprit adonné aux plaisirs délicats de l'art, entouré de choses rares dont il savait faire briller la beauté. Il vivait de longues périodes à Paris, hanté par les créditeurs, tel un personnage de Balzac, car il menait la vie large et ne pouvait se passer de ces ingrédients culturels qui font qu'une vie vaille la peine d'être vécue. Il était aussi un voyageur insatiable qui cherchait, comme Mérimée, à effleurer de près la surface des choses. Il vivait séparé de sa femme, qui était de la famille des princes Bagration, mais il ne pouvait pas s'empêcher de lui écrire chaque jour, comme Madame de Sévigné à sa fille. Ses lettres recomposent la figure du destinataire en être idéal, tout compréhensif, paré des vertus de la délicatesse. Dans sa correspondance, il réinvente sa femme, la façonnant comme apparition miraculeuse de l'Autre. Il évite ainsi la dégradation commune d'Hélène, l'ensorcelleuse, en Pénélope fidèle et l'oblige à se transmuier dans une virginale Ariane, aimante, guidante, caressante.

Nous allons nous rapprocher du temps présent en considérant un court roman publié à Paris en 1975 par l'écrivaine roumaine Henriette Yvonne Stahl, *Le témoin de l'éternité*. Ce livre raconte à la première personne l'expérience difficile d'un élargissement et d'une potentialisation du champ de la conscience. C'est le récit d'une quête spirituelle aux sources de l'existence, d'où jaillit la joie intarissable et sans objet.

Née en 1900, Stahl vivait en pleine avant-garde littéraire dans les années folles d'après la Grande Guerre. Elle était intimement liée au poète Ion Vinea, l'éditeur de la principale revue littéraire de l'époque. Elle fréquentait Marcel Iancu, Tristan Tzara; elle flânait avec Marinetti dans les rue du vieux Bucarest. Les romans de Stahl n'appartiennent pas à l'avant-garde du point de vue artistique. D'ailleurs, elle était assez indifférente aux problèmes formels. Mais ils en gardent l'enjeu essentiel: la stricte cohérence entre le geste et la parole, entre le vécu et la pensée, la croyance que la pratique de l'art devrait aboutir à la transformation de l'homme et, conséquemment, du monde (« changer le monde », avait dit Rimbaud). Vieille marotte, cette histoire de « l'homme nouveau » qui remonte aux premiers jours du christianisme et qui a fait que maints avant-gardistes se sont laissés séduire soit par les trompettes de l'extrême gauche, soit par les tambours de l'extrême droite (Marinetti).

Obsédée, dès son enfance, par ce qu'elle appelle « le cri du monde », le débordement de la souffrance humaine dénuée de



signification, la narratrice du roman cherche une formule d'existence qui réconcilie ses actions et ses principes. Elle refuse l'approche philosophique, cette fameuse *De consolatione philosophiæ* (Boèce, 1989), par une remarque d'une naïveté de bon aloi : les philosophes se contredisent sans fin et, ce qui complique davantage les choses, leurs vies ne sont nullement à la hauteur de leurs idées. Refusant les prescriptions de la religion institutionnalisée, elle cherche l'oubli dans les excitations du sexe et de la drogue, puis, se rangeant brusquement du côté des théosophes, dans la lecture approfondie des témoignages des expériences mystiques. Elle rêve de partir pour l'Inde, rate de près ce voyage et arrive finalement à Paris vers la fin des années 1960. Pour une personne à peine sortie des rigueurs communistes, le choc de se retrouver dans un environnement bouillonnant d'idées ne fut pas des moindres, surtout si on se rappelle la force et l'imagination dont la jeunesse d'alors faisait briller l'espace public. Elle revient vite de son éblouissement lorsqu'elle constate le fébrile élan des jeunes vers une nouvelle identité spirituelle, qu'elle perçoit comme l'écho de ses propres obsessions. Dans les milieux yogi de Paris, elle se lie à un gourou qui est mal choisi et qui ne tarde pas à la décevoir. Au bord du désespoir d'avoir raté son existence, elle rencontre son vrai maître spirituel, un libéré-vivant adepte de l'Advaita-Vedanta qui, à travers des difficultés et des malentendus sans nombre, l'aide à puiser, dans les profondes sources de l'existence, la force de déstructurer son être temporel composé de petits détails indifférents et de le reconstruire selon les lignes d'un plan fondamental, afin de le rendre capable de supporter sans défaillir le goût de l'éternité.

On se rend compte combien il est facile de tomber, en écrivant une telle histoire, dans un spiritualisme à quatre sous, dont débordent un tas d'ouvrages paralittéraires qui racontent d'un ton émerveillé des expériences situées aux confins du sensible et, quelquefois, au-delà du crédible. Stahl a su éviter le risque, qui accompagne toute authenticité, de transposer une série d'émotions véritables en de la mauvaise littérature. Pour raconter le récit de la mutation quasi alchimique de son propre Moi, elle a choisi le français, un français propre, un peu vieux jeu, légèrement desséché et décoloré, refusant le touffu ou l'arbitraire, en un mot, un français classique. On prétend maintenant qu'elle y était obligée à cause de la vigilance du régime qui aurait, de toute façon, défendu la publication d'un tel livre en roumain. Comme dans bien d'autres cas, il s'agit de la superposition de deux raisons : l'une, apparente – l'interdiction de publier en

roumain – et l'autre, plus profonde – la nécessité de prendre ses distances envers sa propre histoire, de considérer avec une froideur lucide les méandres de son propre devenir. Le français lui interdit les épanouissements et la commisération bon marché, l'oblige à se scruter comme un Autre dont elle dirige habilement la construction, tout en se laissant gracieusement entraîner dans le jeu mouvementé de ses tendances. La langue française lui permet de rester aux aguets, de ne pas s'enticher des preuves d'empathie qu'on lui donne, de garder un sourire détaché en plein emportement mystique. C'est d'un œil moqueur qu'elle regarde les grandes dames de la théosophie, la pose spiritualiste des salons parisiens, l'enthousiasme factice des néophytes. Après un foudroiement intérieur, elle sait se retenir et écrire, en véritable postmoderne :

Je parie que la phrase suivante risque de me placer parmi les pages de la mauvaise littérature, je l'écris quand même : c'était un mémorable lever de soleil (Stahl, 1975 : 87)!

Elle est en même temps la chercheuse et l'objet d'étude, le sujet qui veut se débarrasser des traits fortuits qui composent une individualité quelconque pour s'embarquer sur l'Autre, cet étrange bateau sur le fleuve du devenir. Elle ne prend pas de distances envers son propre moi afin de mieux passer d'une identité à l'autre, comme dans un vertige du renouvellement. L'Autre qu'elle cherche et qu'elle construit patiemment est l'appui fiable qui lui permet de rester derrière soi et de regarder le monde, ainsi que soi-même, de là, en perspective.

Traiter soi-même comme un Autre, c'est un pari qui, au prix du sacrifice pour « le meilleur », vous entraîne dans la marche forcée consacrée à l'accélération de l'évolution humaine. L'Autre n'est sujet que dans la littérature surannée qui mise sur l'identification compensatrice. Il n'est pas un objet, car il se refuse à toute manipulation qui emploie les charmes de l'intimité et de la complaisance. Le singulier effort littéraire, dont la francophonie à la roumaine est un exemple, permet de forger l'Autre en défiant tout narcissisme vulgaire, voire tout amour-propre. L'Autre n'est ni l'objet ni le sujet, il est le projet de l'existence.

## Bibliographie

- Boèce (1989), *De consolazione philosophiæ*, traduit du latin par Colette Lazam, Marseille, Rivages.
- Calinescu, Matei (1987), *The Five Faces of Modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, post-modernism*, Durham, Duke University Press.
- Châteaubriand, François René de (1802), *Le génie du christianisme ou beautés de la religion chrétienne*, Paris, Migneret.
- Eminescu, Mihail (1981), « L'empereur et le prolétaire », « Le désir », « Memento mori », « Oh ! que s'éteigne... », « Reste, oh reste... », « Conte du mage voyageant parmi les étoiles », « Les Épigones », « Mélancolie », « Rêves », dans *Fragmentarium*, Anne Bientoiu (trad.), Bucarest, Editura Stiintifica si Enciclopedica..
- Fondane, Benjamin (1979), *Rimbaud le voyou et l'expérience poétique*, Paris, Plasma.
- Girard, René ([1961] 1972 ), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, traduction roumaine, Paris, Grasset/Editura Univers.
- Guérin, Michel (1982), *La politique de Stendhal*, Paris, PUF.
- Huxley, Aldous ([1936] 1965), *Ends and Means: an Enquiry into the Nature of Ideals and into the Methods Employed for their Realization*, Londres, Chatto and Windus.
- Jouffroy, Alain (1991), *Arthur Rimbaud et la liberté libre*, Monaco, Éditions du Rocher.
- Keneally, Thomas ([1984] 1994), *La liste de Schindler*, Paris, Laffont.
- Laplace, Pierre-Simon de ([1814] 1986), *Essai philosophique sur les probabilités*, Paris, Bourgois, cité dans Anton Dumitriu, *Eseuri (Essais)*, Bucarest, Editura Eminescu.
- Michelet, Jules ([1849] 1959), *Journal*, 2 vol., Paris, Gallimard.
- Nemoianu, Virgil (1984), *The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedemeier*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Onfray, Michel (1993), *La sculpture de soi: la morale esthétique*, Paris, Grasset.
- Rimbaud, Arthur (1966), « Le bateau ivre », « Sensation », « Ma bohème », « Rages des Césars », « Qu'est-ce pour nous, mon César, que les Nappes de sang », « Lettre à Paul Demeny, La lettre du visionnaire », « Lettre à Georges Izambard », « O saisons, O châteaux » dans *CŒuvres*, Paris, Baudelaire.
- Sallenave, Danièle (1991), *Le don des morts: sur la littérature*, Paris, Gallimard.
- Schmitt, Carl ([1918] 1986), *Politische Romantik*, Cambridge, Mass., Cambridge University Press.
- Stahl, Henriette Yvonne (1975), *Le témoin de l'éternité*, Paris, Éditions Caractères.