Dynamique et vision dans la texture de l'*Ode*

Cristina Maria Goje
D. E. A. *Études Litteraires Roumaines*
Faculté des Lettres, Université « Babeş-Bolyai », Cluj-Napoca

Synergies *Roumanie* n° 3 - 2008 pp. 99-110

Résumé : *L'essai* ***Dynamique et vision dans la texture de l'Ode*** *réalise une démarche en deux temps : 1. Un découpage de critique génétique, où l'on a surpris quelques traits essentiels de l'évolution de la vision et de l'imaginaire poétiques de Mihai Eminescu en ce qui concerne les variantes et les collatérales de l'*Ode *(en mètre antique) et 2. Une partie exégétique sur une collatérale de l'*Ode*, De m-ai iubit, nu știu…, où l'on a surpris les convergences et les points distincts entre ce texte et le recueil plus cohérent des variantes. Surprenante pour le laboratoire du poète reste l'attitude autocritique d'Eminescu qu'on observe dans sa recherche de la forme parfaite qui puisse exprimer l'indicible.*

Mots-clés : *critique génétique, vision poétique, imaginaire poétique, variantes, collatérales*

Abstract : *The essay Dynamics and vision in the structure of Ode presents an approach in two stages: 1. A genetic criticism section where several essential attributes of the growth of the poetic vision and imaginary order concerning the versions and collaterals of Ode (in Saphhic meter) are comprised and 2. An exegetic part concerning one of Ode's collaterals, De m-ai iubit, nu știu..., where we deal with the convergences and the distinct features between this text and the more coherent collection of versions. Eminescu's self-critical attitude, observed in his search for the flawless structure that could communicate the inexpressible, is surprising for the poet's laboratory.*

Keywords: *genetic criticism, poetic vision, poetic imaginary order, versions, collaterals*

« Je ne m'imaginais jamais pouvoir apprendre à mourir »,
ce vers qui pour moi signifie un seul mot,
un mot composé
comme le fût de l'arbre est composé
d'une myriade de racines.

(Nichita Stănescu, *La physiologie de la poésie*)

BDD-A2267 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:49 UTC)

1. Argument ou Sur la fonction du pré-texte

L'image du fût composé de racines comme une analogie du *mot* de l'*Ode* éminescienne se construit, dans sa simplicité, sur deux plans. La verticalité de l'arbre en relation avec le sublime du Mot et l'horizontalité de « miriade de rădăcini » (« myriades de racines ») pourrait renvoyer aux particules du Mot-synthèse, du Mot-cumul des sources de l'être d'où l'on a obtenu une forme essentialisée, archétypale.

La réception de celui-ci autant dans la prose de Stănescu que dans son *Dialogue avec l'Ode* sont symptomatiques : l'obsession de « Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată » (« Je ne m'imaginais jamais pouvoir apprendre à mourir ») est devenue un lieu commun – elle ne renvoie point à l'élitisme snobe d'intellectuels ou d'élèves intelligents, même s'il y a des situations où ce vers est cité sans lui connaître la source, mais surtout à la reconnaissance d'une Forme parfaite. De cette manière, la sensibilité du récepteur, par ce choix, s'achemine vers « une forme possible d'existence » aussi dans un rapport *vertical* avec le texte (l'*Ode* dépasse l'horizon d'attente du lecteur, en produisant, au niveau esthétique, l'effet cathartique, d'élévation au-delà de sa propre condition…), mais aussi dans une relation *horizontale*, par les options formelles du texte (la métrique, la simplicité de l'expression et la *vibration* des images).

D'ailleurs, le tronc de l'arbre soutenu par ses propres racines, un scénario issu de la nature, stylisé et redimensionné par sa projection sur le plan de la parole, nous offre une métaphore de la condition de la poésie et de l'homme en relation avec le texte poétique. Toutefois, à partir de l'interprétation subjective de Nichita Stănescu jusqu'au début de celle-ci, c'est-à-dire jusqu'au texte initial, le tronc figé dans la multitude de racines devient une métaphore du laboratoire éminescien. En effet, le vers qui ouvre l'*Ode en mètre antique*, le vers-synthèse, « pétri » par Eminescu, peut nous apparaître sous l'image du tronc textuel qui pousse sur la myriade des variantes et collatérales qui constituent les latences de ce poème. Par conséquent, par la démarche de cet essai, nous voudrions nous interroger sur les formes de relation entre les *racines* en elles-mêmes et entre elles et le *fût* qu'elles soutiennent, c'est-à-dire l'*Ode* en tant que poème composé, un résultat non hasardeux « de l'usinage » de nombreuses variantes.

2. Raisons interprétatives

Etant le résultat d'essais développés tout au long de neuf ans, l'*Ode* connaît plusieurs étapes, des dépouillements enregistrés par Perpessicius en six variantes et quelques collatérales qui, au moins du point de vue thématique et quelquefois syntaxique, se rapprochent du texte final. Néanmoins, Perpessicius explique le choix des collatérales en se référant à un seul thème – le Phénix – prenant pour argument la tradition littéraire promue par l'éditeur au rang de valeur absolue et de condition impérativement nécessaire dans l'établissement du rapport entre ces collatérales et les variantes de l'*Ode*.

Pour continuer, en ce qui concerne le sens de la sélection des collatérales, on essayera d'étendre la vision offerte par le critique, en montrant que le thème du Phénix n'est pas le seul qui pourrait constituer un point de convergence avec les

BDD-A2267 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:49 UTC)

variantes de l'*Ode* et en valorisant, de cette manière, le sens du *etc* du sous-titre choisi par Perpessicius (*Collatérales* [*Phénix etc.*]). Que signifie l'*etc* ? Et jusqu'à quel point on peut mener l'interprétation de sa perspective ? D'ailleurs, l'essai s'orientera tout d'abord vers les éléments (principaux) communs aux variantes et aux collatérales et seulement après vers l'analyse détaillée de la variante *b) 2260, 61*[1] où l'on retrouve des structures thématiques communes à l'*Ode*. De plus, le sens du texte paraît s'harmoniser au sens de la variante finale de l'*Ode*, décrypté par Ioana Em. Petrescu dans la direction d'une vision pré-moderniste du tableau de la condition humaine, mais aussi d'une initiation dans la mort. Ayant comme point final la réalisation du thème de cette collatérale, l'interprétation sera structurée sur deux coordonnées : le romantisme du texte choisi (ici, l'accent est mis sur le symbolisme du feu et du miroir, mais aussi sur la typologie de l'éros de la Renaissance) et les inflexions dionysiaques du moi (les traces schopenhaueriennes).

3. Variantes et collatérales – interférences

Les échos des variantes sont gardés dans les collatérales, surtout au niveau de la syntaxe poétique, les passages extraits par Perpessicius étant structurés sur trois points de convergence. Le premier point de convergence fait référence, bien sûr, au symbolisme du Phénix, problématisé amplement dans le ms. *2259, 352-354*, où se trouve crayonnée l'image du vieil Phénix luttant contre le froid, le gel ou les ténèbres. On remarque que dans les variantes, à partir de l'ode dédiée à Napoléon jusqu'à la forme finale, il y a une progression des rêveries des éléments. La nature qui fait l'éloge du génie de l'empereur réunit le marbre immobile, des rocs, « oceanul bătrân » (« le vieil océan »), « ruine de ghiaţă » (« des ruines glacées »), des paysages (mythiques) du Nord, les éléments prédominants étant les éléments aquatiques et terrestres, surpris en immobilité ou en mouvements imperceptibles et « duioase » (« doux ») ; les seuls signes de la chaleur, du feu sont : le soleil (qui, dans cette première variante, est seulement un symbole de la grandeur *froide*) et « cenuşa ta » (« tes cendres ») – un symbole de la mort et non pas de la régénération. Par conséquent, l'*Ode à Napoléon* s'inscrit sous le signe du statique, de l'endurcissement, du gel, en se situant aux antipodes de l'*Ode (en mètre antique)* où l'élément aquatique est tout à fait supprimé par la chaleur : « Focul meu a-l stinge nu pot cu toate apele mării » («Toutes les eaux de l'océan ne peuvent assouvir mon feu »). L'image du Phénix apparaît seulement dans la variante *C[1].2277, 30-32*, sous une forme qu'Eminescu maintiendra jusqu'à la fin. Cependant, les collatérales utilisent le thème du Phénix[2] dans un sens plutôt didactique ou instructif (explicite, donc), même s'il se manifeste comme une nuance du tragique de l'inaccomplissement par l'amour.

Le point de convergence suivant surprend l'image si controversée de l'enveloppement dans son propre manteau. Perpessicius sanctionne les interprétations qui ont pris le symbole du manteau pour un héritage antique, soit en directe filiation avec la philosophie stoïque et cynique, soit par filiation avec la poésie de Catulle, l'éditeur tranchant pour une interprétation en clé romantique. En effet, cette image se maintient depuis la première variante de l'*Ode* même, accompagnée par le même geste d'enveloppement (faussement) protecteur. Dans les collatérales[3], l'enveloppement dans le manteau s'oppose à la dissolution de la vie sous la forme du glissement en soi comme refus de l'existence dans le Temps. Le manteau est

BDD-A2267 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:49 UTC)

celui de l'indifférence dans *Ca o făclie…* (*Comme une torche…*), et le silence qui l'accompagne suggère le renoncement du moi (volontairement) isolé, refusant la communication et l'altérité. Le reniement de l'altérité au nom d'un isolement assumé apporte le reniement de la vie au nom de la disparition totale, même si cela se réalise dans l'imaginaire poétique par une action antithétique : l'enveloppement dans le « manteau de l'indifférence » représente, sur le plan temporel, le découpage de la vie en miettes. La fragmentation s'installe en tant que source de la crise du sujet. Le manque de communication pousse le moi envers la négation de soi par la négation de son idéal : « căci visurilor mele le poruncesc să treacă » (« car j'exige de mes rêves qu'ils s'en aillent ailleurs »).

Par ailleurs, les variantes présentent l'évolution suivante :

A.
Înfăşurat în mant-ai coborât piedestalul
Ş-amestecat în popor l-au mişcat cu putere
Ochi-ţi imobili.
(Enveloppé de ton manteau tu as descendu le piédestal
Et, perdu dans la foule, vivement l'ont mue
Tes yeux immobiles.)

B.
Falnic, mândru înfăşurat în mantă-mi
Coborâiu cu ochi nemişcaţi în gloată
Cutremurând-o.
(Imposant, fier, enveloppé de mon manteau
Les yeux immobiles, je descendis dans la tourbe
En la troublant.)

C1.
Falnic, tânăr, înfăşurat în manta-mi
Coborât-am fost de pe trepte sfinte
Întru mulţime
(Imposant, jeune, enveloppé de mon manteau
On m'a fait descendre les marches saintes
Au cœur de la foule)

C2.
Pururi tânăr înfăşurat în manta-mi
Coborâiu, păru-mi, de pe stâlp [î]n gloata
Murmurătoare
(Eternellement jeune, enveloppé de mon manteau
Je descendis, me sembla-t-il, du pilier dans la tourbe
Frémissante)

D.
Pururi tânăr, înfăşurat în manta-mi
Să adun în cânt maiestatea mării
Murmurătoare
(Eternellement jeune, enveloppé de mon manteau
Que je confonde en chant la majestueuse mer
Frémissante)

BDD-A2267 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:49 UTC)

E.
Pururi tânăr, înfăşurat în mantă-mi,
Coborâiu, păru-mi, de pe-un stâlp în gloata
Murmurătoare
(Eternellement jeune, enveloppé de mon manteau
Je descendis, me sembla-t-il, d'un pilier dans la tourbe
Frémissante)

F.
Pururi tânăr, înfăşurat în mantă-mi
Ochii mei nălţam visători la ste[a]ua
Singurătăţii.
(Eternellement jeune, enveloppé de mon manteau
Je levais mes yeux rêveurs vers l'étoile
De la solitude.)

A-C1 sont vraiment des *variantes* de la condition du moi lyrique, des variantes auxquelles Eminescu renonce, en consacrant C2. Le passage de l'indéterminé « înfăşurat în mantă » (« enveloppé de mon manteau ») au « pururi tânăr înfăşurat în manta-mi » (« éternellement jeune, enveloppé de mon manteau ») se manifeste d'une manière naturelle et presque imperceptible. Passant du registre élogieux-distant de l'*Ode à Napoléon* à un registre subjectivisé, assumé, le procès de « l'investissement à la magnificence » surprend, dans la variante B, un double déterminant, qui est pourtant pléonastique et, donc, limitatif : « falnic, mândru » (« imposant, fier »). En ce sens on pourrait expliquer la transformation en « falnic, tânăr » (« imposant, jeune »). Pendant que le discours des variantes se distille, l'image du moi grandiose, surpris dans ses manifestations titaniques, commence à s'effacer, ce qui change l'accent – le plus important n'étant plus la magnificence de celui enveloppé de son propre manteau, mais son statut... temporel, c'est-à-dire la force par laquelle il s'oppose au temps et, donc, à sa propre condition. En effet, la variante C2 garde le déterminant « tânăr » (« jeune »), dont l'effet est intensifié par l'adverbe « pururi » (« éternellement »). Cette forme se maintient, quand même, dans des contextes différents. On peut se rendre compte[4] de la persistance de la descente dans la « gloat [a] murmurătoare » (« tourbe frémissante » qui devient *peuple*, *foule* en A, B, C1, C2, E), du regard immobile (A, B – l'œil visionnaire, capable de mobiliser, de *faire trembler* une foule), de son piédestal (A), de « pe trepte sfinte » (« saints échelons ») (C1), du pilier (C2, E). En général, les variantes évoluent vers un plan du discours de plus en plus restreint : l'isolement du moi dans un univers corruptible détruit l'image de la grandeur. Se manifestent ensuite le pouvoir visionnaire et la sacralité du geste initiatique (le symbolisme des échelons), accompli par l'homme supérieur *pour* la foule frémissante. C2 contient déjà une descente christique, resémantisée au sens d'une incursion délirante, et, probablement, non désirée, au monde. Voilà donc comment prend vie la métaphore de l'enveloppement dans le manteau dans ses variantes et dans les collatérales – une métaphore obsédante éminescienne qui polarise l'homme supérieur, isolé et le Monde comme espace « serré », aliénant.

Un troisième point de convergence entre les collatérales et les variantes est fondé sur la syntaxe poétique pareille à ces deux catégories. Elle se réfère aux

BDD-A2267 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:49 UTC)

pré-textes du vers « Pe mine/Mie redă-mă ! » (« Rends-moi à moi-même »). Dans les collatérales « Tu mă dai pe mine însumi mie ! » (« Tu me redonnes à moi-même »)[5], l'accent tombe sur l'adaptation de la forme de la libération du moi à soi-même. On remarque que la valence négative de la première citation inscrit le retour du moi poétique en soi dans un registre érotique et instaure l'image de la femme-« diable » (ironisée dans la poésie d'Eminescu[6]) qui s'avère incapable d'établir une relation profonde avec le moi de l'amoureux, impuissance qui dégénère dans le refus absolu de celui-ci. Par la suite, les variantes ne contiennent plus de suggestions érotiques, les modifications se présentant comme suit :

C2.
Redispari pe veci și pe mine însumi
Mie redă-mă !
(Va-t'en à jamais et rends-moi
A moi-même !)
D.
Sau dispari pe veci, ci pe mine însu-mi
Mie redă-mă !
(Ou bien va-t'en à jamais et rends-moi
A moi-même !)
E.
O dispari pe veci și pe mine însu-mi
Mie redă-mă !
(Oh va-t'en à jamais et rends-moi
A moi-même)
E'.
De nu pot să mor fericit, pe mine
Mie redă-mă !
(Comme je ne peux mourir heureux, rends-moi
A moi-même)
F.
Ca să pot muri liniștit pe mine
Mie redă-mă !
(Pour que je puisse mourir tranquille, rends-moi
A moi-même)

A partir de la variante C2, le dernier vers de l'*Ode* connaît peu de modifications. Les deux dernières variantes renoncent à l'adjectif indéfini (qui a la fonction de renforcer la valeur pronominale), ce qui peut être interprété comme une tendance de relativisation du discours et de la manière du poète de se représenter soi-même : la connaissance du moi sort, ainsi, de la sphère de l'absolu et devient une catégorie très ambiguë et, donc, très difficile à définir. Qui plus est, C2-E propose une (re)connaissance du moi par l'intermédiaire de la disparition, ce qui pourrait signifier l'annulation totale en tant qu'existence, annulation de la présence de l'individu dans l'univers et de ses traces dans l'histoire. La négation de soi (reprise ou non) connaît en E une sorte de perspective sereine et offre au sujet, d'une manière paradoxale, une liberté du choix, ce qui ne se trouve dans aucune autre variante antérieure. L'alternative offerte à l'impossibilité

BDD-A2267 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:49 UTC)

d'une mort heureuse (non-sens assumé et espoir absurde dans la possibilité de ne mourir jamais) c'est la liberté de l'être de se retrouver, incongruité « résolue » par l'acceptation consciente de sa propre mort qui perd, ainsi, son sens optimiste. En contraste avec E', la variante finale propose un changement de perspective : la condition de la tranquillité est la redécouverte du soi.

Les interférences soulignées sont seulement des lignes générales, visibles, du laboratoire éminescien, mais qui indiquent, ainsi, certains motifs récurrents, obsédants de son imaginaire. Les différences, les nuances, les récupérations de certains syntagmes après plusieurs essais surprennent les hésitations du poète entre des Formes... possibles, à la recherche, ainsi, de la Forme idéale. D'ailleurs, le recueil des collatérales, un brouillon hétérogène et incommode pour une lecture cursive, exemplifie beaucoup mieux cette *recherche* de la forme parfaite. *De m-ai iubit nu știu* est le texte choisi pour mettre en évidence les caractéristiques énoncées, grâce à la problématisation de l'image du miroir et de l'œil dans les deux catégories d'*avant-texte* (les variantes et la collatérale choisie).

Pour commencer, on peut prendre en compte les fluctuations fort nombreuses en ce qui concerne l'investissement de l'*œil* d'une fonction, d'un rôle fondamental joué dans la relation de l'individu avec soi-même ou avec l'altérité. Ainsi, les yeux sont à la fois : « marii ochi gânditori » (« les grands yeux penseurs »)[7], « ochii nemișcați» (« les yeux immobiles »)[8], « ochii turburători » (« les yeux tremblants »)[9], « ochii mei întorși nemișcați » (« mes yeux immobiles tournés »)[10], « nemișcații ochi » (« les yeux immobiles »), « ochii ne-ndurători » (« les yeux impitoyables »), « ochii mândri înmărmuriți » (« les yeux fiers, pétrifiés »), « ochii mândri ne-ndurători » (« les yeux fiers, impitoyables »), « ochii tăi cei ne-ndurători » (« tes yeux impitoyables »), « ochii cei ucigași » (« les yeux tueurs »)[11], « ochii visători » (« les yeux rêveurs »), « ochii întunecoși » (« les yeux ténébreux »)[12]. *Leurs possesseurs* descendent de l'univers du « marbre froid » ou de la solitude de manière qu'on puisse y déceler l'idée d'une contamination du regard et du contexte (presque) toujours le même, le contexte-repère qui impose ce jeu de variations par lequel la forme cherche son contenu. On pourrait retenir la présence des yeux tueurs et des yeux ténébreux qui semble converger avec le sens radical suggéré par la collatérale où les yeux représentent la source de la mort. Cependant, dans les variantes, les yeux sont froids, pétrifiés, statuaires, que nous ne retrouvons pas dans la collatérale où les yeux sont source du feu, d'un dynamisme explosif, prolifique[13]. En relation avec le motif des yeux se situe aussi le motif du miroir et du miroitement en tant que manifestation du narcissisme. Dans les variantes, ces motifs sont à retrouver dans le même registre que le motif de l'indifférence totale du moi face au monde (« N-admiram nimic... Fericit ca zeii/ Doară singur eu mă miram de mine/ Până când trezit din uimire-adâncă/ Singur rămas-am » - « Rien je n'admirais … Heureux comme les dieux/ Dans ma solitude, je me surprenais moi-même/ Jusqu'à ce que, réveillé d'un long étonnement/ Je fusse resté tout seul »[14]), l'étonnement de soi étant une forme d'admiration de soi mais qui, mélangé à l'indifférence, conduit inévitablement à l'isolement. Regardant dans le miroir aquatique, le sujet promeut l'océan au rang d'une instance sacrée, oraculaire[15]. Par ailleurs, dans la collatérale, le miroir est absent, mais il maintient une certaine impression de miroitement dans la « haine divine » de la femme aimée. Le résultat est l'admiration de soi, tout en développant une vision particulière de l'amour issue de la Renaissance. Pour développer cette

BDD-A2267 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:49 UTC)

idée, nous passerons de la perspective générale sur les variantes et les collatérales vers une analyse plus minutieuse du poème *De m-ai iubit, nu știu...*, qu'on n'analyse plus, à partir de ce moment, par rapport à d'autres variantes.

4. De m-ai iubit, nu știu... (Que tu m'aimasses, je ne le saurais pas...)

A partir de l'aspect formel, on se rend compte que cette poésie d'amour est, en effet, un texte inachevé, étant composé de deux quatrains à rime croisée et un quatrain, le dernier, en vers blanc. L'alternative offerte au vers final (« În ochi e moartea-mi dă-mi să be[a]u » - « dans mes yeux se trouve ma mort donne-m'en à boire ») n'essaye pas de résoudre un problème de prosodie, mais un problème de contenu, de nuance du sens, chose visible dans la démarche suivante. Ayant une structure imparfaite, du point de vue thématique et conceptuel, la poésie prouve une cohérence de l'écoulement logique du discours et aussi de l'imaginaire poétique qui est vraiment une expression du discours romantique.

Le premier aspect nous révèle la poésie en tant que raisonnement, une construction simple et stylistiquement sèche, surtout dans la première moitié, où l'on rencontre une prolifération des verbes sur laquelle s'articulent les fondements de la démonstration rhétorique rigoureusement développée[16]. La première strophe annule ainsi une hypothèse au passé, la deuxième strophe construit un parcours hypothétique au présent, en accord parfait avec l'illusion du soi romantique, tandis que la dernière strophe rend la démarche plus ambiguë, en introduisant des images paradoxales d'un éros thanatique qui soutiennent la *solution* des hypothèses contraires énoncées antérieurement. C'est un discours conceptuel, manifesté par la simplicité de la forme, une simplicité caractérisée par la prédominance des verbes (identifiant des actions de l'esprit, des jeux subtiles de l'Illusion : « de ai iubit » – « que tu aimasses », « nu știu » – « je ne saurais pas », « nu pot » – « je ne peux », « crede » – « croire », « ai urî » - « tu haïssais » etc.) et la pauvreté stylistique (l'existence d'une seule épithète dans toute la poésie : « la haine divine »).

La cohérence interne de la poésie se réalise surtout au niveau thématique. C'est pourquoi on continue la démarche à partir de l'observation – évidente – en ce qui concerne le thème du texte. A un premier regard, ce poème posthume serait une authentique poésie d'amour, inscrite sous le signe d'un éros romantique. En effet, selon Edgar Papu, l'univers lyrique éminescien est imprégné des valences érotiques de la manifestation du principe féminin[17] ou, dans un registre différent, le même univers est soutenu par un discours élégiaque, quel que fût le thème choisi[18]; cette poésie répond aux rigueurs de la critique, étant écrite d'une façon obéissante, d'après un modèle consacré, facilement déchiffrable. Toutefois, quel est le rapport élégie – poème d'amour en *De m-ai iubit nu știu...* ? Ayant tous les traits d'une poésie d'amour, ce poème propose, à un certain niveau, « une initiation à la mort »[19], initiation réalisable à travers le mépris hypothétique de la femme. En assumant cette interprétation, l'amour nous apparaît comme mis en valeur par son corrélatif – la haine, et le soutien explicatif du texte renvoie à la vision renaissante sur l'éros. D'ailleurs, la haine est une forme d'amour[20] qui lie l'homme, l'hypnotise, le manipule (volontairement ou involontairement). De plus, l'indifférence de

BDD-A2267 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:49 UTC)

la femme équivaut à la perte du sens existentiel. Cette dispersion se réalise sur deux plans : au niveau de l'existence humaine dans le monde et au niveau de l'existence humaine dans le temps et dans l'histoire. Au moment où l'éros se rend manifeste, se produit une rupture dans la cohérence de l'univers, dans l'unité établie entre l'individu et le monde. C'est ainsi que l'on peut expliquer l'effet que la haine, si elle existait, a sur l'amant : l'adulation de soi, forme du narcissisme incongrue à l'esprit européen[21]. Le narcissisme de l'amant est, en réalité, l'expression de la redécouverte (et de l'acceptation) de la cohésion cosmique, réinstaurée par cet *amour négatif*.

La remise du monde en soi, du sens dans l'être de l'amant, se réalise par le contact visuel. Le regard, affirme Ioana Em. Petrescu, devient, grâce à la vue, dans la lyrique éminescienne aussi, vision récupératrice de l'état de totalité perdu. Ainsi parvient-on à rendre ambigu l'objet ; les yeux de la femme aimée deviennent la source du feu mystifiant tandis que la nourriture thanatique du moi amoureux deviendra une Eucharistie noire dont le moi fait part, par les yeux-calice de la femme, au feu qui apporte sa mort. Par la carbonisation, le moi entre en relation intime avec l'Essence, arrivant à la connaissance par la mort.

La dernière strophe propose un autre type de feu - le Phénix. Cette fois, l'image de l'oiseau sacré est un symbole de la souffrance perpétuelle de l'amoureux, une souffrance qui représente l'axe même de son être[22]. « La volupté de la mort » exige à être satisfaite sous deux formes. D'abord, le moi demande à son amante d'une manière tendancieuse-christique la boisson empoisonnée de son regard, il lui demande la mort : « În ochi e moartea-mi dă-mi să beau » (« Dans mes yeux se trouve ma mort donne-m'en à boire »). Dans la variante finale, l'amant ne prie pas son amante de lui donner la mort, mais ses yeux : « În ochii tăi e moartea mea... o dă-mi-i » (« Dans tes yeux se trouve ma mort… oh donne-les-moi »). De cette manière, il lui demande la source de la mort de manière à ce que, au moment qu'elle le contrôle, il pût tromper sa propre mort, c'est-à-dire son propre destin. La poésie *se clôt* sous le même signe de l'hypothétique, du désir de dépasser la condition humaine par l'éros. On arrive au point du départ – où l'on essayait de distinguer le *thème érotique* de la poésie du *sens* de la poésie – sans y réussir un éclaircissement, car, du point de vue des deux variantes du dernier vers, le sens du poème entier se construit d'une façon presque oppositive. Cependant, en utilisant le prétexte de la délimitation du thème, on a essayé de retracer les lignes fondamentales du romantisme de ce poème posthume, en s'appuyant en spécial sur son héritage renaissant[23]. Mais le romantisme, selon Pierre Chaunu, est l'une d'époques de la décadence, décadence qui, pour Schopenhauer, fait partie de la logique de la cosmogonie.

Pour Schopenhauer, le monde est le résultat de la manifestation de *la volonté aveugle de vivre*. Cette énergie crée la multiplicité des formes existantes, inférieures et opposées à l'unicité de l'énergie génératrice. Cela est possible car l'énergie de la mort est supérieure à la fragilité de la vie. La cyclicité *mort-vie* rejette de la cosmogonie schopenhauerienne l'idée du progrès. En utilisant cette vision pour le texte analysé on constate la même force destructrice du moi qui l'attire. Le feu qui initie à la mort est *la forme* par laquelle *la volonté aveugle de vivre* s'approprie le particulier. Ainsi, la féminité assimile les forces

BDD-A2267 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:49 UTC)

du moi, qui est issu de la forme (évanouissements du sujet dans le regard de la femme aimée), en le dirigeant envers une manifestation dionysiaque[24]. La haine devient une énergie vitale suffisante au moi pour survivre, mais survivre d'une manière éphémère. Par conséquent, pour offrir une conclusion à la démarche interprétative, on considère le poème posthume (sans date) que nous avons analysé comme appartenant à la dernière période de création éminescienne, dans laquelle la vision poétique est profondément influencée par la philosophie de Schopenhauer.

5. Pour conclure

En problématisant sur les *racines* de l'*Ode* nous sommes arrivée ainsi à prendre en compte – sur l'axe horizontal – une approche *synchronique*, à travers l'analyse de quelques images communes aux variantes et aux collatérales et – sur l'axe vertical – une approche *diachronique* du poème posthume *De m-ai iubit, nu știu...*, qui a abouti à un aperçu d'interférences avec une certaine époque (la Renaissance) ou conception philosophique (celle de Schopenhauer).

En français par Maria Goje et Mirela Tomoiagă

Bibliographie

Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939.

Ștefan Borbély, *Nietzsche și nietzscheanismul* (conférence), Cluj-Napoca, Faculté des Lettres, 2006-2007.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1997.

Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere, 1484*, Iași, Polirom, 2003.

Mihai Eminescu, *Opere*, vol. IV, *Poezia postumă*, éd. Perpessicius, Bucarest, Editura Academiei, 1952.

Mihai Eminescu, *Opera poetică*, vol. I-IV. Chișinău, Cartier, 1999.

Liana Hăitaș, *A treia feminitate. Erotica eminesciană*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2004.

Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Iași, Junimea, 1979.

Ioana Em. Petrescu, *Cursul Eminescu*, Cluj-Napoca, Faculté des Lettres, 1991.

Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Pitești, Paralela 45, 2000.

Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Cluj-Napoca, Dacia, 1989.

Dimitrie Popovici, *Poezia lui Eminescu*, Bucarest, Editura Tineretului, 1969.

Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1993.

Elena Tacciu, *Eminescu. Poezia elementelor*, Bucarest, Cartea Românească, 1979.

BDD-A2267 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:49 UTC)

Notes

[1] Une mise au point temporelle nous aurait probablement aidés. L'édition de Perpessicius ne propose aucune date, ne fût-ce qu'approximative. Quand même, on peut remarquer les échos profondément schopenhaueriens qu'on essayera d'expliciter... d'une manière nietzschéenne.
[2] *a. 2259, 352-354 b. 2260, 61* ; *c. 2276, 128-129* ; *d. 2306, 98*.
[3] *f. 2306, 70 : 2276, 160*.
[4] A deux exceptions près : D et F. D surprend l'idéal orphique de « éternellement jeune », idéal qui est écarté, réduit à la condition d'une simple auto-illusion.
[5] *e. 2282, 37*.
[6] Liana Hăitaş, *A treia feminitate. Erotica eminesciană*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2004.
[7] A^2. 2306, 16.
[8] B. 2277, 24-26.
[9] C^1. 2277, 30-32.
[10] C^1. 2277, 30-32.
[11] C^2. 2277, 30-32.
[12] E. 2260, 270-271.
[13] Hypothèse interprétative : le feu mystifiant, romantique, vient en opposition avec le détournement du modèle purement romantique des variantes de l'*Ode*...
[14] C^1. 2277, 30-32.
[15] En effet, Ioana Em. Petrescu observe que le miroir, une « métaphore centrale dans l'œuvre éminescienne », représente un « espace de révélation des essences où se dévoile le monde au visage de l'idée » (in *Eminescu și mutațiile poeziei românești*).
[16] L'analyse de Liana Hăitaş essaye d'expliquer le haut niveau de conceptualisation en relation avec le fond textuel qui propose un défoulage dionysiaque de l'amant dans le poème posthume *A frumuseţii tale forme* (*Les formes de ta beauté* – partant de l'interprétation de Ioana Em. Petrescu). La démarche est possible, en général, pour notre texte aussi. C'est pourquoi on ne reprend pas les éléments essentiels énoncés dans son livre, mais on retient seulement l'idée du caractère *non-figuratif* du poème posthume, superposable à la poésie *De m-ai iubit, nu știu*.
[17] Voir Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Iași, Junimea, 1979.
[18] « L'élégie est le point d'arrivée dans le processus affectif du poète »; « son élégie ne se réalise pas seulement à ce niveau général de la conception poétique du monde », mais elle « est aussi le point d'arrivée de l'érotique éminescienne ». Cf. Dimitrie Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Bucarest, Editura Tineretului, 1969, p. 257.
[19] Voir Ioana Em. Petrescu, *Cursul Eminescu*, Cluj-Napoca, Universitatea « Babeș-Bolyai », Facultatea de Litere, 1991.
[20] L'amour, au sens néoplatonicien, est une force qui coagule l'univers, harmonise ses mouvements contraires, aussi dans le sens attribué par Ficino à l'éros : « Toutes les affections et les liaisons de la volonté sont réduites et en réfèrent à deux : à la répulsion et au désir ou à la haine et à l'amour. Quand même, la haine se réduit elle-même à l'amour, d'où l'on déduit que la seule liaison de la volonté est l'éros » (voir Ioan Petru Culianui, *Eros și magie în Renaștere, 1484*, Iași, Polirom, 2003, p. 130). C'est pourquoi le moi amoureux déclare emphatiquement : « de m-ai urî măcar/ Să simt că am la ce trăi în lume/ C-a mele zile nu trec în zădar » (« Si seulement tu me haïssais / Que je sente qu'il y a du sens au monde/ Que mes jours ne passent pas inutilement »).
[21] Denis de Rougemont, dans *L'amour et l'Occident*, en analysant les traits de l'amour tristanique, affirme : « Je définirais volontiers le romantique occidental comme un homme pour qui la douleur, et spécialement la douleur amoureuse, est un moyen privilégié de connaissance ». En ce contexte, l'auteur voit dans le mythe de Tristan « le masque d'un double narcissisme », car les deux amants s'aiment en partant chacun du soi et non pas de l'autre.
[22] Pour les arabes, le Phénix est symbolisé assis sur le mont Qaf, le *centre du monde* (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționarul de simboluri*, Bucarest, Artemis, [1993], vol. II, pp. 41-42). Ainsi, l'image du moi est privilégiée – au centre de l'univers subjectivisé de manière romantique –, le statut de la souffrance étant identique à la structure de l'âme. C'est-à-dire, la dominante affective caractérise, en clé néoplatonique, l'âme.

BDD-A2267 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:49 UTC)

[23] Albert Béguin, dans *L'Ame romantique et le rêve*, définit le romantisme en tant qu'une renaissance de la Renaissance.
[24] Voir Liana Hăitaş, *op. cit*.

BDD-A2267 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:49 UTC)