Călin Teutişan
Maître de conférence
Faculté des Lettres, Université « Babeş-Bolyai », Cluj-Napoca

Synergies *Roumanie* n° 3 - 2008 pp. 129-139

Résumé : *Cette étude critique se veut une interprétation de la prose d'Eminescu à travers la méthode de l'analyse de l'imaginaire littéraire, à l'aide d'éléments d'archétypologie littéraire et d'épistémologie. L'interprétation est centrée sur la dynamique des blocs de l'imaginaire dans la perspective des processus spéculaires, définis dans le cadre de l'optique ondulatoire, en fonction de la nature des objets symboliques réfléchissants qui apparaissent dans le texte littéraire (miroirs sphériques, convexes ou concaves, et miroirs plans). C'est la première approche de ce type à l'égard de l'œuvre d'Eminescu dans la critique roumaine.*

Mots-clés : *spéculaire, miroirs* (*sphériques, convexes ou concaves, plans*), *moyens de transgression, activité symbolisante du texte*

Abstract: *This analysis offers an interpretation of Eminescu's prose by means of the exploration of the literary imaginary world, using elements of literary archetype study and of epistemology. The interpretation focuses on the dynamics of the imaginary units from the perspective of the specular processes, defined in undulatory optics, according to the nature of the reflective symbolic objects that appear in the literary text (spheric, convex or concave mirrors, as well as flat mirrors). It is the first approach of this type concerning Eminescu's work - in the Romanian critical research.*

Keywords: *specular, mirrors (spherical, convex or concave, flat), means of transgression, symbolising activity of the text*

Le miroir romantique. Stratégies du texte littéraire.

L'esprit romantique est, en grande mesure, le fondement de la création littéraire du poète national roumain Mihai Eminescu (1850-1889) lui étant emblématique dans sa totalité. Pour l'esprit romantique, travailler présuppose « un système relationnel de la pensée poétique » pour lequel le langage devient un « organisme de l'expression fondé sur des idées-symboles »[1], qui exprime et fait sens à la fois. Un tel noyau, l'une des catégories essentielles de la pensée

BDD-A2270 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:52:06 UTC)

poétique d'Eminescu, est le *miroir*. C'est un élément définitoire, non seulement pour une série visuelle fondamentale, mais aussi pour l'imaginaire éminescien dans son ensemble. Car non seulement l'occurrence dans le texte de l'objet « miroir » est d'intérêt, mais aussi la façon dont se manifestent dans le système de la dynamique textuelle les phénomènes de réflexion, de la réfraction, de l'absorption ou de la diffraction, relevant toutes du miroitement, c'est-à-dire la façon dont les mondes textuels (des artefacts d'univers) se reflètent/se réfractent/se multiplient etc., dans le miroir du texte.

La prose d'Eminescu impose des rigueurs et des accents spécifiques en ce qui concerne les fonctions de la réflexion, ainsi que les marques du transfert spéculaire, du passage au-delà du miroir. Il reste pourtant debout les éléments fondamentaux impliqués dans la description des réflexions textuelles, à savoir *le sujet*, *l'objet* et le *discours*, ainsi que les interrelations. La dynamique des processus de réflexion en prose est, en grande partie, gouvernée par le postulat idéaliste de la vie comme illusion. En outre, les modèles de réflexion qu'offre la prose sont oscillatoires, engendrant, pour la plupart, l'idée de réversibilité et de multiplication. A travers ces formules, la typologie des surfaces qui font refléter se multiplie. Il apparaît ainsi des représentations des systèmes de miroirs. Il s'agit non seulement de miroirs plans, mais aussi, dans des cas plus spéciaux, de miroirs sphériques. La réversibilité se rattachera aussi à l'idée de dynamique de l'existence de l'objet-reflété. On devrait traiter cette réversibilité en termes de causalité, puisque les passages dans les réalités parallèles se produisent sous la contrainte d'une limite, d'une tension ontologiquement ou gnoséologiquement déterminée. Le texte acquiert ainsi une structure pulsionnelle.

Miroirs sphériques

Pour ce qui est du *paysage* éminescien, le modèle du miroitement présente, dans la perspective d'une étude de l'imaginaire, des aspects très fertiles à l'analyse. Système extrêmement élaboré, le paysage éminescien (soit-il sauvage, vierge, artefact, gardant les signes d'une intervention humaine qui l'a créé ou transformé) se dynamise par les fonctions de miroitement qu'il acquiert dans l'édifice narratif des textes. Sans être un simple cadre ou un décor d'arrière-plan des événements racontés, la scénographie de la prose éminescienne est partie intégrante de l'activité symbolisante du texte. Elle contient ses propres « événements », ses propres processus dynamiques, devenant ainsi un personnage en soi. Des fois, ce personnage fonctionne comme un miroir qui ne reflète que sa propre image et géographie, mais aussi d'autres personnages, d'autres états, ou bien le texte même dans toute son architecture signifiante.

Il y a deux principaux moyens de réflexion du paysage dans la prose d'Eminescu. D'une part, le miroitement à l'horizontale, dont les agents et les moyens de transgression sont les miroirs sphériques. D'autre part, le miroitement à la verticale, dont les agents de réflexion sont les miroirs plans. Dans l'imaginaire épique, la première formule engendre les espaces concentriques, dans le sens d'une succession de milieux et de seuils qui, une fois traversés, débouchent sur un centre. Ils peuvent être traversés soit par un personnage, soit par le regard visionnaire de l'auteur, incarné par la voix narrative. On pourrait trouver

BDD-A2270 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:52:06 UTC)

l'équivalent de cette structure concentrique dans un processus d'essentialisations successives du milieu/des milieux qui aboutit/aboutissent à des noyaux durs de l'imaginaire épique. Sans doute, au centre de ces systèmes concentriques se trouve très souvent quelque structure en hauteur qui fonctionne comme un pivot du topos ainsi configuré, en assurant sa stabilité et son équilibre. En tant qu'expressions de la verticalité, de tels « pivots » ne changent pas la dominante horizontale de l'imaginaire, mais ils font transparaître l'idée symbolique du lien avec le transcendant, nécessaire aussi pour légitimer dans l'absolu ces constructions imaginaires. L'un des exemples les plus spectaculaires est le cosmos concentrique de la nouvelle *Cezara*. Effectivement, cette nouvelle nous présente deux tels espaces : le cloître et l'île d'Euthanasius. Il se passe là une espèce de réflexion de l'imaginaire en soi, en tant que processus textuel d'organisation des blocs symboliques. Le cloître italien est une promesse de la contrée paradisiaque qui est l'île. Elle mime, d'une façon assez convaincante et à petite échelle, ce que l'île d'Euthanasius réalisera à l'échelle cosmique. Donc, pour commencer, quelle est la configuration spatiale du cloître? En voilà le schéma topique :

> A l'ouest, derrière quelques éclats de rocher, s'élevait un vieux cloître, comme une citadelle [...] Les tuiles pointues et moisies, la voûte noircie de l'église, les parois environnants, épars et envahis par l'abondance des plantes grasses [...], la porte en bois de chaînes séculaires, les marches en pierre lisse et rongées par le va-et-vient, tout cela ensemble faisait croire que ce n'était qu'une ruine interdite aux curieux [...] A droite il y avait des collines [...], à gauche un chemin [...], en face du cloître, la mer.[2]

Si on devait faire une spéculation sur la perspective, on dirait que le regard qui décrit ne pourrait venir que de la mer, ou du large, autrement il serait difficile de percevoir des détails telle la surface de l'eau « coupée par ici et par là d'un éclat de rocher ». Ensuite, « la cour du cloître, l'air désert, par terre des carrelages parmi lesquels poussaient à gré des brins d'herbe haute, et au milieu, un étang aux bords que tant de mauvaises herbes rendaient sauvages ».

Cette image de la cour entourée par les murailles « éparses » du cloître est d'un intérêt tout particulier. Elle nous propose un espace intérieur qui se trouve à la lisière de l'artefact et du sauvage tout comme la description de la demeure et de la chambre de Dionis, le protagoniste de la nouvelle *Le Pauvre Dionis*, ce qui n'en exclut point la dimension mystique, si l'on pense aux multiples occurrences des « cathédrales naturelles » (le bois, par exemple, est l'une de ces cathédrales naturelles, ou bien, les formations de rochers), si fréquentes chez Eminescu, ou si nous nous rappelons également la fameuse sentence « Dieu ou la nature » qui définit le rationalisme panthéiste de la philosophie de Spinoza. Ensuite, en tant que structure, la cour du cloître nous propose la séquence suivante: les murailles environnantes – la cour – le lac. Cette série inclut la promesse déjà soulignée du paradis concentrique de l'île d'Euthanasius. La cour est une esquisse en miniature des espaces concentriques macro-dimensionnels dont le centre vertical fait défaut (il n'y a plus rien au milieu du lac). En l'occurrence, c'est le lac qui fait figure de centre, un centre miroitant, comme préambule encore timide par rapport aux déploiements cosmiques des autres passages du texte. La cour au lac central est une étude de l'espace concentrique vierge de *Cezara*, par exemple, mais aussi de l'espace concentrique « apprivoisé » du conte de fées *Prince Charmant né de larmes*.

BDD-A2270 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:52:06 UTC)

Il n'est pas étonnant que le personnage Ieronim, qui connaît (et maîtrise par là) l'espace de la cour du cloître, soit choisi pour habiter plus tard l'île d'Euthanasius. Il est prêt à suivre la voie vers le centre édénique, et il peut y parvenir par la parole, notamment par la lettre de son oncle, Euthanasius, qui a la fonction d'invitation ouverte. Tant qu'elle sort d'un topos mythique, où la parole a une valeur performative, la lettre de Euthanasius signifie déjà l'arrivée de Ieronim sur l'île. Par la parole du vieillard, Ieronim y a déjà fait son apparition, sans qu'il en prenne encore connaissance. Voici l'image d'un topos insulaire particulièrement spécial :

Mon univers est une vallée, encerclée de partout par des rochers vierges qui surgissent du large comme une paroi, à point qu'âme qui vive ne saurait savoir l'existence de ce paradis terrestre dont je suis le seul habitant. Il n'y a qu'une seule entrée – un rocher mouvant qui bouche majestueusement une grotte menant jusqu'à l'intérieur de l'île. De sorte que celui qui ne pénètre pas par cette grotte pense que cette île n'est qu'un amoncellement de rochers arides, dressés sur la mer, sans végétation et sans vie. Mais qu'est-ce qu'y a-t-il à l'intérieur ? Tout autour s'élèvent les rochers gigantesques de granite, comme des gardiens noirs tandis que la vallée de l'île, profonde et naturellement sous le miroir de la mer, est couverte de gerbes de fleurs, de vignes sauvages, de hautes herbes parfumées [...] Et au-dessus de cette fraîche couverture de verdure, y foisonne tout un monde d'animaux [...] Au milieu de la vallée, il y a un lac dans lequel se versent quatre sources qui se précipitent, qui se chamaillent, qui renversent des petits cailloux jour et nuit. C'est une musique éternelle dans le silence d'été de la vallée [...] Au milieu de ce lac qui paraît noir à cause du miroitement du jonc, des roseaux et des herbes sauvages qui l'entourent, se trouve une autre île, petite, avec une clairière d'orangers. Dans cette orangeraie se trouve la grotte dont j'ai fait ma demeure. [...] après avoir poli le granite de ma grotte, j'ai couvert la surface des murs avec des ornements et des bas-reliefs [...].

Sur un mur il y a Adam et Eve, sur un autre Vénus et Adonis, et sur le mur le plus blanc, Aurore et Orion. La configuration spatiale est donc la suivante : mer- île- grotte- lac- île- grotte[3].
Comment pourrait-on définir la formule spéculaire d'un tel topos ? D'abord, constatons qu'il y a trois occurrences des miroirs aquatiques : la mer, le lac du centre de l'île et les quatre sources qui s'y versent. Il se forme ainsi un système catoptrique dont on devrait voir de plus près le fonctionnement. On peut avoir la déduction du type de miroir qui fonde cette construction et en saisir les effets qu'il a sur d'autres composantes de l'architecture narrative. La première composante de cette architecture est le personnage. Dans la nouvelle *Cezara*, il y a trois personnages principaux (dans le sens où, d'une manière ou d'une autre, chacun de son côté fonctionne comme déclencheur de la mécanique textuelle), Cezara, Ieronim et Euthanasius. On dirait qu'un aimant les attire tous les trois vers l'île édénique, ils trouvent tous les trois l'entrée secrète vers l'autre île à l'intérieur de cette île même et, tôt ou tard, s'installent tous les trois dans la grotte au centre du monde insulaire. Leurs destins convergent tous vers ce foyer de l'univers, comme les sources qui se versent dans le lac, autant de miroirs symboliques reflétant les existences des trois héros.

BDD-A2270 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:52:06 UTC)

Ensuite, on a affaire à un *miroir concave* si une surface spéculaire fait converger les rayons dans un focaire, en y concentrant toute la force de signification et de représentation de l'image. Centripète, le miroir concave a un foyer réel, c'est-à-dire qu'il se trouve en dehors du miroir, au dessus et au centre[4]. Le premier grand miroir de la nouvelle *Cezara* est la mer qui emmène Euthanasius, Ieronim et Cezara sur l'île. Le cas le plus symptomatique est celui de Ieronim. En fuyant le continent, il monte dans un canot, en abandonne les rames et s'endort pour se réveiller au bord de l'île. L'action occulte de la force centripète du miroir concave se révèle là beaucoup plus qu'ailleurs.

Nature et culture

Le deuxième miroir concave est le lac au centre de l'île, qui ramasse tous les eaux des sources et les images reflétées de la nature environnante. Miroir dans le miroir, concentrique, il fait accroître donc de manière exponentielle la force de focalisation du monde. Au-dessus du lac, au centre, il y a la grotte – noyau absolu de la configuration spatiale de *Cezara*. « Centre paradisiaque » du monde imaginaire[5], la grotte devrait être considérée plus en détail. D'abord, la grotte d'Euthanasius est une galerie d'art, ce qui la rattache de manière essentielle à plusieurs éléments de l'imaginaire de la nouvelle. Comme il l'avoue d'ailleurs dans sa lettre à Ieronim (plus précisément, dans la première des trois lettres qu'il lui adresse), Euthanasius a été sculpteur avant d'être hermite. Ieronim, à son tour, est peintre. Les murs de son cachot du cloître sont couverts « d'esquisses étranges – par ici un saint, par là un chien qui mouvait son corps en tous sens dans l'herbe, là encore l'icône très bien exécutée d'un hanton, des fleurs, des arbustes, des têtes de femmes, des bonnets, des pantoufles, enfin, un livre d'esquisses parsemées sur le mur. » Ces esquisses semblent être la pratique de la main et de l'imagination, fait exprès pour pouvoir saisir, un peu plus tard, à l'époque « amoureuse » de Ieronim, l'essence du visage de Cezara. En l'esquissant dans ses innombrables expressions, Ieronim se trouve, au fond, sur la voie de l'élaboration d'une *icône*, dont on ne pourrait jamais saisir le sens en entier, car le tout est fait, à côté de la forme, d'esprit sacré et de métaphysique :

> Je caresse le visage d'une enfant à ma façon.....C'est-à-dire, je mets dans un album les différentes expressions d'une même tête. Il paraît étrange qu'il n'y ait rien que mes yeux si clairs, d'une clarté, dirais-je, céleste, ne puissent saisir d'un seul regard.

Cezara à son tour est amoureuse d'art, et elle est la favorite du peintre Francesco. Ieronim devient l'un des personnages de ses tableaux, *La chute des anges*, en prêtant son visage et son corps au diable chassé du Paradis. Cezara le contemple, en posant pour Francesco, comme si elle contemplait un tableau ou une statue, en rajoutant de l'émotion érotique à l'émotion esthétique. La finalité est un état de catharsis qui la porte au bord de l'évanouissement. Obsédés par les arts plastiques, et artistes eux-mêmes, les personnages d'Eminescu paraissent voir toujours, dans le produit artistique, un moyen de défier la nature, sans pourtant la trahir.

En tant que fait culturel, l'œuvre d'art se rattache à la nature et s'y intègre osmotiquement. L'exemple le plus relevant est la grotte et ses sculptures aux murs. Les bas-reliefs d'Euthanasius expriment, en somme, des moments et des

BDD-A2270 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:52:06 UTC)

représentations du destin du couple, des étapes que Ieronim et Cezara traversent sans intermédiaires. Ils connaissent d'abord l'éros platonique vierge (Adam et Eve) – lors de la scène du regard par la fenêtre, moment où Cezara voit Ieronim et le *choisit*, ensuite, l'éros sensuel (Vénus et Adonis) – la scène du nu de Ieronim, lors de sa pose pour Francesco, moment où Cezara le regarde derrière le garde-feu et finalement, l'éros agressif, en tant que jeu du pouvoir (Aurore et Orion) – la première lettre de Cezara adressée à Ieronim et tout ce qui suit. Toutes ces trois étapes du destin « amoureux » sont symboliquement reproduites par les couples mythiques sculptés au mur. La grotte acquiert ainsi une valeur de document symbolique du destin des deux amoureux[6]. Sans qu'ils s'en rendent compte, le texte de leur vie est gravé par le vieil ermite au mur de sa grotte. Texte aux images sacrées, la grotte est un livre magique et sacré du destin qui fait que Ieronim et Cezara, après l'avoir décrypté, deviennent les mages du monde paradisiaque de l'île. Les bas-reliefs du vieillard qui finit par fondre dans la nature (une mort symbolique, qui équivaut à l'intégration cosmique de l'être) sont l'expression d'un processus de transfiguration de la nature en culture et, à l'envers, de la culture en nature. L'unité du cosmos, contenant l'être humain qui apporte ainsi sa pierre à l'ordre du monde, est désormais complète.

Toma Nour, le héros de la nouvelle *Génie désert* expérimente lui aussi cette mort symbolique pendant le rêve. Trahi en amour, il tente de se donner la mort, par l'asphyxie :

> … je m'endormis et sentis ma cervelle comme engourdie par le carbone. J'étais mort ! Je me réveillai d'un coup dans un bois, vert comme l'émeraude, où les rochers étaient de myrrhe et les sources vierges et saintes [...] Je voyais à l'horizon une clairière dorée qui, par le frémissement de ses feuilles, jouait une mélodie suave et molle comme celle des vagues endormies [...] Je cheminai et cheminai par la forêt, lorsque jusqu'à ce que je tombai sur une rivière aux ondes argentée, et au milieu de la rivière il y avait une île entourée par les eaux. Du milieu des forêts et des jardins se dressait au ciel une église haute aux voûtes rondes, toute en or gravé, qui brillait au point que le soleil du ciel clair se reflétait dans la grande voûte de l'église. Au bord de la rivière il y avait un canot doré. J'y montai et, en coupant avec les rames les ondes argentées, j'arrivai au bord de l'île [...] Je franchis les portails dorés de l'église [...] quand je vis entrer à travers une porte, des cierges de cire blanche à la main, des visages pâles aux longs voiles blancs [...] si pâles qu'elles se mêlaient au blanc des vêtements, et seuls les yeux éteints et vitreux tournaient tristement dans leurs orbites [...] Adossée à une colonne, juste devant moi, il y avait une fille pâle, le visage bleuâtre comme du marbre… elle me sourit tristement et me fit un signe de la main… C'était Poesis... Poesis! m'écriai-je…. et j'ouvris les yeux.

Le rêve de Toma est extrêmement intéressant dans la perspective de la configuration spatiale et du modèle du miroitement. Le schéma concentrique est le suivant : forêt (aux sources) – rivière – île – forêt – église dorée. Cette fois-ci la ceinture de la forêt remplace le périmètre rocheux de la nouvelle *Cezara*. Le bois « comme l'émeraude » fonctionne aussi comme l'espace labyrinthique de l'errance. Mais le héros trouve sa voie et il arrive au cœur de ce lieu étrange, plein de signes contradictoires, sitôt sublimes, sitôt inquiétants. L'île de la rivière argentée a dans son centre le dôme doré. Jusqu'ici le schéma semble

BDD-A2270 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:52:06 UTC)

être similaire à celui de la nouvelle *Cezara*. Les choses changent pourtant une fois entré dans le dôme. Toma y assiste à une procession des défunts (le père de Poesis est l'un d'entre eux), et Poesis même est présente, elle aussi, sous la forme d'une ombre spectrale. Dans cette scène Toma lit le spectre triste et froid de la mort, contrairement aux héros de la nouvelle *Cezara* qui y lisaient la proximité de la vie éternelle et heureuse du paradis insulaire. Par sa trahison, Poesis se trouve à l'origine de cette voie onirique de Toma vers la mort. Puisqu'elle fait son apparition à l'intérieur du dôme, sous sa coupole reflétante, le miroir du rêve ne pourrait pas trouver ici son foyer. Le *miroir convexe* est le catoptre sphérique dont le foyer se trouve dedans (un *foyer virtuel*[7]donc). « La grande voûte de l'église » représente le miroir convexe dont le foyer, dans la réalité virtuelle du rêve, est le fantôme de Poesis. La force spéculaire de ce miroir est centrifuge. Il rejette l'objet reflété en le tenant loin de sa lisse surface magique. Il n'est pas étonnant alors, qu'une fois arrivé au foyer, au cœur du miroir, Toma soit expulsé du rêve. La porte du monde fantomatique du miroir convexe lui reste interdite. Il a pourtant la *connaissance de la mort* grâce à cette expérience unique, de violation du miroir. On est obligé, cependant, de remarquer la géométrie de l'imaginaire éminescien, qui coule à son gré dans de tels moules des sciences mathématiques spéculaires. On peut trouver un autre exemple de violation du miroir dans le conte de fées *Prince Charmant né de larmes*. En l'occurrence, la voie vers le centre passe par le « portail de cuivre », le héros pénétrant par la force l'espace clos du catoptre :

> Vers le crépuscule du troisième jour, la massue tomba, se heurta à un portail de cuivre et fit un retentissement puissant et continu. Le portail s'effondra et le vaillant franchit le seuil. La lune, apparue derrière les montagnes, se reflétait dans un grand lac clair comme le bleu du ciel [...] et au milieu, sur une île d'émeraude, entouré d'un verger d'arbres verts et touffus, se dressait un palais merveilleux [...] Un radeau veillait sur les ondes limpides du lac.

La structure lac- île- dôme/palace est la représentation d'un univers concentrique et centré que le héros traverse sillonnant la surface reflétante du lac pour pénétrer dans l'architecture voûtée. C'est un miroir magique, fait d'un « marbre comme du lait [...] si lisse, que les murailles s'y miroitaient par reflets argentés : clairière et plaine, lac et bords ». Le lac reflète donc la lune et le ciel clair, et le palais reflète le lac. Le palais devient ainsi un omphalos catoptrique, un noyau du monde qui s'y retrouve en entier. Un point d'ouverture, au fond, qui reproduit en soi l'univers environnant.

Miroirs parallèles

A côté des mondes concentriques, définis de manière catoptrique par les miroirs sphériques, l'imaginaire de la prose éminescienne contient un autre modèle de spatialisation par miroitement, les mondes jumeaux, que l'on définit dans la catoptrique par les miroirs plans. Dans *Les avatars du pharaon Tlà*, le monde reflète son visage visionnaire et mystérieux à travers plusieurs milieux miroitants, tous magiques :

BDD-A2270 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:52:06 UTC)

> Le soir… le soir… la mer, claire et sainte, étale ses toiles d'azur transparent sous la lune qui, dans l'horizon lointain, ressemble à une grande pomme dorée suspendue dans le bleu éternel… les déserts de la Nubie étincellent avec des reflets gris-verdâtre comme les champs de glace qu'une neige légère a couverts et Memphis, la divine Memphis, dresse ses gigantesques bâtiments de lune [...] et le Nil berce ses longs et mouvants bords de jonc parmi lesquels coulent ses grands miroirs qui reflètent le monde céleste et, semble-il, ses eaux, qui se replient les unes sur les autres comme des linceuls de cristal mouvant, font écho dans les profondeurs à la *Cantique des Cantiques*. [...] et des oiseaux migrants sillonnent les ailes tendues, dans un long triangle, les profondeurs sans bornes. [...] d'une rive à l'autre du Nil se dressent les jardins suspendus... Deux sur les bords, encore deux au-dessus, comme sur des épaules de montagne, et deux encore à la hauteur des marches. Il y avait de gigantesques marches dressées vers le soleil, et chaque marche était un long jardin, et tout leur monde, poussé pas à pas vers le ciel, s'enfonçait pas à pas dans l'infini du Nil comme dans un miroir. Les jardins suspendus renversés brillaient aux tréfonds de la rivière et la lune semblait les pénétrer comme un trésor au fond des eaux.

D'abord, « les toiles transparentes » de la « mer sainte » sont celles qui reflètent un ciel clair et nocturne aussi que « la pomme dorée de la lune ». Comme tous les miroirs plans, le miroir de la mer fonctionne comme un espace paradoxal de séparation des milieux, mais d'unification à la fois. La face du miroir, posée entre le ciel et le fond des eaux, les unifie dans un tout. Le modèle d'un cosmos intégral (et intégré) relève ainsi de manière percutante du processus spéculaire engendré par la présence du catoptre aquatique. Le miroitement du monde en lui-même, pour l'unité, n'arrête pas aux bords du miroir maritime. Il continue sur le sol désertique de la Nubie, métamorphosé dans un gigantesque miroir « de glace », sous la lumière froide de la lune. « La poussière de diamant », que couvre toute la nature, transforme le désert dans un miroir argenté. On se trouve déjà face à un système catoptrique de miroirs plans. On y rajoute ensuite l'eau du Nil qui traverse l'espace fabuleux de l'Egypte antique comme une épinière en faisant miroiter sa géographie gigantesque. La rivière est elle-même un système catoptrique, formée de « lambeaux de cristal mouvant » superposés. Il est possible qu'Eminescu ait trouvé nécessaire cette multiplication en profondeur des faces spéculaires du Nil, pour intensifier l'idée de miroitement. Elle ne semble avoir d'autre fonction que celle de valeur augmentative, tant que le miroir du Nil ne fonctionne pas dans l'espace imaginaire des *Avatars*, contrairement aux autres miroirs plans chez Eminescu. De toute manière, l'image en soi d'un catoptre superposé à la verticale est intéressante par elle-même, puisqu'elle prend ses distances avec les stéréotypes qui peuplent surtout l'imaginaire littéraire. Le miroir du Nil reflète le monde en entier : d'abord l'univers, tant dans son aspect statique que dans ses mouvements mystérieux – l'œil narratif le décrit directement du miroir où la volée d'oiseaux sillonne « la profondeur » (et non pas « le haut » !) vers un lieu inconnu. Ensuite c'est le tour de l'humain de se retrouver sur la face spéculaire, représentée par « les jardins suspendus » – un spectaculaire artefact architectural. Nous découvrons ainsi, dans la scène des miroirs du début de la nouvelle, tout un monde, qui s'y reflète. Une Egypte qui se trouve dans un âge mythique, où l'être humain est consubstantiel à l'univers. Ou bien, plus que cela, il est dans son *centre*, en maîtrisant les lois. Le miroir du Nil emmène

BDD-A2270 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:52:06 UTC)

Tlà sur son radeau jusqu'au bord des jardins, sur les cimes desquels se trouve son palais. Le pharaon se trouve donc sur l'interface même des deux mondes jumeaux (originel et reflété), sur la surface qui les sépare et les unit à la fois. Deux salles du palais de Tlà nous seront présentées. La première est la salle des signes zodiacaux, que l'on a peints tout autour de la voûte. En proximité de ces signes magiques, le pharaon contemple, dans la coupe remplie de l'eau bénite du Nil, ses principaux avatars de l'avenir. Encore plus intéressante est la salle suivante, où le mage pharaon discute avec Isis :

> Il ouvrit une grande porte et entra dans une salle dont le parquet était un seul miroir doré… salle sans toit… au-dessus, le ciel avec tous ses océans d'étoiles… au miroir, le ciel avec tous ses océans d'étoiles… Il lui semblait être une pauvre cigale suspendue dans l'infini… - Isis, s'écria-t-il, vers le miroir… Isis, montre-toi ! La table noircit et au-dessus des lettres blanches firent irruption.....des visages d'êtres humains et d'animaux… Le palais entier trembla doucement. – L'heure de ma mort est arrivée [...] Ne me peins pas des visages éphémères... qui me fassent croire que l'on n'est que poussière [...] – Poussière? répondit une voix du miroir par une froide et cruelle expression d'ironie [...] tu te trompes …. qui es-tu, roi Tlà ? Un nom, c'est ce que tu es… une ombre! [...] Sur la table noire apparut un grand cercle rouge… et de ce cercle pendirent des êtres comme d'une échelle. En bas, des minéraux dont les plantes tiraient leurs racines… les animaux avaient leurs racines dans les plantes, l'homme, dans les animaux ; des minéraux dans l'homme, des plantes dans les minéraux, des animaux dans les plantes, l'homme dans les animaux, et à travers toutes ces formes, le cercle rouge frémissait et faisait jouer les formes sur son fil rouge [...] Le miroir devint doré… et le ciel entra dans l'infini du miroir [...] Le roi sortit et claqua la porte après lui. Seul le miroir se plissa comme la surface d'un lac… des voix se chamaillaient aux tréfonds comme le grondement des vagues… Des chuchotements et des pleurs… des cris et des hurlements… des soupirs et une grande voix se mit à rire dans tout ce chaos de petites voix [...] Ensuite le miroir s'éclaircit et l'éternité du ciel se regarda et s'étonna de sa beauté.

Les fonctions du miroir doré sont évidentes à partir de la description que nous offre la scène. Elle reproduit en soi l'univers, dans sa multitude de formes, de « l'éternité du ciel », figé dans son infini, jusqu'au schéma (darwiniste) des règnes terrestres. Bien évidemment, l'enjeu philosophique de ces images n'est pas la grandeur individuelle, mais la grandeur de la Vie. L'univers, en son entier, est représenté comme un organisme frémissant, dans une sublime évolution. La voix du miroir, dont Tlà dit qu'elle appartient à la déesse Isis, est au fond la voix de l'Univers dont l'esprit trouve sa représentation imagistique dans la « table » reflétante.

Tout au long de la scène fantastique de la salle ouverte vers le ciel, le miroir doré se transforme, temporellement, en miroir noir. C'est une anticipation de la scène suivante, des tréfonds de la pyramide, lorsque le pharaon descend pour rencontrer sa mort. Le labyrinthe des marches qui débouchent sur la crypte gigantesque de sous la pyramide emmène le mage, comme dans un rêve, parmi « des générations de gens » et parmi « les réflexions d'un empire ». Voici la sombre et fabuleuse typologie souterraine :

> … loin et en profondeur, sous la pyramide, on voyait étinceler un plan noir et brillant… On aurait dit un océan mouvant sans bruit sous la pyramide [...] Il descendit les

BDD-A2270 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:52:06 UTC)

> marches, de plus en plus bas [...] et dans le profond lointain on pouvait le voir près d'un lac. Les rayons de la torche ne portaient pas trop loin… Une partie de l'eau devint rouge sous la lumière, et au milieu prirent contour les formes noires et fantastiques d'une île couverte d'une clairière [...] il marcha jusqu'à ce qu'il arrivât au centre de l'île… sur un piédestal bas il y avait deux cercueils… Dans l'un d'eux gisait une femme au visage de cire [...] C'était un cadavre d'une effrayante beauté.

Le schéma topographique s'y démarque avec beaucoup de clarté : pyramide-halle (noire)- lac (noir)- île (jardin souterrain)- cercueil. C'est l'image du paradis, renversée dans le miroir noir. Un Eden de la mort, dont le dieu tutélaire est le cadavre de Rodope. Le miroir magique a donc une autre fonction que celle de faire miroiter « en or », la merveille de l'univers. Il peut aussi refléter son visage noir, pas moins sublime, mais effrayant. De l'espace ouvert du miroir doré, l'imaginaire s'est déplacé dans l'espace-crypte du miroir noir.

Parmi ces miroirs souterrains (présence extrêmement inquiétante dans l'imaginaire de la prose éminescienne), remarquons-en seulement deux. L'un d'entre eux est *le miroir qui tue*. On le trouve dans *Prince Charmant né de larmes*. Le héros fuit l'attaque d'un être monstrueux et il emploie le miroir comme instrument de défense :

> Voyant la vieille nager affolée au milieu du lac blanc, Prince Charmant jeta sa massue contre les nuages et frappa le minuit aux ailes [...] La lune se cacha derrière une nuage et la vieille, emportée par son sommeil de plomb, descendit dans les profondeurs ensorcelées et inconnues du lac. Et au centre du lac poussa d'un coup un brin d'herbe long et noir. C'était l'âme damnée de la vieille.

Prince Charmant fait donc changer le lac « blanc » en un lac « noir » par ce baptême de la nuit. Le lac noir devient ensuite l'instrument d'un processus magique d'incorporation en mort de l'être de la « vieille ». Au fond, on découvre là une autre occurrence, en registre grotesque, du « captif du miroir ». Des connotations mortuaires acquiert aussi la scène du *Génie désert* : la récupération de la tête de Jean sous le miroir de « l'eau lisse ». Une scène d'un gothique funèbre s'ensuit :

> Je déterrai le corps sans tête des pierres et des feuilles et le mis [...] dans la froide demeure éternelle. Ensuite je me dirigeai vers la rivière, où l'on avait jeté sa tête. Le soleil resplendissait sur la surface de l'eau lisse, qui tremblait comme un miroir flottant et argenté, mais au fond de l'eau claire gisait la belle tête du jeune homme [...] pâle, le visage blanc comme l'argent, les lèvres blafardes, les grands yeux clos et les cheveux doux flottant sur les ondes des eaux [...] ensuite, les deux mains dans la rivière, je sortis la tête de Jean et la dressai vers la lumière du soleil pour la regarder longuement avec amertume.

Le trouble sanglant du miroir aquatique lorsque Toma en sort la tête de Jean est la forme de nostalgie du miroir, qui aurait gardé à l'intérieur le trophée de ce « beau visage ».

Segments partiels de la sphère (convexe et concave), ou des surfaces planes, les miroirs chez Eminescu essaient toujours, par leur force catoptrique, de ranger le monde dans un schéma commun, en suivant le modèle géométrique parfait de la sphère. Au niveau textuel, dans la perspective des mouvements

BDD-A2270 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:52:06 UTC)

et des positions que connaissent les blocs de l'imaginaire, la prose d'Eminescu se trouve donc sous le signe de l'obsession d'un univers intégré de manière pythagorique. Accomplie ou non, l'unité sphérique du monde imaginaire reste la tentation éternelle du jeu visionnaire qui relève de l'espoir inassouvi du romantique de retrouver le paradis perdu.

En français par Ela Vălimăreanu

Notes

[1] Eugen Todoran, *Eminescu*, Bucarest, Minerva, 1972, pp. 10-13.
[2] La traduction en français de toutes les citations nous appartient.
[3] Voir Felicia Giurgiu, *În eminescianul univers*, Timişoara, Facla, 1988, pp. 6-37, concernant les espaces concentriques en tant que des « labyrinthes dédaliques » et la succession des noyaux jusqu'au centre géométrique du labyrinthe.
[4] George Enescu, Nicolae Gherbanovschi, Maria Prodan, Ştefan Levai, *Fizică*, Bucarest, Editura Didactică şi Pedagogică, 2000, p. 160.
[5] Voir Gilbert Durand, *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*, Paris, PUF, 1989.
[6] Voir Caius Dobrescu, *Mihai Eminescu. Imaginarul spaţiului privat. Imaginarul spaţiului public*, Braşov, Aula, 2004, pp. 56-57, pour ce qui est des bas-reliefs d'Euthanasius comme projection (mise en abyme) des destins des personnages de la nouvelle *Cezara*.
[7] George Enescu et al.., *Fizică, éd. cit.*, p. 160.

BDD-A2270 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:52:06 UTC)