Le mythe de l'Ange déchu chez Eminescu, Lamartine et Vigny

Gisèle Vanhese
Professeur
Faculté des Lettres, Université de Calabre

Synergies *Roumanie* n° 3 - 2008 pp. 141-157

Résumé : *Étude comparative sur l'imaginaire d'Eminescu, Lamartine et Vigny, le texte critique s'occupe du traitement littéraire d'un symbole essentiel pour l'imaginaire littéraire romantique. Le visage du personnage, c'est une image qui condense le sens symbolique de l'apparition de « la beauté masculine ténébreuse ». Pour la vision romantique de l'éros, ce type de portrait physique et moral est spécifique. L'archétype est l'Ange déchu. L'homme, et en particulier l'artiste, s'incarne dans cette image littéraire.*

Mots-clés : *l'ange romantique, dynamisme aérien, anthropologie, démonisme érotique, solutions iconographiques, perspective gnostique*

Abstract: *Comparative study concerning Eminescu, Lamartine and Vigny's imaginary order, the critical text deals with the literary use of a symbol that is fundamental for the romantic literary imaginary order. The character's face is an image that concentrates the symbolic meaning of the emergence of the "tenebrous masculine beauty". For the romantic perspective concerning the eros, this type of physical and mental portrait is distinctive. The archetype of the fallen angel. The man and, particularly, the artist, is embodied in this literary image.*

Keywords: *romantic angel, air dynamism, anthopology, erotic demonism, iconographic solutions, gnostic perspective*

Lorsqu'à Duino Rilke compose sa première *Elégie*, il rencontre, au cours de sa quête éthique et esthétique, l'étrange figure de l'Ange : « Tout ange est effrayant ». Image matricielle exprimant les rapports entre matière et esprit, pur et impur, visible et invisible, l'Ange se dresse comme une énigme sur le chemin de l'homme. Dans la méditation religieuse comme dans la création artistique, l'ange offre un double visage, dualisme qui définit, selon Gaston Bachelard, toute rêverie sur le dynamisme aérien. S'inscrivant dans une constellation thématique qui unit pureté, lumière, verticalité, les anges sont doux et bienveillants. Ou au contraire leur passage fulgurant sur la terre les assimile à ces terribles vents d'hiver que Saint-John Perse a chantés :

BDD-A2271 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:19:34 UTC)

Médiateurs entre le sensible et l'être, l'instant et l'intemporel, les anges traversent les espaces religieux depuis la plus haute antiquité. Leur ascendance semble remonter au griffon ailé de la civilisation assyrienne et à quelques divinités de Babylone qui avaient le statut d'envoyés célestes, comme certains dieux du panthéon égyptien. Influences qui se fondent dans le substrat biblique, sur lequel agiront aussi les spéculations issues du mazdéisme, du gnosticisme et du platonisme, pour constituer l'archétype angélique dans le judaïsme, le christianisme et l'islam.

C'est à la fin du IIe siècle qu'apparaît à Rome, sur une paroi de la catacombe de Priscilla, la première représentation de l'ange chrétien[1]. Dans leur tentative de rendre visible l'invisible, les artistes vont adopter diverses solutions picturales – comme, par exemple, la reprise du modèle de la Nikè ou Victoire classique pour évoquer la rapidité du vol angélique – et accueillir les suggestions du mythe, de la théologie et de la poésie.

Esprit ailé dont le corps est fait de souffles, l'ange hérite des réflexions cosmogoniques autour des puissances élémentaires que sont l'air et le vent. Comme Vayu, dieu du vent chez les indo-européens, les anges sont omniscients, porteurs de vie et de mort – selon l'ambivalence du numineux –, psychopompes, fécondateurs, guides des astres. Cette dernière fonction, fondement du sabéisme, assimile le messager du divin à une épiphanie cosmique. C'est à cet aspect remontant à d'antiques croyances que se montre sensible tout un courant de la poésie moderne. En particulier, chez Rilke, l'ange – annonciateur d'un dieu à venir – devient le révélateur du règne du Dicible.

Démonisme érotique

Si, comme le soutient Denis de Rougemont, chaque thème d'origine mythique « décrit l'irruption dramatique d'une force de l'âme dans une société bien datée »[2], on peut s'interroger sur la signification profonde que revêtent, au XIXe siècle, la figure de l'Ange déchu et la représentation masculine qu'il nous transmet comme paradigme de la beauté superlative. Le substrat néo-platonicien du Romantisme favorisait la quête de types éternels et la concentration de leurs traits en quelques archétypes qui ont constitué l'armature de son anthropologie. Le portrait – ici celui de l'Ange déchu – va tendre vers son unité absolue. Il dévoile le versant nocturne de l'imaginaire romantique, en condensant le symbolisme mythique des amours des Anges, qui y est revécu dans sa profondeur signifiante et dont *Luceafărul* d'Eminescu est l'ultime et éclatant témoignage.

Fasciné par le scénario dramatique des amours des Anges qui, à partir de Moore et de Byron, hante l'œuvre de nombreux écrivains – *Eloa* de Vigny, *La Chute d'un Ange* de Lamartine, *Le Démon* de Lermontov, *Căderea dracilor* d'Heliade-Rădulescu, *Luceafărul* d'Eminescu... – le Romantisme insère la figure angélique dans une structure thématique invariante centrée sur le rapport amoureux unissant un être humain à un être surnaturel. Elle est présente dans le Chapitre VI de la *Genèse*, hypotexte de départ pour la réflexion romantique sur l'érotique angélique, ainsi que dans les mythologies classiques et dans le folklore. Elle y apparaît comme l'expression nostalgique de la fusion de l'homme avec la nature, aux Temps sacrés de l'origine, quand la communication entre le ciel et

BDD-A2271 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:19:34 UTC)

la terre n'avait pas encore été brisée à la suite d'une faute impardonnable et qu'un même élan vital circulait à travers tous les êtres.

Dumitru Caracostea a éclairé les fondements anthropologiques de la structure imaginaire où s'insère le mythe des amours des Anges[3]. A la différence de Max Milner qui ne la prend pas en considération dans son bel article *Le sexe des anges : de l'ange amoureux à l'amante angélique*[4], Dumitru Caracostea a mis en évidence cette typologie érotique, sans toutefois en tirer toutes les conséquences. Dans un premier essai, intitulé *Complexul om-zeiță în folclor și la Eminescu* (*Le complexe homme-déesse dans le folklore et chez Eminescu*), il montre comment un homme de la terre s'élève à un niveau spirituel plus intense par son amour pour une créature surnaturelle. Il dénombre quatre hypostases de plus en plus sublimées dans le folklore et chez le poète : la déesse cruelle, l'ondine, la créature du conte *Miron și Frumoasa fără corp*, enfin l'ange qui représente le personnage féminin le plus idéalisé. Caracostea observe que seul ce dernier motif a été brillamment développé par Eminescu dans *Înger și demon* qu'il inscrit dans la série relative au rapport homme-déesse. Cette inscription nous semble en partie erronée car le démon se présente lui aussi comme une créature surnaturelle, comme un ange déchu, et non comme un homme.

Dans son deuxième essai, construit symétriquement sur le premier, *Conflictul femeie-zeu în mit și la Eminescu* (*Le conflit femme-dieu dans le mythe et chez Eminescu*), Caracostea observe que, contrairement au premier, ce type de rapport a connu une grande célébrité littéraire. Il identifie quatre figures masculines, de plus en plus spiritualisées, appartenant à cette catégorie : le personnage démonique du « zburător » (sorte de démon ailé) ou le vampire ; le personnage bienveillant mais à l'aspect monstrueux du mythe d'Éros et de Psyché ; l'astre amoureux d'une jeune fille de la terre ; enfin Luceafăr de *Luceafărul*. Caracostea observe que le rapport femme/dieu a été privilégié par Eminescu et par tout le Romantisme. L'originalité d'Eminescu est d'avoir fait coïncider l'image du démon romantique avec l'image du « zburător ». La polarité mythique réunit ainsi la catégorie féminine la plus spiritualisée du premier groupe étudié par Caracostea (l'ange-femme ou la femme angélique) à la catégorie masculine la moins sublimée du deuxième groupe : le « zburător » qui possède des traits proches du démon romantique. Ange et Démon. Épiphanies numineuses dont l'union, exprimée dans une symbolique hiérogamique, est le noyau d'un réseau de thèmes obsédants. Double figure angélique, soumise aux deux régimes de l'imaginaire, diurne et nocturne. Représentation abyssale de l'androgyne, qui apparaît de façon exemplaire chez Vigny, Lamartine et Eminescu.

Vigny. Une mythologie du pur et de l'impur

Divisé en trois parties – Naissance, Séduction, Chute – *Eloa*[5] de Vigny, publié en 1823, a comme sujet la séduction de l'Ange Eloa, née d'une larme du Christ, par Satan, l'Ange déchu par excellence. L'auteur réunit, dans cette œuvre, les principaux thèmes du système mythique étudié et reprend les deux types de traditions, cultivée et populaire, véhiculant ce schème imaginaire archaïque. En ce qui concerne la tradition cultivée, en plus des influences littéraires exercées par les œuvres des poètes anglais, comme Milton, le nom même

BDD-A2271 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:19:34 UTC)

d'Eloa est emprunté à Klopstock. « Eloa », qui désignait un (et non une) ange dans *La Messiade*, évoque linguistiquement le vocable « Elohim » présent dans le chapitre de la Genèse où est ébauchée la narration des amours des Anges. Ce terme indique, dans le texte biblique, les « Fils de Dieu » qui séduisirent les filles des hommes.

D'un autre côté, on décèle comme un écho des croyances populaires dans les vers qui décrivent le passage d'Eloa sur la terre :

> Tes soins ne sont-ils pas de surveiller les âmes,
> Et de parler, le soir, au cœur des jeunes femmes ;
> De venir comme un rêve en leurs bras te poser,
> Et de leur apporter un fils dans un baiser? (v. 391-394)

On remarque, dans ce passage négligé par les critiques, que le rôle d'Eloa est curieusement un rôle masculin identique à celui du génie ailé des légendes. S'agit-il d'une trace de la genèse si complexe de cette œuvre où Eloa était d'abord *un* ange ? Ou plutôt le poème étant un univers verbal qui raconte la même histoire de différentes façons, au même moment et à plusieurs reprises, il se pourrait bien que nous nous trouvions en présence d'un thème particulièrement obsédant chez Vigny, celui du démonisme érotique.

Comme chez les autres auteurs pris en considération, Eloa coïncide avec l'idéal féminin qui domine le Romantisme. Elle est fille de la lumière. Vigny la compare à une « jeune étoile » (v. 755), rapprochement suggéré par la Bible et surtout par les spéculations du Sabéisme où sont vénérés les sept Anges gouvernant les sept planètes. Une rêverie de l'aérien et de la verticalité traverse tout le poème :

> Son beau front est serein et pur comme un beau lys,
> Et d'un voile d'azur il soulève les plis ;
> Ses cheveux partagés, comme des gerbes blondes [...] (v. 53-55).

Au contraire, situé sous le régime nocturne de l'imaginaire, le portrait de l'Ange déchu condense tous les éléments que la description d'Eloa avait exclus. En opposition au dynamisme ascensionnel, qui conférait au vol une connotation éthique d'ascétisme et de pureté, le mouvement de la descente – qu'elle soit chute originelle de Satan ou faute d'Eloa – coïncide avec la souillure morale. Le corps aérien de l'Ange s'opacifie :

> Il trouve un air moins pur ; là passent des nuages,
> Là tournent des vapeurs, serpentent des orages (v. 231-232).

Satan n'est pas dépeint en vol, mais dans une mystérieuse immobilité lors de sa première apparition à Eloa :

> A sa lueur de rose un nuage embaumé
> Montait en longs détours dans un air enflammé,
> Puis lentement forma sa couche d'ambroisie,
> Pareille à ses divans où dort la molle Asie.
> Là, comme un Ange assis, jeune, triste et charmant,
> Une forme céleste apparut vaguement (v. 321-326).

BDD-A2271 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:19:34 UTC)

Si originairement, les artistes ont peint le corps immatériel de l'Ange par des nuées – une des solutions iconographiques pour rendre visible l'invisible – ils oublient à la Renaissance cette signification symbolique. Les nuages deviennent alors un coussin sur lequel s'appuie l'Ange. Chez Vigny, Satan ressemble à un sultan se reposant sur un lit d'apparat ou aux riches Syriens qu'il a décrits dans *Daphné*. Rêve oriental de volupté qui n'a cessé de fasciner l'imaginaire d'Occident :

> Le jeune homme inconnu mollement s'appuyait
> Sur ce lit de vapeurs qui sous ses bras fuyait (v. 353-354).

L'obscurcissement de la chevelure marque, comme chez Eminescu et chez Lamartine, le passage du régime diurne au régime nocturne de l'imaginaire. Avant sa rébellion, Satan était un « enfant de la lumière » (v. 243) qui portait, « parmi ses cheveux d'or » (v. 114), comme un diamant « Lucifer l'étoile matinale » (v. 112). Cette luminosité se transmute en noirceur lors de l'hypostase satanique :

> Tel retrouvant ses maux au fond de sa mémoire,
> L'Ange maudit pencha sa chevelure noire (v. 663-664).

Le poète s'attarde sur la description de la chevelure : « Ses cheveux étaient noirs, mais pressés d'un bandeau » (v. 357), le terme « bandeau » étant ici synonyme de couronne. Le « mais » nous alerte, « comme s'il y avait là, observe François Germain, une obscure contradiction »[6] où s'affrontent résistance et fascination. Le même mouvement de dénégation caractérise quelques vers du *Chant de Suzanne au bain* : « Si mes cheveux sont noirs, moi je suis blanche et belle ». La transformation de la phrase du *Cantique des Cantiques* (« nigra sed formosa ») dévoile à nouveau dans quel sens de l'*éros* maudit s'oriente la rêverie de Vigny centrée sur la chevelure. L'Ange déchu a comme règne la nuit et comme souveraineté les liens de l'intimité et l'attraction des corps. Tel l'Ange de la troisième *Elégie* de Rilke, il est « le grand Dieu-Fleuve, coupable et caché, du sang » :

> Sur l'homme j'ai fondé mon empire de flamme
> Dans les désirs du cœur, dans les rêves de l'âme,
> Dans les liens des corps, attraits mystérieux,
> Dans les trésors du sang, dans les regards des yeux (v. 427-430).

Comme Nerval, comme Tieck, Vigny retrouve « l'intuition de la grande inversion nocturne ». La Nuit se présente comme « le lieu privilégié de l'incompréhensible communion, elle est jubilation dionysiaque »[7]. Lors de son appel à un retour envoûtant mais destructeur vers l'espace fusionnel originaire, l'Ange déchu devient une créature élémentaire animant ces substances-mères qui polarisent la rêverie et le poème. « Âme de la nature » (v. 457), Esprit de la Terre. Une terre livrée aux puissances sensuelles, où l'ombre se confond avec la chevelure sombre des divinités nocturnes. La « nuit terrestre » de Satan est une initiation à la volupté :

> Innombrables Esprits, nous volons dans les ombres
> En secouant dans l'air nos chevelures sombres (v. 451-452).

BDD-A2271 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:19:34 UTC)

L'Ange tombé ressemble lui-même à un jeune dieu de la végétation (v. 325). Au-delà du mythe biblique, réaffleurent d'antiques croyances qui, selon Mircea Eliade, sont apparues au néolithique avec la naissance de l'agriculture. Ontologie immémoriale centrée sur le drame agro-lunaire, qui fonde l'homologie entre « nuit, fécondité, mort, initiation, résurrection »[8]. Le personnage central de ces mythes n'est plus le Père tout-puissant, mais le Fils qui « serait une traduction tardive de l'androgynat primitif des divinités lunaires »[9], androgynat dont on découvre des vestiges dans le portrait de Satan, de Cédar et de Luceafăr. A partir du Romantisme, qui privilégie le scénario primordial de la révolte contre le Père, le symbole du Fils va prendre de plus en plus d'importance. Satan est celui qui s'est soulevé contre le Dieu jaloux et qui entraîne Eloa à répéter le même geste séditieux.

Dans la perspective gnostique et même manichéenne, l'Ange Eloa « symbolise l'âme humaine, Satan pour une part le monde de matière, la condition humaine, leur union l'incarnation de l'âme dans le corps »[10]. *La Chute* – titre de la dernière section – est donc doublement gravée au cœur de l'œuvre : chute de l'Ange-âme, qui répète la première chute de Lucifer, le « plus beau des Anges ».

Apparemment les Romantiques ont repris à la Bible le thème des amours des Anges pour exprimer leur propre hantise en ce qui concerne le démonisme érotique. Pourtant les convergences que l'on décèle dans les œuvres de ceux qui ont traité cette thématique supposent le recours à un mythe fondateur plus archaïque encore. Sans doute faut-il imaginer pour Vigny, comme pour Eminescu, une influence de la mythologie de l'Inde propagée par les travaux des érudits et les spéculations des Illuminés. Dans ses *Notes* à la traduction du *Caïn* de Byron, Fabre d'Olivet met en évidence le combat premier entre les démons et les anges. « Guerre des dieux » que Gilbert Durand situe à la racine de tout mythe. Fabre d'Olivet conteste que la chute des Anges ait fait originairement partie de la Cosmogonie hébraïque. Il ajoute que « ce qui aurait donné naissance à ce dogme était une antique tradition cosmogonique des Hindoux, dans laquelle on apprenait que, dès l'origine du Monde, les Génies du Nord et du Sud de la terre étaient divisés »[11]. La lutte entre les deux races divines se solde par la défaite des Génies du Sud, lutte originelle qui hantera aussi la réflexion de Nerval.

Chez les auteurs étudiés, l'union entre partenaires opposés, qui prennent les figures emblématiques de l'Ange et du Démon, est presque toujours perçue comme une transgression, désirée et crainte, de la séparation radicale voulue par l'ordre divin. Cette profanation de l'interdit provoque la colère de Dieu, comme Vigny l'évoque dans *Le Déluge* :

> Souvent, fruit inconnu d'un orgueilleux mélange,
> Au sein d'une mortelle on vit le fils d'un Ange.
> Le crime universel s'élevait jusqu'aux cieux.
> Dieu s'attrista lui-même et détourna les yeux (v. 33-36).

Le « mélange » criminel – grand mythe manichéen que Basilide attribue aux Perses – typique du régime nocturne de l'imaginaire, a hanté la conscience romantique qui a exprimé, avec le mythe des amours des Anges, ses obsessions les plus obscures. L'Ange déchu symbolise en particulier le corps enchaîné à la matière

BDD-A2271 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:19:34 UTC)

et aux ténèbres. Plusieurs images se concentrent, dans l'avant-texte d'*Eloa*, autour du thème de la chevelure qui obsède aussi Eminescu. Dans une ébauche en prose, l'union charnelle d'Eloa avec Satan est signifiée métonymiquement, selon une rhétorique de l'ellipse et de la réticence, par l'union des cheveux. La vision propose l'isomorphisme, qu'a analysé Bachelard, entre la chevelure et l'eau. « Il suffit, écrit-il, qu'une chevelure dénouée tombe – coule – sur des épaules nues pour que se réanime tout le symbole des eaux »[12] :

> ... sa tête tomba sur la tête de l'Archange maudit. Sitôt que les boucles des cheveux noirs furent confondues avec les tresses blondes comme deux fleuves, on ne vit plus rien qu'un nuage de lumière où s'agitaient quatre ailes rapides[13].

Dans son étude sur la symbolique aquatique d'*Eloa*, Yolande Legrand affirme qu'« Eloa et Satan subissent le destin de l'onde [...]. Leur divergence, celle qui existe entre l'onde pure et l'onde noire, disparaît, lorsque, par leur unification et l'absorption de l'onde claire par l'onde noire, leur destin s'accomplit »[14]. L'eau qui s'enténèbre, qui se « stymphalise », est reliée à la thématique de l'impureté et de la souillure qui, depuis la nuit des temps, ont symbolisé le mal. « L'eau impure, pour l'inconscient, est un réceptacle du mal »[15] reconnaît Gaston Bachelard. Les ondes ténébreuses emportent les deux amants vers la dissolution finale. Mais ce mouvement héraclitéen est-il un devenir de la noirceur ? Le « nuage de lumière » semble en effet marquer le triomphe final de la pureté sur le mal, selon un dessein initial que Vigny ne réalisera pourtant jamais.

Lamartine. De la tentation à la chute

Epopée racontant l'amour de l'Ange Cédar pour Daïdha, la fille des Caïnites, *La Chute d'un Ange*[16] (1838) de Lamartine s'insère dans la structure mythique envisagée, non seulement par son titre, mais aussi par divers traits qui l'y inscrivent presque inconsciemment. Certes, Cédar spirituellement n'appartient pas au démoniaque. Pourtant sa description physique l'assimile sans aucun doute à la figure de l'Ange déchu. Nous ne connaîtrons jamais la forme idéalisée, invisible, de Cédar avant sa chute. Lamartine le dépeint, dans la deuxième *Vision*, juste après son incarnation, la matière gardant encore comme un reflet de son origine divine :

> Son regard doux nageait dans un azur moins pâle ;
> Sa lèvre gracieuse avait un pli plus mâle,
> Les boucles d'or bruni de ses épais cheveux
> Roulaient en flots plus courts sur un cou plus nerveux (p. 842).

Cette évocation se termine par une image qui condense le sens symbolique de l'apparition : « ainsi qu'un dieu sorti du ciseau du sculpteur », l'image étant reprise lors d'un dernier portrait dans la neuvième *Vision* (pp. 979-980). La métaphore marmoréenne est fréquemment active dans les descriptions de la beauté angélique, comme nous le constaterons aussi chez Eminescu, et relie la représentation du corps à la statuaire grecque. « Le marbre est par excellence la pierre sans vie – reconnaît Thévenoz. Aussi représente-t-il le matériau électif du phantasme [...]. Il donne à l'hallucination une consistance précise et tangible »[17].

BDD-A2271 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:19:34 UTC)

Dans la deuxième et la quatrième *Vision*, Daïdha évoque, comme caractéristique de la beauté angélique, les « cheveux d'or » de Cédar (p. 900), le poète conférant à la matière précieuse, comme chez Eminescu, les valeurs symboliques de noblesse, beauté, pureté. Quant aux yeux, c'est seulement lors de la première description que leur couleur est précisée : l'« azur ».

Pourtant à partir de la neuvième *Vision*, sans que le poète l'annonce et la justifie, on observe une mutation radicale du portrait de l'Ange, qui a toujours été ignorée par les exégètes lamartiniens. Les cheveux blonds s'obscurcissent, le regard n'est plus « bleu », mais devient « flamboyant », avec une forte polarisation sur le symbolisme du feu :

> Ils contemplaient Cédar immobile à ses pieds,
> Embrassant des deux bras ses genoux repliés,
> Et, comme pour cacher l'âme sur sa figure,
> Laissant pendre en flots courts sa noire chevelure (p. 979).

La chevelure est devenue noire comme lors de l'épisode de la prison (douzième *Vision*) – « ses cheveux épars, mêlés, souillés, tordus, / Flottaient en noirs flocons sur la terre épandus » (p. 1023) – et enfin dans la quinzième et dernière *Vision* :

> Le vent qui fraîchissait, soufflant à leur figure,
> Ballotait de Cédar la noire chevelure,
> Et la faisait fouetter et claquer sur son dos
> Avec un bruit pareil au claquement des flots (p. 1067).

Parallèlement, toujours dans la neuvième *Vision*, le portrait de Daïdha passe d'une représentation corporelle axée sur le tellurique à une présence aérienne alors que Cédar effectue le trajet charnel inverse. Daïdha, fille de la terre, arrive à coïncider avec la femme angélique et Cédar avec le modèle de la beauté masculine démonique. On peut penser que ce changement dans la représentation de Cédar a entraîné la transformation complémentaire de la jeune femme : Daïdha, à la chevelure noire, devient brusquement blonde à la moitié de l'œuvre. Le portrait féminin unit dorénavant l'azur et le doré, expressions de la lumière et de l'élément aérien, comme chez Eloa et Cătălina. Si, comme nous le croyons, l'idée de chute érotique a entraîné, dans la composition même du poème lamartinien, une deuxième mutation physique de l'Ange, celle-ci a déterminé, à son tour, une métamorphose du partenaire féminin.

Cette dernière transformation est toutefois loin d'être aussi cohérente que pour le portrait de l'Ange Cédar. En effet, au début Daïdha possède une splendide chevelure noire, symbole de son appartenance au terrestre et au sensible, qui l'oppose à l'Ange et au rayonnement épiphanique de la lumière qui émane des « cheveux d'or ». Mais ensuite la chevelure de Daïdha est comparée, dans la neuvième *Vision*, à une « écume d'or » au moment où le poète décrit les « flots courts [de la] noire chevelure » de Cédar. Les cheveux de Daïdha redeviendront pourtant noirs (p. 1039) et puis définitivement blonds, à la fin, lorsque Cédar brandira la chevelure de la jeune femme comme un « étendard doré » (p. 1050). Elle avait été traîtreusement coupée par Lakmi qui s'en était parée pour

BDD-A2271 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:19:34 UTC)

leurrer Cédar et lui arracher une nuit d'amour. La chevelure est donc bien, chez Lamartine, le symbole de l'être même et devient, en quelque sorte, une métonymie de l'éros comme chez Vigny et chez Eminescu.

Cette oscillation, en ce qui concerne le portrait féminin, est sans doute provoquée par les tensions entre l'idéal de Lamartine – la femme désirable pour lui semble avoir les cheveux noirs – et l'univers mythique qu'il pressentait et auquel il voulait souterrainement rester fidèle. A la différence de ce qu'ils étaient au début de l'œuvre, Daïdha et Cédar reconstituent, malgré les hésitations du poète, le couple romantique typique opposant, à partir de la neuvième *Vision*, un homme « ténébreux » aux yeux et aux cheveux sombres et une femme « angélique » et blonde. Le principe de la *coincidentia oppositorum*, qui manifeste la plénitude de l'être, s'actualise à travers l'union amoureuse conçue comme retour à la totalité perdue. L'androgynie en serait l'expression la plus archaïque et la plus universelle. On relève par ailleurs des traces d'un androgynat primitif dans la description de Cédar (p. 859, p. 1032), ainsi que chez Vigny où Eloa est définie comme « un » ange et chez Eminescu dont le double portrait de Luceafăr reconstitue l'unité primordiale perdue, la première hypostase correspondant au féminin (dont les attributs, en particulier la chevelure dorée, passeront à Cătălina) et la seconde au masculin.

Dans son analyse de la représentation du corps, John E. Jackson met en évidence « le mécanisme de clivage qui supporte la conception, on est tenté de dire, la construction érotique de Lamartine ». Pour le critique, Cédar et Nemphed le géant sont les personnages paradigmatiques de deux conceptions antagonistes de l'éros. « En opposant ainsi l'ange à la bête – continue Jackson – l'auteur laisse clairement entrevoir la manière toute conflictuelle qu'il a de saisir les rapports entre la spiritualité et la sexualité »[18]. Toutefois, ce que Jackson n'a pas relevé, c'est que ce clivage traverse aussi l'union amoureuse de Cédar et Daïdha et introduit le thème de la culpabilité et du Mal dans leur rapport même.

Le motif de la chute des Anges répète déjà celui de la chute adamique. « Dans la tradition juive – écrit Gilbert Durand – la chute d'Adam se répète dans la chute des mauvais anges. Le Livre d'Hénoch nous raconte comment les anges, „séduits par les filles des hommes", descendent sur la terre, s'unissent avec leurs séductrices et engendrent d'énormes géants »[19]. Cédar, l'ange gardien de Daïdha, en suivant l'appel de la jeune fille – exactement comme Luceafăr dans le poème d'Eminescu – passe de l'invisible au visible. Sa chute dans la matière répète celle, encore plus reculée dans le temps, d'autres anges, auxquels il se réfère de manière voilée avant de suivre la même voie (p. 832).

Dans *Le Diable dans la littérature française*, Max Milner avait noté que « la faute de Cédar – la sentence qui le frappe le spécifie clairement– c'est d'avoir descendu dans l'échelle de l'être, d'avoir préféré l'incarnation à la pure spiritualité »[20]. L'évocation de cette chute emprunte en fait les voies d'un schéma mythique spécifique. Fille elle-même d'une race maudite – les Caïnites (p. 846) – Daïdha a provoqué la chute de Cédar par sa beauté. Quant à Cédar, il vient troubler le sommeil de la jeune fille en se manifestant en rêve (pp. 831-832) comme *Luceafăr* d'Eminescu, comme le séducteur satanique d'*Eloa*

BDD-A2271 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:19:34 UTC)

de Vigny, du *Démon* de Lermontov... Comme eux, il est bien lui aussi un enfant de la Nuit.

Mihai Eminescu et le Fils de la Nuit

Publié en 1883, *Luceafărul*[21] d'Eminescu apparaît, pour nous, comme l'aboutissement de la réflexion des Romantiques sur le Fils de la Nuit. Le mythème central du poème est la séduction d'une jeune fille de la terre par un être surnaturel, l'astre Lucifer. Il se montre en rêve sous deux hypostases mystérieuses – celle d'un « ange » (« *înger* ») et celle d'un « démon » (« *demon* ») – mais à chaque fois Cătălina le repousse. La jeune princesse est blonde et possède les principaux traits de la femme angélique que Călin Teutișan a relevés aussi pour les héroïnes de la première période poétique d'Eminescu : « Apelativele caracteristice primei perioade de creaţia proiectau figura feminină într-o idealitate legată indisolubil de conceptul de Frumuseţe absolută, arhetipală, cu reflexe în decorporalizarea personajului »[22].

Les métamorphoses de *Luceafărul* s'articulent en deux groupes de strophes construites sur de nombreux parallélismes qui mettent en évidence les plus minimes variations. Parallélismes stylistiques connotant la poésie orale qui a servi d'impulsion créatrice à de nombreux poèmes d'Eminescu. Des critiques ont remarqué[23] combien l'invocation de Cătălina à l'astre ressemble à un « descântec ». Nous ajouterons que la reprise de ce quatrain invocatoire (« Cobori în jos, luceafăr blând... », « Descends, astre doux » v. 49), avant chaque incarnation de Luceafăr, contribue fortement à la création d'un ton rituel qui assimile la parole poétique à une parole magico-religieuse.

Luceafăr apparaît en rêve à Cătălina, comme Cédar à Daïdha et l'Ange déchu à Eloa. C'est sur cette dimension onirique que se concentre l'analyse fondée sur une approche psychanalytique de Marco Cugno qui affirme que « nel momento in cui diventa anche astro „innamorato" e poi Iperione, egli è una „proiezione" prima fantastica (in regime diurno di rêverie) e poi onirica (in regime notturno, di sogno) della fanciulla »[24]. L'approche mythique met, elle, en évidence que dans toutes les œuvres s'inspirant du thème de la chute des Anges, l'apparition onirique est toujours celle du séducteur démonique, le rêve se présentant par ailleurs comme un des plus puissants « modalisateurs » du Fantastique selon Tzvetan Todorov.

Lors de la première hypostase de Luceafăr, l'astre se transforme en un jeune « voievod » qui surgit de la mer. La description de sa beauté, au cours de cette première métamorphose, comporte des éléments dissonants, dont le plus significatif est l'expression « un mort frumos ». Le motif du « beau mort », récurrent chez Eminescu, introduit obliquement le thème du vampirisme toujours lié à une problématique érotique complexe dans la littérature cultivée comme dans la tradition orale roumaine.

Ses cheveux sont blonds et l'on sait, d'après la version primitive *Fata-n grădina de aur*, que ses yeux sont bleus. Notons que dans toutes les versions précédentes, le jeune homme porte une couronne, détail qui l'apparente à un jeune dieu de la végétation, vision « neptunienne » associant l'aquatique, le lunaire et le végétal. Cependant, dans la version définitive, la couronne semble être passée au bâton-

BDD-A2271 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:19:34 UTC)

sceptre selon l'interprétation de tous les critiques. Or nous pensons que même si le syntagme « Încununat cu trestii » a été déplacé pour des raisons rythmiques, il faut peut-être l'attribuer non au bâton-sceptre mais au personnage lui-même[25]. Notre lecture assurerait non seulement une continuité avec les versions A et B (« Purtând în păru-i trestii ») et même *Fata-n grădina de aur* (« Purtând în păr cununa lui de trestii »), mais surtout respecterait le profond parallélisme structural caractérisant tout le passage vu que la deuxième hypostase conserve, elle, la « couronne » jusque dans la version publiée.

Remarquons encore que la dénomination « voevod », utilisée pour les archanges et quelques saints guerriers, et l'adjonction du « toiag » contribuent à masculiniser l'apparition angélique qui, dans les premières versions, semble encore contenir des traces d'androgynat (comme en témoigne aussi le verbe « a creşte », utilisé par Eminescu, dans d'autres poèmes, pour évoquer une femme-déesse sortant de la mer). Gilbert Durand remarque que le sceptre et le glaive sont des symboles qui « constellent autour de la notion de Puissance [...]. Sceptre et glaive sont les symboles culturels de cette double opération par laquelle la psyché la plus primitive annexe la puissance, la virilité du Destin, en sépare la traîtresse féminité »[26] :

Uşor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestei
Şi ţine-n mână un toiag
Încununat cu trestii.

Părea un tânăr voievod
Cu păr de aur moale,
Un vânăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale.

Iar umbra feţei străvezii
E albă ca de ceară –
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scânteie-n afară (v. 61-72).

Il passe léger comme sur un seuil
Le bord de la fenêtre
Et tient en main un sceptre
Couronné de roseaux.

Il ressemblait à un jeune voïvode
Ses cheveux sont d'or fluide,
Un linceul violacé est noué
Sur ses épaules nues.

L'ombre de son visage translucide
Est blanche comme la cire –
Beau mort aux yeux vifs
Qui scintillent.

BDD-A2271 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:19:34 UTC)

Selon Lucian Blaga, la figure lumineuse voïvodale dévoile, pour Eminescu, « l'effigie secrète qui [...] le magnétise » et appartient selon lui à la structure profonde de son imaginaire comme métaphore fondamentale de son rapport à la nature et à l'invisible[27]. Pourtant, nous croyons que l'hypostase démonique, ou « plutonienne » selon la terminologie de Ion Negoițescu, est encore plus essentielle car elle va nous révéler le versant obscur, nocturne de son œuvre et de sa psyché que peu de critiques ont exploré. Lors de sa deuxième apparition, Luceafăr surgit des vallées du chaos, et non plus de la mer, réceptacle sacral de toutes les naissances. Sa chevelure est noire – couronnée d'étoiles, dans une variante de la version antérieure A – et ses yeux sombres sont traversés de désir et de mélancolie :

Şi din a chaosului văi
Un mândru chip se-ncheagă ;

Pe negre vițele-i de păr
Coroana-i arde pare [...]

Din negru giulgi se desfăşor
Marmoreele braţe,
El vine trist şi gânditor
Şi palid e la faţă ;

Dar ochii mari şi minunaţi
Lucesc adânc himeric,
Ca două patimi fără saţ
Şi pline de-ntuneric (v.115-128).

Et des vallées du chaos,
Un fascinant visage se forme.

Sur la noire chevelure
Une couronne semble brûler [...]

Un noir linceul découvre
Ses bras de marbre.
Il vient triste et pensif
Et son visage est pâle.

Mais ses grands yeux magnétiques
Brillent profonds et chimériques
Comme une passion inassouvie
Et pleine de ténèbres.

Le passage d'une hypostase à l'autre, que proposent les séquences descriptives parallèles, indique la trajectoire existentielle, biologique et spirituelle de la chute. Les deux portraits sont en effet construits sur une opposition radicale. Dualisme constant du système mythique pris en considération qui caractérise non seulement l'Ange, avant et après la Faute, mais aussi le couple que forment le démon et la femme angélique.

BDD-A2271 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:19:34 UTC)

Lors de sa première transmutation, le portrait de Luceafăr réunissant l'azur et la blondeur, attributs de la lumière ouranienne, appartient explicitement – en particulier avec le bâton-sceptre que tient Luceafăr – au régime diurne de l'imaginaire « gravitant autour des schèmes ascensionnels et diaïrétiques et promouvant des images purificatrices et héroïques »[28]. Images qui sont cependant ici fortement euphémisées. Ion Negoiţescu relie cette première apparition à l'imaginaire neptunien associant l'Ange, le Monarque, la Pâleur et la Mort[29].

La deuxième transmutation se déroule dans les vallées du chaos. On note, comme chez Vigny, « la valorisation authentique des deux pôles de l'axe de verticalité : au pôle supérieur, délivré, solaire, s'oppose, comme le mal au bien, le pôle inférieur, site nocturne, source d'inconscience »[30]. Contrairement au dynamisme ascensionnel, qui confère toujours au vol angélique, une connotation éthique d'ascétisme et de pureté, le mouvement de la descente coïncide avec la chute et le Mal. Le corps aérien de l'Ange s'appesantit, les démons étant relégués, selon Saint Augustin et Saint Fulgence, dans les strates les plus denses de l'atmosphère.

Le passage d'un régime imaginaire à un autre se marque aussi au niveau du chromatisme qui s'obscurcit : la chevelure blonde devient noire et la couleur du « giulgiu » passe du bleu violacé (« vânăt ») au noir (« negru »). Obscurcissement qui appartient non seulement à l'imaginaire « plutonien » de l'auteur, mais à la constellation symbolique telle qu'elle se révèle dans toutes les autres évocations de l'Ange déchu, en particulier dans *La Chute d'un ange* de Lamartine et dans *Eloa* de Vigny. Que signifie-t-il ? Analysant les symboles et les images nyctomorphes, Gilbert Durand constate que « leur valorisation négative signifierait selon Mohr : péché, angoisse, révolte et jugement »[31]. D'une manière générale, on relève que l'obscurcissement de la chevelure est, chez les Romantiques qui se sont inspirés du mythe de la chute des Anges, l'indice d'un passage de la pureté à la volupté sous les forces souterraines du désir. Croyance s'enracinant dans un savoir immémorial. « Une seule tache noire, intimement complexe, dès qu'elle est rêvée dans ses profondeurs – écrit Gaston Bachelard – suffit à nous mettre en situation de ténèbres »[32]. Considéré comme démoniaque, le désir est susceptible de provoquer la chute dans la matière où s'engloutit la lumière selon le traditionnel schéma gnostique.

Une aura trouble entoure la chevelure noire de Luceafăr, lors de sa seconde hypostase, ainsi que celle de Cédar, de Satan et des démons d'*Eloa* dont Vigny nous dit qu'ils volent « dans les ombres / En secouant dans l'air [leurs] chevelures sombres » (v. 451-452). De même, la couronne de flammes, symbole de royauté et de pouvoir maléfique, brille chez Eminescu comme chez Vigny. Elle est intégrée au champ sémantique de la flamme constitué par plusieurs vocables et expressions qui s'inscrivent à la surface textuelle comme autant d'indices de la présence satanique (en particulier « În aer rumene văpăi / Se-ntind pe lumea-ntreagă », « Dans l'air des flammes rougeâtres / S'étendent sur le monde » v. 113-114 ; « privirea ta mă arde », « ton regard me brûle » v. 148).

On note de plus que le lieu de la seconde naissance de Luceafăr n'est plus la mer, mais les « vallées du chaos » qui dessinent devant nos yeux un paysage

BDD-A2271 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:19:34 UTC)

fantasmagorique. Quelle est la fonction de cet espace imaginaire ? Il évoque les connotations maléfiques qu'il possède traditionnellement et que l'on retrouve dans d'autres poèmes d'Eminescu (*Demonism*, par exemple) et dans *Eloa* où le « chaos ténébreux » est la patrie des démons (v. 250). Ce lieu originel est directement relié à l'ascendance maternelle de Luceafăr. La matrice n'est plus l'eau marine de la première métamorphose, mais la nuit, cette dernière étant elle aussi, comme d'autres éléments inquiétants, introduite par un « iar » d'opposition (« Și soarele e tatăl meu, / Iar noaptea-mi este muma », « Et le soleil est mon père / Mais ma mère est la nuit » v. 131-132). N'oublions pas que pour la mythologie grecque, la Nuit était la fille du Chaos et de son abysse mortel.

C'est avec *Luceafărul* que le poète fixe l'image archétypale la plus nette de la beauté masculine ténébreuse. Remarquons encore que dans la nouvelle *Cezara*, le moine Ieronim – proche du poète par bien des aspects – deviendra le modèle d'un ange déchu dans le tableau « La Chute des Anges » peint par un de ses amis et que Dan/Dionis incarne le démon romantique dans *Sărmanul Dionis*. Nous rapprocherons enfin la description de Luceafăr, lors de sa deuxième hypostase, du portrait de l'Ange déchu que Vrubel peignit presque à la même époque en Russie, comme illustration au *Démon* de Lermontov[33]. Les retouches successives du tableau, *Le Démon assis*, même durant son exposition définitive au Musée de Leningrad, témoignent à la fois de la folie qui emportera l'artiste et de l'improbable achèvement de l'idéal. Ainsi, en cette fin du XIX^{e} siècle, le mythe du démon romantique atteint-il, avec Eminescu pour la poésie et Vrubel pour la peinture, son expression la plus accomplie dans la culture européenne.

Nous pensons que des deux grands thèmes littéraires romantiques – la chute d'un Ange et la séduction satanique – c'est ce dernier qui a le plus imprégné *Luceafărul*, bien que cet aspect n'ait jamais fait l'objet jusqu'à présent d'un commentaire approfondi. En particulier, nous en voyons une preuve dans le fait qu'entre les deux schémas que lui proposaient les œuvres antérieures du Romantisme français – celui de *La Chute d'un Ange* de Lamartine ou celui d'*Eloa* de Vigny – c'est avec le schéma d'*Eloa* qu'il présente le plus d'analogies. Le couple Cătălina/Luceafăr coïncide, à partir de la seconde métamorphose, avec le couple Eloa/Satan du poème de Vigny.

Comme dans *Eloa* de Vigny, la stratégie de la séduction se joue avant tout dans et par la parole. Elle s'appuie sur une promesse qui se manifeste au niveau de l'interdit et reprend la tentation originelle (« Vous serez comme des dieux ») : « O vin', în părul tău bălai / S-anin cununi de stele, / Pe-a mele ceruri să răsai / Mai mândră decât ele » (« Ô viens, pour que sur tes cheveux blonds / Je mette des couronnes d'étoiles, / Pour que tu paraisses dans mes cieux / Plus belles qu'elles » v. 137-140) (cf. *Eloa* : « Et la Reine qu'attend mon trône solitaire » v. 560). Tudor Vianu[34] avait déjà considéré ce désir de transformer la jeune fille en étoile comme un trait démoniaque, affirmation contestée par Dumitru Caracostea. Or nous pensons qu'il s'agit effectivement d'une tentation démoniaque. En effet, la résistance de Cătălina met en relief le caractère mortel et maléfique de cette proposition. Ne s'agit-il pas, pour elle, de franchir les limites de la condition humaine, d'abolir la séparation entre l'humain et le divin ? Tout compte fait, si Cătălina acceptait la proposition de Luceafăr ne signerait-elle pas paradoxalement son arrêt de mort ?

BDD-A2271 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:19:34 UTC)

A cette séduction et à cette tentation, Cătălina répond par un net « Eu nu te pot pricepe » (« Je ne peux te comprendre » v. 156). Elle avait d'ailleurs déclaré : « Mă dor de crudul tău amor / A pieptului meu coarde » (« Pour ton cruel amour sont blessées / Toutes les fibres de mon cœur » v. 145-146) et « Privirea ta mă arde » (« Ton regard me brûle » v. 148), dévoilant ainsi la proximité du désir, de la souffrance et de la mort.

Quel est l'enjeu de cette séduction ? Bien entendu la possession de la jeune fille (« Iar tu să-mi fii mireasă » v. 136, « Et deviens mon épouse ») (cf. *Eloa* : v. 739-752) et nous retrouvons ici le schéma romantique traditionnel séducteur/séduite. Rappelons que si Lamartine a subi, presque malgré lui, pourrait-on dire, l'emprise du schème mythique auquel il veut souterrainement rester fidèle, Vigny proposait – à la même époque – une description unitaire du couple archétypal romantique dans *Eloa*. Mais alors que dans *Eloa*, nous assistions au triomphe de Satan par le consentement de la jeune fille, dans *Luceafărul*, la stratégie séductrice change d'orientation par le refus de Cătălina. Et si le couple Cătălina/Luceafăr coïncidait jusqu'à un certain point avec le couple typique du Romantisme, Eminescu se sépare ici du contexte littéraire antérieur par la création d'un personnage féminin original.

Les critiques n'ont pas assez remarqué que, parmi tous les Romantiques européens ayant traité la thématique étudiée, Eminescu présente la particularité de n'avoir pas fait de Cătălina une victime du démon séducteur, comme dans *Eloa* ou dans le *Démon* de Lermontov. Ne peut-on pas alors déceler dans le personnage de Cătălina certains traits de la femme fatale telle qu'elle commence à se préciser dans la culture du décadentisme à la fin du XIX^{e} siècle, « belle dame sans merci » comme l'Hérodiade de Mallarmé, la Cléopâtre d'Heredia ou la Salomé de tant d'autres poètes ?

Pour la vision romantique de l'éros, l'amour accomplit le processus de réintégration à la condition édénique, toute de plénitude et de sacralité. La *coïncidentia oppositorum* a lieu, pour Eminescu, Lamartine et Vigny, à travers le couple conçu comme retour à la totalité d'avant la chute dans le temps. Il semble ici que le héros démonique se souvienne de l'harmonie primordiale, dont la femme angélique serait un ultime emblème. Zoe Dumitrescu-Buşulenga reconnaît à *Înger şi demon* d'Eminescu « meritul povestirii unei întâmplări prin care, *hinc et nunc*, transpare o aventură arhetipală, aceea a obţinerii redempţiunii de către demon, îngerul căzut »[35].

La nostalgie de l'unité originelle, dont l'âme se sent exilée dans la séparation ontologique, polarise de nombreux mythes et rites qui tentent de la restituer. « Les mythes révèlent qu'au commencement, note Mircea Eliade, *in illo tempore*, il y avait une totalité compacte – et que cette totalité a été sectionnée ou fracturée pour que le Monde ou que l'humanité puissent naître ». Le retour à la totalité perdue suppose toujours l'unification des contraires : féminin-masculin, ange-démon, bien-mal. « Au niveau de la pensée présystématique – observe Eliade – le mystère de la totalité traduit l'effort de l'homme pour accéder à une perspective dans laquelle les contraires s'annulent, l'Esprit du Mal se révèle incitateur du Bien, les Démons apparaissent comme l'aspect nocturne des Dieux ». L'artiste

BDD-A2271 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:19:34 UTC)

englobe sous son regard créateur les multiples épiphanies du réel et un processus d'assimilation similaire est à l'œuvre dans les profondeurs de la psyché : « Selon Jung – rappelle Mircea Eliade – le processus de l'individuation consiste essentiellement en une sorte de *coïncidentia oppositorum*, car le Soi comprend aussi bien la totalité de la conscience que les contenus de l'inconscient »[36]. Dans cette perspective, l'Ange incarnerait aussi – comme le soutient Gaston Bachelard – l'*anima* du rêveur[37]. De même, le concept d'Ombre mériterait une analyse dont Rank a tracé les présupposés. La transmutation de la luminosité en noirceur est toujours l'indice d'une sensualité associée à la faute. Elle hante la conscience romantique, qui a exprimé, avec le mythe des amours des Anges, ses obsessions les plus troubles. Une esthétique de la culpabilité dévoile ainsi la part maudite de l'éros que Georges Bataille a célébrée.

Dans les œuvres poétiques étudiées, l'homme, et en particulier l'artiste, s'incarne dans le « beau ténébreux » possédant un portrait physique et moral spécifique et dont l'archétype est l'Ange déchu. Parallèlement, l'autre pôle du couple archétypal est formé par la femme angélique et pure dont les traits sont définitivement fixés. Analysant le couple typique du Romantisme, Jean-Pierre Richard observe qu'est le plus souvent posée « entre ses deux acteurs, la nécessité d'un déséquilibre énergétique »[38], l'espace du désir se creusant dans la distance de cette opposition. Fascination, que les Romantiques nous ont transmise, qui continue à agir sur la modernité non plus seulement au niveau du code scriptural mais bien aussi au niveau du code filmique qui l'a diffusée et amplifiée à travers diverses mutations historiques, anthropologiques et symboliques.

Notes

[1] Consulter l'ouvrage, extrêmement bien documenté et qui nous a fourni la plupart des informations concernant l'histoire des spéculations religieuses sur les Anges et leurs représentations figuratives, de Marco Bussagli, *Storia degli angeli*, Milano, Rusconi, 1991. Voir aussi François Cumont, « Les Anges du paganisme », dans *Revue de l'Histoire des Religions*, 1915, no. 72, pp. 159-182 ; Henri Corbin, *Temple et contemplation. Essai sur l'islam iranien*, Paris, Flammarion, 1981 ; Jean-Pol Madou, « L'Ange et l'expérience poétique du sacré », dans *Qu'est-ce que Dieu ? Philosophie et théologie*, Hommage à l'Abbé Daniel Coppieters de Gibson, Bruxelles, Fac. Univ. Saint-Louis, 1985 ; Massimo Cacciari, *L'Angelo necessario*, Milano, Adelphi éd., 1986 et les volumes collectifs « L'Ange et l'homme », *Cahiers de l'hermétisme*, Paris, A. Michel, 1978 et « L'Ange romantique » (Gisèle Vanhese éd.), Dijon, *Figures*, Cahier du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole, le Mythe, 1994, no. 11.

[2] Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Paris, Gallimard, 1961, p. 25. Voir aussi Emil Turdeanu, « Le mythe des anges déchus. Traditions littéraires de l'Europe Occidentale et Orientale », dans *Rivista di Studi Bizantini e Slavi*, 1982, t. II, pp. 73-117.

[3] Dumitru Caracostea, « Complexul om-zeiță în folclor și la Eminescu » et « Conflictul femeie-zeu în mit și la Eminescu », dans *Studii eminesciene*, Bucarest, Minerva, 1975, pp. 30-34 et pp. 35-44.

[4] Max Milner, « Le sexe des anges. De l'ange amoureux à l'amante angélique », dans *Romantisme*, 1976, no. 11, pp. 55-67.

[5] Alfred de Vigny, *Œuvres poétiques*. Chronologie, introduction, notices et archives de l'œuvre par Jacques-Philippe Saint-Gérand, Paris, Garnier-Flammarion, 1978. Les citations seront suivies directement de la référence aux vers.

[6] François Germain, *L'imagination d'Alfred de Vigny*, Paris, José Corti, 1961, p. 367.

[7] Les citations sont extraites de Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 249.

[8] Mircea Eliade, *L'épreuve du labyrinthe*, Paris, Belfond, 1985, p. 154.

BDD-A2271 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:19:34 UTC)

[9] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 344. Se référer aussi à Jean Libis, *Le mythe de l'androgyne*, Paris, Berg International, 1980.
[10] Pierre Arnold, « Vigny et la tradition socratique », dans *Cahiers d'Hermès*, Éd. du Vieux Colombier, 1947, t. I, p. 130.
[11] Fabre d'Olivet, *Caïn, de Lord Byron*, réimpression de l'éd. de 1823, Genève-Paris, Slatkine, 1981, pp. 168-169.
[12] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 115.
[13] Cité par Fernand Baldensperger, « Notes et éclaircissements », dans Alfred de Vigny, *Poèmes*, Paris, Conard, 1914, p. 336.
[14] Yolande Legrand, « Regards d'Alfred de Vigny sur les mythes d'Ophélie et de Narcisse », dans *Eidôlon*, 1980, no. 10, p. 59.
[15] *Op. cit.*, p. 189.
[16] Lamartine, *Œuvres poétiques*. Texte établi, annoté et présenté par Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963. Toutes les citations seront directement suivies de la référence à la page.
[17] Michel Thévoz, *L'Académisme et ses fantasmes*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 140.
[18] John E. Jackson, *Le corps amoureux. Essai sur la représentation poétique de l'éros de Chénier à Mallarmé*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1986, p. 69.
[19] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 125.
[20] Max Milner, *Le Diable dans la littérature française*, II, Paris, Corti, 1960, p. 95.
[21] Mihai Eminescu, *Poezii*, Bucarest, Minerva, 1975. Toutes les citations seront directement suivies de la référence aux vers. La traduction nous appartient. Pour les convergences entre Eminescu et les autres Romantiques, voir Rupprecht Rohr, « Eminescus „Luceafărul" und Lamartines „La Chute d'un Ange". Studien zum Motiv-Vergleich », dans *Eminescu im europäischen Kontext*, München, Südosteuropa Gesellschaft, 1988, pp. 77-90 ; I. M. Raşcu, *Eminescu şi cultura franceză*, Bucarest, Minerva, 1976, pp. 198-203 ; Zevin Rusu, « Contribuţii noi cu privire la geneza *Luceafărului* lui Eminescu », dans *Revista de istorie şi teorie literară*, 1978, no. 4, pp. 509-523 ; « *„Luceafărul" în literatura romantică* », dans *Revista de istorie şi teorie literară*, 1981, no. 1, pp. 51-67 ; « *„Luceafărul" şi „Demonul"* », dans *Revista de istorie şi teorie literară*, 1982, no. 1, pp. 17-25.
[22] Călin Teutişan, *Eros şi reprezentare. Convenţii ale poeziei erotice româneşti*, Piteşti, Paralela 45, 2005, p. 113.
[23] George Călinescu parle de « formule teurgice » et de « descântec » (*Opere*, XIII, Bucarest, Minerva, 1970, p. 312).
[24] Marco Cugno, *Mihai Eminescu. Nel laboratorio di « Luceafărul »*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, p. 40. Voir aussi du même auteur « Între „realitate" şi „vis" », dans *Steaua*, LVIII, 2007, no. 4-5, p. 27.
[25] La même incertitude, provoquée en particulier par l'absence de ponctuation, se retrouve par exemple pour « luminiş » dans le vers 37 : « Şi din oglindă luminiş ».
[26] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 137.
[27] Lucian Blaga, « Influenţe modelatoare şi catalitice », dans *Spaţiul mioritic*, Bucarest, Ed. pentru Literatură Universală, 1969, pp. 249-250.
[28] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 305.
[29] Ion Negoiţescu, *Poezia lui Eminescu*, Iaşi, Junimea, 1980.
[30] Jean-Pierre Richard, *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970, p. 163.
[31] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 88.
[32] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 76.
[33] Angelo Maria Ripellino, « Materiali per uno studio sulla poesia di Lermontov », dans *Letteratura come itinerario del meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-92.
[34] Tudor Vianu, *Eminescu*, Iaşi, Junimea, 1974.
[35] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, « Cuplul ca idee mito-poetică centrală în opera eminesciană », dans *Eminescu. Cultură şi creaţie*, Bucarest, Eminescu, 1976, p. 82.
[36] Toutes les citations proviennent de Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, Paris, Gallimard, 1962, resp. pp. 177-178, p. 116.
[37] Consulter Gilbert Durand, *L'âme tigrée. Les pluriels de psyché*, Paris, Denoël-Gonthier, 1980, p. 29.
[38] Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 81.

BDD-A2271 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:19:34 UTC)