APPARTENIR À LA NUIT. *STRIGOII* D'EMINESCU ET *ONLY LOVERS LEFT ALIVE* DE JIM JARMUSCH

GISÈLE VANHESE[1]

Université de la Calabre

BELONGING TO THE NIGHT.
STRIGOII BY EMINESCU AND *ONLY LOVERS LEFT ALIVE* BY JIM JARMUSCH

Abstract

The essay aims to take into account the poem *Strigoii* by Eminescu and to study, for the first time, its similarities with a contemporary work, the film *Only lovers left alive* by Jim Jarmusch, in order to shed light on little-explored aspects of the Eminescu's major

[1] **Gisèle Vanhese** est Professeur Émérite de l'Université de la Calabre (Italie), où elle a enseigné la Littérature roumaine, la Littérature comparée et la Littérature française. Ses recherches sont orientées essentiellement dans deux directions : d'un côté, la poésie roumaine et française de l'époque romantique et contemporaine et, de l'autre, l'analyse des structures anthropologiques de l'imaginaire, des mythes et de leur rhétorique profonde. Auteur de livres, dont *Le Méridien balkanique* (Arcavacata di Rende, Università della Calabria, *Albanologia*, 2010, n. 14), *Meridianul balcanic* (Prefaţă la ediţia în limba română de G. Vanhese. Traducere din limba franceză, ediţie critică şi postfaţă de L. Iacob, Iaşi, Institutul European, 2017), *« Luceafărul » de Mihai Eminescu. Portrait d'un dieu obscur* (Dijon, Presses de l'Université de Bourgogne, Coll. Ecritures, 2011), *« Luceafărul » de Mihai Eminescu. Portretul unei zeităţi întunecate* (Iaşi, Timpul, 2014), *Benjamin Fondane. Dialogues au bord du gouffre* (Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2018), elle a édité, auprès des Presses Universitaires de l'Université de Calabre, les volumes collectifs *L'ora senza crepuscolo. Sulla poesia di Petru Creţia* (2006), *Eminescu plutonico. Poetica del fantastico* (2007), *Deux migrants de l'écriture. Panaït Istrati et Felicia Mihali* (2008) et, avec Monique Jutrin, *Une poétique du gouffre. Sur « Baudelaire et l'expérience du gouffre » de Benjamin Fondane* (Soveria Mannelli, Ed. Rubbettino, 2003). Elle a publié de nombreux essais sur Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Paul Celan, Mircea Eliade, Benjamin Fondane, Dimitrie Bolintineanu, Panaït Istrati, Yves Bonnefoy, Claude Vigée, Gérard de Nerval, Aloysius Bertrand, Gaston Bachelard, Georges Schehadé, Nadia Tuéni, Jad Hatem; e-mail: gisele.vanhese@unical.it.

BDD-A32512 © 2021 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

work. In the first part, "Under the Sign of Deathly White and Scarlet Fire", we concentrate on the similarities of the protagonists (Maria and Eva) whose portraits are constructed on the "coincidentia oppositorum" of White and Blood. In the second section, "The Lord of the Night", we concentrate our attention on the portraits of Arald and Adam in order to shed light on masculine romantic beauty, fatal and dark. In the third part, "The Fantastic Ride", we demonstrate the existence of the mythic substrate of the two works, while in the fourth part, "Lunar Magic", we analyze the cyclical temporality of the eternal return associated with vampirism and its relation to music, of particular import in the film by Jarmusch.

Keywords: *Eminescu; Jim Jarmusch; Marcel Iureş; Imaginary; Vampirism; Gothic.*

Reprenant la phrase initiale d'une essai de Jean Starobinski, « L'ayant écouté lire » (1972: 99-100), nous commencerons notre réflexion par la troublante lecture de *Strigoii*[2] d'Eminescu que nous offre le grand acteur Marcel Iureş. Lecture révélatrice non seulement des lignes de crête prosodiques et du tracé rythmique de l'harmonie éminescienne, mais aussi et surtout du non-dit – ellipse et silence pour quels impossibles désirs – du discours de poésie. Dévoilement à travers ce que Denis Vasse appelle le « frémissement des mots » et, ajouterons-nous, le frémissement de la voix :

> « Le frémissement des mots ouvre l'oreille à l'invisible.
> Avec lui se laisse entendre le murmure de la source du discours : le silence d'où jaillit la parole. Frémissement du filet de l'eau claire ou bulle éclatée de la nappe d'eau gluante. Silence de la sève ou silence de mort. » (Vasse 1988: 173).

Dans la récitation de Marcel Iureş s'alternent tour à tour l'élan de l'amour, comme une eau qui n'apaise pas la soif, et le silence plein d'échos résonnant dans un palais aux salles vides, « souvenir d'un espace d'incertitude et d'obscurité, obsédant comme un morceau de ténèbres arraché à la nuit dont nous sommes faits » (Le Brun 1986: 11).

---

[2] M. Eminescu, *Opere*, I, *Poezii tipărite în timpul vieţii*. Introducere, note şi variante, anexe, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Editura Vestala – Editura Alutus-D, 1994; *Opere*, II, *Poezii tipărite în timpul vieţii*, Note şi variante: De la *Povestea codrului* la *Luceafărul*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Editura Saeculum I. O. – Editura Gemina, 1994; *Opere*, VII, *Proza literară,* Studiu introductiv de Perpessicius, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1977. Toutes les citations seront désormais directement suivies de l'indication du tome et de la page. Les traductions du roumain sont nôtres.

BDD-A32512 © 2021 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

Mircea Cărtărescu avait déjà noté, dans *Creionul de tâmplărie*, combien la voix et la diction de Marcel Iureş, unies à une profonde connaissance du texte, avaient mis en évidence le versant nocturne des poèmes éminesciens :

> „Nu pot încheia fără să mă arăt încântat şi recunoscător pentru splendida lectură a lui Marcel Iureş, care reuşeşte rara performanţă de a scoate din textul eminescian efecte strălucitoare şi profunde fără să forţeze textul în nici un fel: ca un miner novalisian, el se scufundă în sistemul carstic al poeziei scoţând la suprafaţă flori de mină de o tulburătoare frumuseţe." (Cărtărescu 2020: 232) [3].

Si l'affirmation de Cărtărescu se réfère à la récitation des poèmes inédits qu'a publiés Petru Creţia, elle peut être étendue à celle de *Strigoii*. Durant la lecture du long poème, Marcel Iureş nous dévoile en effet non seulement la voix diurne d'Eminescu, celle que Stănescu entendait sous le rythme et la respiration du vers, mais aussi sa voix nocturne. Et plus qu'au mineur de Cărtărescu, nous pensons plutôt à un archéologue de l'inconscient ou à un spéléologue qui ne craint pas de descendre dans les gouffres souterrains jusqu'au cœur magmatique et incandescent de l'œuvre. Marcel Iureş en ramène certainement de sublimes architectures cristallines et aussi des diamants, mais ce sont des diamants noirs. Extraits des gisements de foudre où ils sont enfouis, leurs éclairs illuminent longtemps la nuit de tous leurs feux obscurs.

A l'exemple d'une telle lecture révélatrice et accueillant une mytho-analyse fondée sur l'étude de l'imaginaire, nous voudrions prendre en considération le poème *Strigoii* d'Eminescu et montrer, pour la première fois, ses zones frontalières avec une œuvre contemporaine, le film candidat à la Palme d'Or au Festival de Cannes 2013, *Only lovers left alive*[4] de Jim Jarmusch, afin d'éclairer des territoires insoupçonnés du chef-d'œuvre éminescien. Nous analyserons en particulier ce que

---

[3] « Je ne peux conclure sans me montrer enchanté et reconnaissant pour la splendide lecture de Marcel Iureş, qui réussit la rare performance d'extraire du texte éminescien des effets étincelants et profonds sans forcer le texte : comme un mineur novalisien, il plonge dans le système karstique de la poésie en faisant apparaître à la surface des fleurs de mine d'une troublante beauté ».

[4] On lira avec profit le scénario: https://www.scriptslug.com/assets/uploads/scripts/only-lovers-left-alive-2013.pdf. Toutes les citations seront directement suivies de la page.

BDD-A32512 © 2021 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

Michel de Certeau (2013: 158) nomme les « unités alchimiques, vrais laboratoires spirituels », que sont ici la femme tentatrice, l'homme ténébreux, la chevauchée fantastique, le vampirisme et la temporalité mythique qui sous-tend les deux œuvres.

1. Sous le signe de la blancheur mortelle et du feu écarlate

Nous montrerons qu'à côté de ressemblances explicites, il existe des coïncidences implicites, dans ces deux œuvres centrées sur le vampirisme et sur le couple des « fiancés par la mort » („de moarte logodiţi", I, p. 98) selon l'expression d'Eminescu, dues au substrat romantique commun où elles se fondent. Leur scénario mythique, qui appartient au fantastique gothique[5], s'est manifesté ici par mutations ou par « irradiation », en des traces fossilisées que l'exégèse révèle dans toute leur profondeur. Rappelons que pour Pierre Brunel (1992), la méthodologie de la mythocritique s'articule selon trois « phénomènes » prépondérants : l'émergence, la flexibilité, l'irradiation. « La flexibilité conjuguée à l'émergence permettrait alors de repérer – écrit André Siganos (1993 : 29) – l'allusion dans sa "souplesse d'adaptation" en même temps que dans sa "résistance" à toute dévaluation en simple allégorie, maintenant une "présence autre" dans le texte, présence irradiante ». Comme le souligne Pierre Brunel, l'irradiation du mythe (mais aussi du thème, de l'archétype ou du symbole) peut se déployer de manière « ténue » et même de manière implicite :

> « … la présence d'un élément mythique dans un texte sera considérée comme essentiellement signifiante. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte. L'élément mythique, même s'il est ténu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation. » (Brunel 1992 : 82).

Publié en 1876, *Strigoii* narre l'amour d'Arald, roi des Avars, pour la reine danubienne Maria et son désespoir à la mort de son épouse. Ce désespoir le pousse à vivre en solitaire et à recourir à un mage capable

[5] Sur la définition de cette catégorie esthétique, on consultera – parmi l'ample bibliographie sur ce sujet – Abensour/Charras (eds. 1978), Punter 1980, Duperray 2018: 13-24.

BDD-A32512 © 2021 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

de ressusciter Maria du royaume de la mort. De nombreux indices témoignent qu'en fait Maria, revenue de l'Au-delà, est devenue un vampire et qu'Arald, non seulement à son contact devient un vampire lui aussi, mais que probablement – comme nous l'avons montré dans une autre étude – il était déjà un revenant avant même sa rencontre avec la jeune morte.

Écrit et dirigé par le réalisteur Jim Jarmusch, *Only lovers left alive* date de 2013 et reprend le thème vampirique sur le mode dramatique et décadent – comme l'exhibe la présentation en lettres gothiques rouges sur fond noir – avec parfois des côtés burlesques (en particulier le personnage d'Ava, la jeune sœur d'Ève). Les actants principaux sont un couple de vampires – Adam et Ève – qui se réincarnent au fil des siècles en maintenant leur nature vampirique et leur amour. Ève vit à Tanger où elle passe son existence à lire des milliers de livres et à aider un vieil ami, Marlowe, à se procurer du sang, grâce à un médecin complaisant de l'hôpital. Adam, lui, vit à Détroit, dans une demeure somptueuse mais abandonnée. Il occupe ses nuits à composer de la musique underground, qui forme en grande partie la colonne sonore du film. Quand ce beau ténébreux devient la proie de la mélancolie, Ève le rejoint à Détroit pour l'encourager à vivre grâce à son amour. Leur existence est troublée par la venue de la sœur d'Ève, Ava, qui – pour avoir du sang – tue un jeune homme, ce qui oblige Adam et Ève à fuir à Tanger, après avoir caché le cadavre. À Tanger, ils assistent à la mort de Marlowe (à cause du sang contaminé) et décident de retourner à la manière traditionnelle de se procurer leur breuvage, c'est-à-dire en mordant à nouveau des êtres humains.

Dans les deux œuvres, les couples de vampires offrent des convergences troublantes. Pensons au portrait féminin d'Ève et de Maria. Dans *Only lovers left alive*, Ève est la pâle et blonde actrice anglaise, aux longs cheveux, Tilda Swinton. Sa beauté inquiétante est sans âge, mais elle garde dans son regard toute la densité d'un long parcours à travers les existences. En particulier, son habit de brocart, au début du film, semble évoquer une époque lointaine. Rappelons que Maria, la reine danubienne, est pâle, elle aussi, et blonde, tandis qu'Arald a les cheveux noirs et les yeux sombres comme Adam. Chaque couple forme ainsi une

BDD-A32512 © 2021 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

véritable *coincidentia oppositorum*, influencée par un substrat archaïque que Jean-Pierre Richard (1970: 81) a mis en évidence pour le Romantisme.

Maria possède, dès le début de son idylle avec Arald, les traits de la femme désirable chez Eminescu. Elle est « blanche comme le marbre » et ses cheveux sont semblables à l'or : „Ca marmura de albă, cu păr de aur moale" (I, p. 91). Elle sera même dépeinte avec des « bras de neige » („cu braţe de zăpadă", I, p. 92). En ce qui concerne sa blancheur, la comparaison avec la chaux lui confère cependant un caractère sinistre. Dès la deuxième strophe du poème, le visage de Maria morte est en effet associé à la lividité : „Iar faţa ei frumoasă ca varul este albă" (I, p. 88, « Et son beau visage est blanc comme la chaux »), vers qui sera répété lors de sa première apparition fantômale (I, p. 95). Dans une version antérieure, son visage était comparé à la cire : „Sub fruntea ei frumoasă şi albă ca de ceară" (*Strigoii* I, 2262, 164 sqq., in I, p. 432, « Sous son beau front blanc comme de la cire »). La même matière reviendra pour caractériser Arald, après sa rencontre avec Maria : „Un obrăzar de ceară părea că poartă el" (I, p. 96, « Il semble qu'il porte un masque de cire »). La cire est plus propice que le marbre, par exemple, à susciter l'impression d'inquiétante étrangeté. Elle donne une plus grande illusion de vie or l'*Unheimliche* s'insère toujours dans les interstices de l'incertitude, brisant les limites entre vie/mort, animé/inanimé. Commentant le texte de Freud, Hélène Cixous observe que « l'*immédiate* figure de l'Étrangeté, c'est le Revenant. Le Revenant est la fiction de notre relation à la mort concrétisée par le spectre » (Cixous 1972: 212).

La chaux a des connotations encore plus lugubres que la cire car il s'agit ici du « blanc mat de la mort, qui absorbe l'être et l'introduit au monde lunaire, froid et femelle ; il conduit à l'absence, au vide nocturne, à la disparition de la conscience et des couleurs diurnes » (Chevalier/Gheerbrant 1987: 125). Un tel blanc durcit le visage et le paysage, les minéralise sous l'influence d'un complexe de Méduse souterrain ; comme l'affirme Bachelard (1980: 207), « la matière est cadavérique ». Le blanc de la chaux engendre l'inquiétante étrangeté car « cette vie soudainement suspendue, c'est autre chose qu'une décrépitude. C'est l'instant même de la Mort, un instant qui ne veut pas s'écouler, qui perpétue son effroi et qui, en immobilisant tout, n'apporte

BDD-A32512 © 2021 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

pas le repos » (Bachelard 1980: 209-210). Vie suspendue, en dehors de la dégradation, c'est bien l'état de Maria, d'Ève et des autres vampires.

On remarque que les figures féminines de *Strigoii* et d'*Only lovers left alive* incarnent elles-mêmes une *coincidentia oppositorum*, celle de la blancheur et du sang. Car, à l'opposé du durcissement méduséen du blanc, le rouge écarlate surgit comme un feu, modulé dans les hypostases du rubis (Maria), de la liqueur et des sucettes (Ève), des lèvres ensanglantées (Maria et Ève). Si, au début, les pierres précieuses du collier de Maria ne sont pas nommées[6], elles deviennent des rubis qui la couronnent lors de sa dernière et fulgurante apparition et sont comme une épiphanie des lèvres sanglantes :

> „În părul ei de aur rubine 'nflăcărate,
> Şi 'n ochii ei s'adună lumina sfintei mări –
> S'ajung curând în cale, s'alătură călări,
> Şi unul înspre altul se pleacă 'n desmierdări –
> *Dar buzele ei roşii păreau că-s sângerate.*" (I, p. 97)

> « Sur ses cheveux d'or, des rubis flamboyants,
> Et dans ses yeux se condense la lumière de la mer sacrée –
> Ils se rejoignent bientôt sur le chemin, ils se rapprochent à cheval,
> Et l'un vers l'autre, ils se penchent en se caressant –
> *Mais ses lèvres rouges semblaient ensanglantées* ».

Dans cette strophe, le rubis entre en correspondance occulte avec les lèvres de Maria qui semblent « ensanglantées ». Une homologie est ainsi créée entre le trait vampirique des lèvres sanglantes et le rubis, considéré lui-même comme une « pierre de sang » (Chevalier/Gheerbrant 1987: 834) et symbole de passion. Toutefois son caractère ténébreux se dévoile quand il se réfère à « l'œil unique et rougeoyant que portent au milieu du front des dragons et vouivres » (*ibid.*) : il s'agit de l'escarboucle unie ici au monstrueux. C'est dans *Strigoii* que le rubis rayonne de tous ses feux maléfiques et s'inscrit explicitement dans la constellation symbolique alliant le sang et le vampirisme. Avec la pâleur de Maria et le feu des rubis, qui redoublent les lèvres ensanglantées, Eminescu

[6] Dans les versions antérieures, il s'agit d'un collier de diamants.

BDD-A32512 © 2021 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

reconstitue la *coincidentia oppositorum* de la Neige et du Sang, du Blanc et du Rouge. Dans une des versions antérieures, la première apparition fantômale de Maria proposait emblématiquement cette union : „Şi buzele-i sunt roşii, pătate par cu sânge / Dar faţa ei frumoasă ca varul este albă" (*Strigoii* II, 2262, 176v. sqq., vv. 194-195, in I, p. 444, « Et ses lèvres sont rouges, paraissant tachées de sang / Mais son beau visage est blanc comme la chaux »).

Dans *Only lovers left alive*, plusieurs scènes nous montrent Ève aux lèvres sanglantes en intense contraste avec la pâleur de son visage. Toutefois, elles ne sont pas souillées par une morsure, mais – trait burlesque – par une sucette confectionnée avec du sang congelé ou par un verre de liqueur sanglante. Comme le relèvent Chevalier et Gheerbrant (1987: 125), « sous son aspect néfaste, le blanc livide est opposé au rouge. C'est la couleur du vampire qui cherche précisément le sang – condition du monde diurne – qui s'est retiré de lui ». L'alliance de ces deux couleurs engendre une association archétypale, qui excède la somme de ses composantes et qui fascine par son ambiguïté, par son pouvoir de susciter sans fin d'autres images.

2. Le seigneur de la nuit

Le personnage d'Arald apparaît comme encore plus complexe. Par ses cheveux noirs, ses yeux sombres et sa mélancolie, il s'inscrit parmi les héros éminesciens ténébreux, dont Luceafărul, durant sa seconde hypostase, est l'incarnation la plus sublime. En ce qui concerne Arald, nous avons montré que, dès avant sa rencontre avec Maria revenue de l'Au-delà, il est lui-même déjà un revenant en particulier lors de la première cavalcade solitaire vers la montagne sacrée, où se trouve le mage qui ressuscitera la jeune femme. Eminescu y reprend des échos intertextuels de *Lenore* de Burger avec la présence de la nuit et de la lune, le chromatisme symbolique du Noir[7], qui est celui du cheval comme du manteau :

[7] Consulter L. Gáldi (1964: 162) qui qualifie le noir, dans *Strigoii*, de « tragique ». On lira avec profit l'article de G. Magliocco (2015) en ce qui concerne le mythe du château noir.

BDD-A32512 © 2021 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

„Arald pe un cal negru sbura, şi dealuri, vale
În juru-i fug ca visuri – prin nouri joacă lună –
La pieptu-i manta neagră în falduri şi-o adună,
Movili de frunze 'n drumu-i le spulberă de sună,
Iar steaua cea polară i-arată a lui cale.

Ajuns-a el la poala de codru 'n munţii vechi,
Izvoară vii murmură şi saltă de sub piatră,
Colo cenuşa sură în părăsită vatră,
În codri-adânci căţelul pământului tot latră,
Lătrat cu glas de zimbru răsună în urechi." (I, pp. 92-93)

« Arald volait sur un cheval noir, et collines et vallées
Autour de lui s'enfuient comme rêves – et parmi les nuages joue la lune –
Il rassemble sur sa poitrine les plis de son manteau noir,
Il disperse sur son chemin des amas de feuilles qui murmurent,
Et l'étoile polaire lui montre la voie.

Il est arrivé à l'orée du bois dans les vieilles montagnes,
Des sources vives murmurent et jaillissent dessous les pierres,
Là il y a la cendre grise dans l'âtre abandonné,
Dans les bois profonds le chien de la terre jappe,
L'aboi au timbre d'auroch retentit aux oreilles ».

L'aboiement du « chien de la terre » („căţelul pământului") à son passage – qui, selon la croyance citée par Eminescu, crierait quand il voit un « strigoi », un vampire (Todoran 1972 : 91) – nous a incitée à affirmer que, dans la structure profonde du texte, Arald est déjà un vampire avant même de rencontrer Maria sortie de sa tombe. Par ailleurs, Gáldi l'assimile au « schwarzer Ritter » (Gáldi 1964 : 163) du Romantisme allemand. Certes, c'est après son étreinte avec la jeune femme que sa nature vampirique se manifestera pleinement : „Îşi simte gâtu-atuncea cuprins de braţe reci, / Pe pieptul gol el simte un lung sărut de ghiaţă, / Părea un junghiu că-i curmă suflare şi vieaţă" (I, p. 95, « Il sent alors des bras froids entourer son cou, / Il sent sur sa poitrine nue un long baiser de glace, / Il semblait qu'un poignard lui enlevait le souffle et la vie »).

C'est à partir de ce moment qu'il va avoir une tache noire sur le cœur : „Pe inimă-i de-atuncea s'a pus o neagră pată" (I, p. 96, « Sur son cœur depuis lors s'est posée une tache noire »). Surtout ses lèvres vont être ensanglantées („şi buza-i sângerată", I, p. 96) avant même que le

BDD-A32512 © 2021 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

poète attribue ce trait – dévoilant une nature vampirique – à Maria dans la rencontre finale. Notons que si, pour la reine danubienne, Eminescu utilisait encore la modalisation du verbe *sembler* afin de maintenir l'incertitude du fantastique – „*Dar buzele ei roşii păreau că-s sângerate*" (« *Mais ses lèvres rouges semblaient ensanglantées* ») – il assimile au contraire Arald, directement et explicitement, à un vampire. Rappelons, par ailleurs, qu'une première version du poème porte le titre de *Strigoiul*, en référence à un seul actant masculin. Dans la conclusion du poème, Arald et Maria assument tous les deux leur nature vampirique – en accord avec le titre retenu par Eminescu *Strigoii* – et deviennent véritablement, les Fiancés par la mort : „Frumoşi erau şi astfel de moarte logodiţi" (I, p. 98, « Ils étaient beaux, même fiancés par la mort »).

Dans *Only lovers left alive*, Adam est incarné par Tom Hiddleston. Nul doute que l'acteur, qui avait alors 34 ans, n'ait subi – selon la vision du réalisateur – un changement physique profond : ses courts cheveux châtains se sont transformés en une longue chevelure couleur de la nuit et ses yeux sont devenus ardents et sombres. Pour Jim Jarmusch, Adam devait incarner de manière emblématique la beauté masculine ténébreuse et fatale, celle qu'avaient reconnue les Romantiques et que les répliques de personnages comme Ava et Marlowe mettent clairement en évidence. Baudelaire la résume dans sa magistrale réflexion :

> « J'ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste [...]. Je ne conçois guères [...] un type de beauté où il n'y ait du *Malheur*. Appuyé sur, – d'autres diraient : obsédé par – ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est *Satan*. » (Baudelaire 1961: 1255).

À travers les divers gros plans d'Adam (beaucoup plus nombreux que ceux d'Ève), nous constatons qu'il coïncide avec l'archétype du héros éminescien, tel qu'il est décrit dans la plupart des œuvres de l'auteur roumain. Pensons, par exemple, au portrait de Toma Nour dans *Geniu pustiu* :

> „Era frumos, d-o frumuseţe demonică. Asupra feţei sale palide, musculoase, espresive, se ridica o frunte senină şi rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunţei se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru-strălucit, ce cădea pe nişte umeri compacţi şi bine făcuţi. Ochii săi mari, caprii, ardeau ca un foc negru

BDD-A32512 © 2021 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

sub nişte mari sprîncene stufoase şi îmbinate, iar buzele strîns lipite, vinete, erau de-o asprime rară." (VII, p. 178)

« Il était beau, d'une beauté démonique. Sur son visage pâle, ferme, expressif, s'élevait un front serein et froid comme la pensée d'un philosophe. Sur son front, des cheveux noirs et brillants, qui tombaient sur ses épaules robustes et bien faites, s'entremêlaient avec une génialité sauvage. Ses grands yeux bruns brûlaient, comme un feu noir, sous de longs sourcils, touffus et unis ; ses lèvres serrées et livides étaient d'une âpreté singulière ».

Nous retrouvons cette même constellation symbolique dans *Sărmanul Dionis* où, dès le début de la nouvelle, Eminescu nous offre un portrait de Dionis qui est l'un des plus accomplis en ce qui concerne l'imaginaire de la beauté ténébreuse :

„Faţa era de acea dulceaţă vînătă albă ca şi marmura în umbră, cam trasă fără a fi uscată, şi ochii tăiaţi în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate pe care o are catifeaua neagră." (VII, p. 94)

« Son visage avait une douceur livide et pâle, semblable à celle du marbre dans l'ombre, assez émacié, sans être toutefois osseux, et les yeux, en forme d'amande, avaient l'intense volupté du velours noir ».

Nouvel avatar du héros éminescien, toujours vêtu de noir et incarnant lui aussi un artiste tourmenté et mélancolique, Adam compose de la musique underground, musique obsessive qui devient en grande partie la soundtrack du film lui-même. Sa passion se polarise sur les guitares électriques, mais c'est lorsqu'il joue du violon qu'il se transfigure en un musicien romantique, génial et maudit, le violon ayant ici les résonances infernales que lui attribue l'imaginaire fantastique. La demeure d'Adam n'est pas sans rappeler, par ailleurs, les maisons de certains récits éminesciens. Son logis est situé dans un quartier abandonné de Détroit, Jim Jarmusch substituant ainsi aux ruines romantiques les ruines industrielles. La demeure d'Adam possède même une tourelle, vestige symbolique du château gothique.

Les fenêtres sont fermées par de lourdes tentures, comme les miroirs recouverts d'un voile noir dans *Strigoii* („Pe-oglinzi de marmuri negre un negru nimitez", I, p. 96, « Sur les miroirs de marbre noir un voile noir »). La draperie, le voile et le voilé annoncent toujours une

BDD-A32512 © 2021 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

présence issue de l'au-delà tel le fantôme. Comme l'affirme Michel Guiomar (1993: 267), « il s'agit dans ce potentiel lugubre d'un réflexe conditionné sans doute, par lequel toute draperie tend à une suggestion de linceul ». Adam, comme Arald, craint la lumière diurne et coïncide avec le « pâle seigneur de la nuit » („al nopţii palid domn", I, p. 96). La maison en ruine d'Adam dévoile comme la part maudite de sa pensée (il est attiré par le suicide) et nous introduit dans une topographie où le désespoir du héros masculin débouche sur un désir mortel. Topographie constituée de « cercles magiques, seuils interdits, frontières invisibles de lieux maudits » (Guiomar 1993: 341), comme les usines dégradées, comme le théâtre abandonné datant du début du XX^{e} siècle qui ne recèle que des traces, presque indiscernables, de la splendeur désormais évanouie et qu'Adam visite avec Ève.

3. La chevauchée fantastique

Strigoii et *Only lovers left alive* reprennent tous les deux un des grands mythes romantiques associés au vampirisme : la chevauchée fantastique. Chevauchée d'un homme ténébreux et spectral – le plus souvent un revenant ou un vampire – et d'une femme à la longue chevelure, le cheval et le couple se découpant sur un ciel stellaire illuminé par la lune. Vision qui traverse le Romantisme à partir de la *Lenore* de Bürger, « poème de pressentiment, de cauchemar et de légende » (Baldensperger 1907 : 154). Dans *Lenore, o problemă de literatură comparată şi folclor. Logodnicul strigoi*, Dumitru Caracostea propose une synthèse remarquable de ce thème légendaire, l'analyse de ses différentes actualisations l'amenant à des conclusions toujours actuelles. Selon ce critique, la légende contient un noyau originaire remontant à la préhistoire et s'inscrit dans les croyances plus générales relatives aux rapports entre les vivants et les morts.

La légende s'est alors propagée et durant son cheminement à travers l'espace et le temps, deux variantes seraient apparues. Dans le Nord de l'Europe et en Occident, le revenant devient le fiancé pour ne pas enfreindre le tabou de l'inceste dont certaines versions gardent encore des traces mais euphémisées. C'est la variante du Fiancé fantôme qui a été

BDD-A32512 © 2021 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

reprise par Bürger dans sa célèbre balade *Lenore*. Au Sud – en particulier dans les Balkans – le rapport primitif est conservé ; le revenant reste le frère mais la malédiction maternelle et le serment justifiant son retour du règne de l'au-delà atténuent celui de sa passion incestueuse. Selon Caracostea, le motif du cheval fantôme et de la cavalcade – connu comme le *Voyage du mort* (*Călătoria mortului*) – se serait ajouté au noyau primitif. Il se serait développé sous l'influence d'une coutume (le rapt de la fiancée, Caracostea 1969: 346) dont l'origine remonte à la nuit des temps et dont l'Antiquité a conservé des vestiges avec l'enlèvement de Perséphone et celui d'Hélène.

Comme l'a montré Freud dans son essai bien connu *Das Unheimliche*[8], la croyance aux revenants appartient à des convictions primitives qui ont été « surmontées » au cours du processus culturel mais qui reviennent hanter l'imaginaire. Avec le « rapt » de la jeune femme par le cavalier spectral, la légende se réfère souterrainement à un réseau thématique unissant vampirisme, viol et cruauté. « L'une des raisons principales qui expliquent l'impact de l'image du vampire sur l'imagination occidentale depuis le romantisme, observe Max Milner (1982: 132), c'est la manière dont elle réveille les fantasmes d'agression unis, dans l'inconscient, à l'accomplissement de l'acte sexuel ». Animal chthonien, le cheval est puissamment associé à l'éros, au désir libéré. Ajoutons que pour Chevalier et Gheerbrant (1987 : 225), le cheval est l'animal des ténèbres et des pouvoirs magiques. La valorisation négative de son symbolisme peut faire du cheval « une kratophanie infernale, une manifestation de la mort », en particulier s'il est de couleur noire. Il est alors lié aux ténèbres originelles, à l'indifférencié, à l'abyssal, à l'impur, à l'Ombre.

Dans *Strigoii*, où sont rassemblés, de manière emblématique, la plupart des éléments de l'univers éminescien plutonique, le motif de la chevauchée fantastique ne pouvait manquer. Elle en est même en

[8] S. Freud, « L'inquiétante étrangeté », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 163-210.

BDD-A32512 © 2021 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

quelque sorte la métaphore infernale comme l'a bien montré Giovanni Magliocco[9] :

> „Ei trec ca vijelia cu aripi fără număr,
> Căci caii lor aleargă alăturea 'nspumaţi,
> Vorbind de-a lor iubire, iubire fără saţ –
> Ea se lăsase dulce şi greu pe al lui braţ
> Şi-şi răzimase capul bălaiu de al lui umăr." (I, p. 97)

> « Ils passent comme la tempête aux ailes innombrables,
> Car leurs chevaux courent ensemble, en écumant ;
> Parlant de leur amour – amour insatiable –
> Elle s'était abandonnée douce et inerte à son bras
> Appuyant sa tête blonde sur son épaule ».

Comme l'affirme Bachelard (1980: 216), il s'agit d'une « sublimation qui fait surgir la beauté d'un fonds ténébreux et impur ». Dans les diverses réécritures de la légende balkanique, le cheval va subir un processus de substitution symbolique, où des formes modernes – comme la voiture – coïncident avec une réactualistaion de l'archétype. C'est ainsi que nous pouvons considérer les voyages nocturnes en voiture d'Adam et Ève, à travers les quartiers en ruines et désolés de Détroit, comme homologues à la cavalcade fantastique. Qu'Adam ne conduise plus un cheval, mais une voiture, ne fait que moderniser l'antique croyance. On note, au début du film, une première sortie solitaire d'Adam (vers l'hôpital pour acheter clandestinement du sang) comme l'est celle d'Arald.

La voiture d'Adam est blanche, mais loin d'être une couleur ouranienne, il s'agit au contraire d'une blancheur « nocturne, lunaire, froide » (Chevalier/Gheerbrant 1987: 226) ; elle est qualifiée, dans le scénario, comme « the ghostly white Jag » (p. 7, p. 51). Rappelons que dans *Înviere*[10] de Lucian Blaga, pantomime qui reprend la légende du

---

[9] G. Magliocco, « Tra angelismo e vampirismo plutonico. *Strigoii* di Mihai Eminescu », dans G. Vanhese (ed.), *Eminescu plutonico. Poetica del fantastico*, Università degli Studi della Calabria, Centro Editoriale e Librario, 2007, pp. 49-101. Cette étude remarquable contient aussi, par le même auteur, une traduction de *Strigoii* pour la première fois en italien.

[10] L. Blaga, *Înviere*, *Opere*, *Teatru*, 4, Bucureşti, Editura Minerva, 1977, pp. 356–379.

BDD-A32512 © 2021 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

Frère revenant, Constantin arrive à cheval mais repart avec Voica dans une voiture attelée à des chevaux blancs. Comme l'observent Chevalier et Gheerbrant (1987: 226), « le cheval blême est blanc comme un suaire ou un fantôme ». Il est donc lui aussi présage de mort. Souvent, la brume, propice aux apparitions fantômales, imprègne le paysage : brume de la nuit dans le jardin qui entoure la demeure d'Adam, brouillard causé par la pollution dans la zone industrielle de la ville.

Un bestiaire nocturne les accompagne. Ce n'est plus « le chien de la terre » de *Strigoii*, mais la mouffette qui traverse le chemin à l'arrivée d'Ève. Elle l'appelle avec le nom scientifique de *Mephitis*, proche étymologiquement de Méphisto et producteur d'une aura démoniaque, l'utilisation du latin connotant la langue des grimoires et des légendaires anciens. Lors des sorties d'Adam et ensuite du couple, les chiens hurlent à la mort (en fait des coyotes dont Ève reporte le nom latin *Canis Latrans*) rappelant le lien traditionnel entre vampirisme et lycanthropie. L'atmosphère gothique est renforcée par d'autres motifs que nous avons évoqués, sans oublier le désir d'Adam d'avoir une cartouche en bois très dur afin de se suicider, le bois se référant à la matière même du pal destiné à percer le cœur du vampire. Dans les deux œuvres, les cris ont un véritable statut d'intersignes annonciateurs de mort. Guiomar inscrit dans la catégorie du lugubre, en plus du cri, « le phénomène *vêtu de noir* »[11] (Guiomar 1993 : 339) qui concerne les habits d'Adam et d'Arald ; il leur joint le voile et la draperie, comme ceux qui couvrent les fenêtres d'Adam et les miroirs d'Arald. Pour le philosophe, le lugubre provient toujours de l'extérieur alors que le funèbre est issu du fond abyssal de l'âme, comme la musique d'Adam.

4. Magie lunaire

On observe, dans le poème d'Eminescu, une temporalité spécifique[12], liée au Non-Temps (Eliade 1981a: 109) de l'éternité, qui se

[11] Jarmusch déclare qu'il a créé et ajouté un nouvel élément dans le vestiaire vampirique : les gants de cuir que portent Adam et Ève lorsqu'ils sortent de chez eux (noirs pour Adam, et clairs chez Ève) (J. Gester, « Jarmusch, sang bleu. Interview », *Libération*, 18 février 2014).

[12] Nous consacrerons prochainement une étude centrée uniquement sur la problématique temporelle de *Strigoii*.

BDD-A32512 © 2021 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

différencie de la temporalité cyclique obsédante de *Only lovers left alive*. Il est vrai que les deux revenants de *Strigoii* partagent, pour un instant, l'éternel retour du vampirisme – qui domine au contraire le film de Jarmusch comme nous allons le constater – où le séjour diurne de Maria (dans la tombe) et d'Arald (dans son château) alterne, à chaque fois, avec une nuit de passion :

> „Ades călare pleacă în mândre nopţi cu lună
> Şi când se 'ntoarce, ochii lucesc de voie bună." (I, p. 96)
>
> « Souvent il part à cheval les belles nuits de pleine lune,
> Et quand il revient, ses yeux brillent d'exaltation ».

Pourtant, à un certain moment, les amants sont surpris par l'aube et, pour fuir la lumière meurtrière du jour, ils s'enfoncent définitivement dans la montagne sacrée, dont les portes se referment sur eux et leurs chevaux. Ils reposeront dans ce grandiose tombeau, en dehors du devenir temporel, comme le thématise aussi la piétrification du vieux mage. Nul doute qu'il n'y ait chez Eminescu une tentative de « sauver » les deux actants de l'éternel retour caractérisant le vampirisme. Au contraire, dans *Only lovers left alive*, Adam considère que les humains sont, par un renversement paradoxal, des zombies et que seuls les vampires connaissent la vraie vie en mourant et en renaissant à travers les siècles (il est lui-même la réincarnation de plusieurs artistes). Comme le disque et la bande du magnétophone qui tournent en répétant le même leitmotiv musical, comme la danse tournoyante d'Ève semblable à celle des derviches, la vie des vampires se déroule toujours selon un même schème temporel cyclique. Cyclicité qui s'inscrit dans le régime dramatique de la temporalité lunaire qu'a étudiée Mircea Eliade :

> « Si la modalité lunaire est par excellence celle du changement, des rythmes, elle n'en est pas moins celle du retour cyclique ; destin qui blesse et console à la fois, car si les manifestations de la vie sont assez fragiles pour se dissoudre d'une manière fulgurante, elles sont cependant restaurées par l'"éternel retour" que dirige la Lune. » (Eliade 1991: 162).

N'oublions pas que, dans les mythologies archaïques, la lune fut non seulement « le premier mort, mais aussi le premier mort qui

BDD-A32512 © 2021 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

ressuscite » (Eliade 1981b: 105). Le rythme lunaire se réalise ainsi dans l'alternance dialectique des contraires : lumière et ténèbre, vie et mort. L'époque sombre, qui coïncide avec la phase de la lune obscure, marque le retour à l'Unité originelle où se conjuguent le Féminin et le Masculin, la Vie et la Mort, l'Inconscient et le Conscient, *Eros* et *Thanatos* en une primordiale *Coincidentia oppositorum* :

> « L'époque sombre est assimilée à l'obscurité, à la nuit cosmique. Comme telle, elle peut être valorisée dans la mesure précise où la mort représente une "valeur" en soi ; c'est le même symbolisme que celui des larves dans les ténèbres, de l'hibernation, des semences qui se décomposent dans le sol pour rendre possible l'apparition d'une forme nouvelle. » (Eliade 1991: 162).

Avec le disque et les bandes du magnétophone qui tournent à l'infini, dans *Only lovers left alive*, la musique s'allie au temps cyclique et au devenir lunaire[13]. Les sorties nocturnes des deux vampires, conformément au modèle archétypal de la chevauchée fantastique, sont le plus souvent accompagnées par la pleine lune, sur laquelle s'arrête longuement la caméra. Ève, qui emporte dans sa valise *Los Amores en la Luna* de Ramón Campoamor, déclare même que la lune est formée d'un grand diamant magique dont émane une musique. En fait, c'est toute la bande sonore qui est construite sur la répétition obsédante imposant l'idée, dans tout le film, d'un cérémonial rituel fondé sur la cyclicité[14]. N'oublions pas que l'exergue, précédant le scénario de Jarmusch, contient une citation de Rumi sur la lune (p. 1 ; cf. p. 13).

Au début, la musique d'Adam est qualifiée de funèbre ; la répétition de la même musique envoûtante prend ici le relais des litanies mortelles de *Strigoii*. Litanies qui constituent l'accompagnement sonore d'un poème dont Călinescu (1976: 314) notait « la sourde musique funèbre qui sort du caveau des strophes »[15] : chant des moines, « chants profonds comme les voix de l'orage » („adânce cânturi, ca glasuri de

---

[13] Dans le scénario sont citées des poésies de Rumi sur la cyclicité (p. 23, p. 53, p. 82).

[14] J. Gester, « Jarmusch, sang bleu. Interview », 2014: « *Only lovers left alive* semble construit autour du motif très musical de la boucle, par la mise en scène, mais aussi à travers les scènes de concert, où l'on a l'impression que les poses et la musique se répètent sans cesse dans un ressassement exténué ».

[15] „prin surda muzică funebră ce iese din cavoul strofelor".

BDD-A32512 © 2021 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

furtună", I, p. 96), « chant beau et doux qui endort » („un cânt frumos şi dulce – adormitor sunând", I, p. 94), hypnotique comme la musique que compose Adam.

Adam utilise non seulement plusieurs instruments électriques et électroniques, mais aussi d'autres plus anciens comme le luth. Il est mis en valeur dans une des dernières scènes se déroulant à Tanger, quand la chanteuse libanaise Yasmine Hamdan reprend, en arabe, le leit-motiv musical d'Adam. Bien que la scène se déroule en nocturne, dans un local enfumé et obscur, la musique finale éclate comme un hymne à la vie, que revendiqueront les deux amants pour survivre encore longtemps, après la mort de leur ami Marlowe. Musique qui marie les sonorités électroniques et celle du luth millénaire, la musique litanique et funèbre d'Adam s'allie ici avec le jaillissement de l'instinct vital d'Ève, nouvelle *coincidentia oppositorum*.

Dans son étude sur le mythe du Phénix, Gaston Bachelard (1988: 86) confesse qu'il est doté d'une « sensibilité phénicienne » qui lui révèle, dans de nombreux contextes, « l'oiseau de feu sous les transpositions d'un chant qui dort et qui s'éveille ». Nous avouons que notre « sensibilité éminescienne » nous a fait reconnaître un avatar d'Eminescu et de ses héros masculins dans le personnage d'Adam. Jim Jarmusch trace en effet, dans *Only lovers left alive*, l'une des représentations les plus parfaites de la beauté masculine fatale et ténébreuse qui hante aussi les portraits de Călin, d'Arald et de Luceafărul lors de sa deuxième hypostase. Les films de Jarmusch se fondent sur un réseau très dense de citations littéraires et *Only lovers left alive* ne fait pas exception. Pensons à tous les livres d'Ève qui sont exposés dans sa bibliothèque ou aux photos d'auteurs encadrés sur le mur de la chambre d'Adam. Nous n'avons pu pourtant repérer un élément faisant référence à Eminescu. Nous pouvons penser que les ressemblances entre *Only lovers left alive* et *Strigoii* proviennent d'un substrat romantique commun, que dévoilent les motifs gothiques repris dans les deux œuvres. Par ailleurs, le terme « romantique » revient à plusieurs reprises dans les dialogues du film pour qualifier Adam lui-même.

Notre analyse s'est fondée sur cette « archéologie psychologique », dont parle Gaston Bachelard (1979: 264), et qui caractérise exemplairement la lecture de Marcel Iureş. Cette « descente dans les régions profondes,

BDD-A32512 © 2021 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

sombres, souterraines » coïncide, pour Mircea Eliade (1978: 99), avec toute exégèse abyssale et est même assimilée à une sorte de *descensus ad inferos*. Comme Bachelard, l'historien des religions rapproche cette démarche de la technique analytique inaugurée par Freud et surtout par Jung :

> « Quand Jung émit l'hypothèse de l'existence d'un inconscient collectif, l'exploration des trésors immémoriaux que sont les mythes, les symboles et les images de l'humanité archaïque se mit à ressembler aux techniques de l'océanographie et de la spéléologie. De même que les descentes dans les profondeurs de la mer ou les expéditions au fond des grottes avaient révélé des organismes élémentaires depuis longtemps disparus de la surface de la terre, l'analyse ressuscita des formes de vie psychique profonde auparavant inaccessible à l'étude. » (Eliade 1978: 100).

Nous avons voulu explorer non seulement les lignes frontalières, mais aussi « les lignes de creusement, de faille, d'érosion » (Guiomar 1993: 485) situées dans le poème d'Eminescu et dans le film de Jarmusch pour éclairer des versants encore peu considérés par les critiques et tracer ainsi de nouveaux parcours herméneutiques. Nous avons constaté qu'Eminescu a porté à la perfection ces « unités alchimiques » issues du Romantisme le plus profond. Elles vont s'inscrire dans un processus de transmutation dont les vibrations se prolongent, après lui, jusqu'à nous à travers la littérature, la peinture et le cinéma. La mise en dialogue de *Strigoii* avec le film *Only lovers left alive* de Jim Jarmusch permet ainsi de réactualiser le texte d'Eminescu en l'inscrivant de plein droit dans la modernité du mythe.

CORPUS

Eminescu, M., *Opere*, I, 1994, *Poezii tipărite în timpul vieții*, introducere, note şi variante, anexe, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Editura Vestala – Editura Alutus-D.

Eminescu, M., *Opere*, II, 1994, *Poezii tipărite în timpul vieții*, *Note şi variante: De la* Povestea codrului *la* Luceafărul, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Editura Saeculum I. O. – Editura Gemina.

Eminescu, M., *Opere*, VII, 1977, *Proza literară,* studiu introductiv de Perpessicius, Bucureşti, Editura Academiei.

Jarmusch, J., M. Bessay, 2013, *Only Lovers Left Alive*, script, https://www.scriptslug.com/assets/uploads/scripts/only-lovers-left-alive-2013.pdf.

BDD-A32512 © 2021 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

BIBLIOGRAPHIE

Abensour, L., F. Charras (eds.), 1978, *Romantisme noir*, *Les Cahiers de l'Herne*, n. 34, Paris, L'Éditions de l'Herne.

Bachelard, G., 1979, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Éditions J. Corti.

Bachelard, G., 1980, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Éditions J. Corti.

Bachelard, G., 1988, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, P.U.F.

Baldensperger, F., 1907, *Études d'histoire littéraire*, I, Paris, Hachette.

Baudelaire, Ch., 1961, *Journaux intimes*, *Œuvres complètes*, introduction par C. Pichois, Paris, N.R.F., « Bibliothèque de la Pléiade ».

Blaga, L., 1977, *Înviere*, *Opere*, *Teatru*, 4, ediţie îngrijită de D. Blaga, Bucureşti, Editura Minerva, pp. 356–379.

Brunel, P., 1992, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, P.U.F.

Caracostea, D., 1969, „*Lenore*, o problemă de literatură comparată şi folklor", dans *Poezia tradiţională română*, ediţie critică de D. Şandru. Prefaţă de O. Bîrlea, Bucureşti, Editura pentru Literatură, pp. 311-415.

Călinescu, G., 1976, *Opera lui Mihai Eminescu*, 2, Bucureşti, Editura Minerva.

Cărtărescu, M., 2020, *Creionul de tâmplărie*, Bucureşti, Editura Humanitas.

Chevalier, J., A. Gheerbrant, 1987, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions R. Laffont.

Cixous, H., 1972, « La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'"Unheimliche" de Freud », dans *Poétique*, n. 10, pp. 199-216.

de Certeau, M., 2013, *La Fable mystique XVI^e^–XVII^e^ siècle*, II, Paris, Gallimard.

Duperray, M., 2018, « "Neo-gothic" : frontières incertaines d'un concept littéraire », dans *Caietele Echinox*, *Neo-Gothic: Hybridizations and the Imaginary*, Le Centre de Recherches sur l'Imaginaire, Cluj-Napoca, n. 35, pp. 13-24.

Eliade, M., 1978, *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard.

Eliade, M., 1981a, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.

Eliade, M., 1981b, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard.

Eliade, M., 1991, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Éditions Payot.

Freud, S., 1978, « L'inquiétante étrangeté », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, pp. 163-210.

Gáldi, L., 1964, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Editura Academiei.

Gester, J., 2014, « Jarmusch, sang bleu. Interview », dans *Libération*, 18 février 2014.

Guiomar, M., 1993, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Éditions J. Corti.

Le Brun, A., 1986, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.

Magliocco, G., 2007, « Tra angelismo e vampirismo plutonico. *Strigoii* di Mihai Eminescu », in G. Vanhese (ed.), *Eminescu plutonico. Poetica del fantastico,* Università degli Studi della Calabria, Centro Editoriale e Librario, pp. 49-101.

Magliocco, G., 2015, « "Spre umbra negrului castel". Ipostaze arhetipice ale spaţiului monarhic în poezia românească romantică », dans E. Pavel, N. Mocanu, A. Tudurachi (eds.), *Caietele Sextil Puşcariu*, II, Cluj-Napoca, Scriptor –Argonaut, pp. 600-604.

BDD-A32512 © 2021 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)

Milner, M., 1982, « À quoi rêvent les vampires ? », dans *Revue des Sciences Humaines*, n. 188, pp. 117-.137.

Punter, D., 1980, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*, London – New York, Longman.

Siganos, A., 1993, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, P.U.F.

Starobinski, J., 1972, « Lecture publique », dans *La Revue de Belles-Lettres*, *Paul Celan*, n. 2-3, pp. 99-100.

Todoran, E., 1972, *Eminescu*, Bucureşti, Editura Minerva.

Vasse, D., 1988, « Le frémissement des mots », dans S. Michaud (ed.), *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner*, I, Paris, Éditions José Corti, pp. 173-177.

BDD-A32512 © 2021 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:19 UTC)