Nichita Stănescu – Éros et antropocentrisme symbolique

Călin Teutișan
Faculté des Lettres - Université « Babeş-Bolyai »

Synergies *Roumanie* n° 5 - 2010 pp. 39-49

Résumé : *Cette étude se concentre sur les distinctions entre le modèle poétique romantique et postromantique et l'ontologie lyrique de Nichita Stănescu (représentative pour le modernisme tardif). Si dans la vision romantique et postromantique, le sujet lyrique faisait appel aux catégories de l'univers pour se « procurer » la sensation et l'état d'« illimité », pour dépasser ensuite ses propres limites, chez Nichita Stănescu l'humain prête ses limites à l'univers, dans un procès d'osmose intégrative. Il ne s'agit donc pas tellement d'une conscience (ironique dans une certaine mesure) de la partialité ou de la fragmentation de l'univers, mais surtout de sa capacité de s'autoreprésenter dans l'intégralité. L'utopie romantique universaliste cède la place à l'idée d'anthropocentrisme symbolique, dans les poésies érotiques de jeunesse de l'auteur.*

Mots-clés : *littérature roumaine ; Nichita Stănescu ; autoreprésentation du moi poetique ; anthropocentrisme symbolique ; anthropomorphisme « fonctionnel » ; corporalité sensible du langage.*

Abstract: *This critical essay is concentrated on the distinctions between the Romantic and Post Romantic poetic model and the lyrical ontology of Nichita Stănescu (a Romanian poet highly representative for the late Modernism). In the Romantic and Post Romantic system of the imaginary, the creative subject invokes the categories of the universe in order to obtain access to the illimitate and escape his/her own limits. In the case of Nichita Stănescu, the human subject imposes his limits on the universe, during an integrative process. Thus, the poet has a consciouseness of the universal fragmentation, but mostly of his own capacity of representation as a whole. The Romantic universalist utopia leaves place for the idea of symbolic anthropocentrism, in the love poetry of the young Nichita Stănescu.*

Keywords: *Romanian literature; Nichita Stănescu ; selfrepresentation of the poetic subject ; symbolic anthropocentrism ; « functional » anthropomorphism ; the sensitive corporality of the language.*

Dans son volume *Respirări*[1], Nichita Stănescu conçoit une histoire typologique de la poésie, fondée sur les catégories « génétiques ». Trois types d'écriture poétique y sont répertoriés, selon les moyens poétiques impliqués dans l'acte créatif. Parmi ces « groupements génétiques », le premier est celui « phonétique », une

BDD-A2307 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:42 UTC)

« poésie primitive, incantatoire, évidemment inférieure ». Le deuxième est le groupement « morphologique », qui suppose une « sémantique de la vue » et une incorporation de l'idée, renvoyant directement à la formule d'Arghezi. Le troisième est le groupement « syntaxique », qui dépasse l'unité notionnelle du mot, mais qui demeure au fond une formule métaphorisante, la plus proche de la nature essentielle de la poésie. Le sommet du paradigme est occupé par la création de Ion Barbu. Nichita Stănescu vise à un dépassement de ces typologies, à un dépassement de la métaphore, comme instrument stylistique de prédilection, et à l'adoption du modèle phrastique, syntaxique, comme unité supra ordonnée à une autre, dont elle est issue : « necuvântul » (« ce qui n'est pas le mot », « le non mot ») : « en tant que véhicule poétique (...) le mot écrit tend à perdre ses propriétés syntaxiques, en s'intégrant à une morphologie pure, dans laquelle une séquence, une phrase entière, a la valeur fonctionnelle d'un seul mot, ou même d'un seul phonème. Ainsi, dans la structure d'une poésie, les groupes de mots transportent (...) un supra-mot ou plutôt un non mot ». La poétique de Nichita Stănescu préconise ainsi une formule de synthèse des modèles précédents, dont un nouveau produit spécifique et original va jaillir, alchimiquement, matérialisant le « type de tension sémantique vers un mot futur ». C'est ce que Stănescu appelle la poésie « métalinguistique », et son exemple le plus significatif, dans l'histoire de la littérature, est la poésie *Odă* de Mihai Eminescu. Ce poème s'inscrit également dans une autre formule typologique de Nichita Stănescu, à savoir la « poésie pulsative », une « poésie existentielle », car elle suit pas à pas la vie de l'esprit, en prenant son pouls, et se structure aussi selon « les rythmes biologiques du poète », en reconstruisant une « *saga* intérieure ».[2]

D'un autre côté, le statut du mot et du sujet a des particularités intéressantes. Dans sa poésie lyrique, le procédé usuel est « l'attribution de qualités physiques aux mots et, par compensation, la découverte des propriétés verbales des objets. Les mots ne semblent plus désigner des objets, mais se comportent comme s'ils étaient des objets (...). Les objets, à leur tour, semblent posséder un sémantisme linguistique et forment des phrases. Dans ces conditions, la référentialité du langage est minimale ou inexistante ».[3] A part la destruction de la référentialité du langage, une certaine position et une distance à l'égard du *poesis* conduit à des conclusions intéressantes: « on pourrait dire, dans un certain sens, de Nichita Stănescu qu'il arrive du « dehors » de la poésie. Le poète déclare plusieurs fois qu'il est seulement un « amoureux de la poésie », un lecteur, et non pas un poète. (...) A son sens, il n'existe pas des poètes, il n'existe que la poésie et les amoureux de la poésie, affirmation qui englobe « un *pharmakon* dans le domaine de la poéticité. Le poète se situe *à l'intérieur* de ce domaine et *tend vers* lui, en même temps. La poésie elle-même n'est qu'*une tendance vers elle-même*, un vecteur humain, une dimension qui existe en tous, et la mission du poète est de l'éveiller dans ses proches. »¤. Cette vision semble soutenir l'idée d'une occultation presque totale du poète, qui n'est qu'un *organe* de la Poésie, une forme de celle-ci. A la confluence des deux éléments (le statut du langage et celui du producteur du texte), son lyrisme ouvrent des voies vers la modernité. Sans être une poésie du quotidien et du contingent immédiat, (comme plus tard, une branche significative du textualisme), sa poésie se réclame foncièrement de la *sensation* et de la *perception*, d'où émerge le sens. Ce que sa poétique a de nouveau (et de

BDD-A2307 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:42 UTC)

différent par rapport à l'« invention » de Barbu, autre modèle de réforme de la poésie lyrique), c'est que le *littéral* remplace aussi bien l'expression propre, que l'expression figurée, et la « corporalité de la perception » réforme « l'image » artistique traditionnelle.

Jusqu'à la poétique révolutionnaire de ses poèmes de maturité, la versification de sa poésie fait appel, avec succès, à la métaphore. La poésie érotique bénéficie pleinement de telles formules, par lesquelles l'imaginaire se dessine déjà dans des lignes pures, selon lesquelles la réalité cède la place à une *hypothèse*. Les modes de transfiguration relèvent des projections subjectives sur les données du réel. Il en résulte une identification transfiguratrice entre le spectacle extérieur et les modulations intérieures du moi[5], grâce à laquelle l'imaginaire se dessine par des touches essentiellement néoromantiques, mais comprenant des formules structurantes de l'image qui renvoient au surréalisme ou à l'expressionnisme. Synthèse, dans un premier temps, des instruments classiques de poématisation, la poésie anticipe déjà les réformes que son étape mûre imposera comme modèle stylistique de sa poésie et de la poésie en général. De telles coagulations font l'objet de la construction d'un monde poétique qui unit dans une osmose le sujet et les catégories de l'univers. Mais c'est un univers « interprété » subjectivement, une projection de l'imagination du moi sur le réel, une expression linguistique de l'*état* (ou, dans une possible traduction du poète, de *l'état d'état*): „Cu gleznele julite, eu te pândesc când treci/ printre rocile ţărmului, reci./ Marea se va preface-n păsări străvezii,/ câte le-ncap ochii deschişi spre ea,/ şi vor zbura fâlfâind, când ai să vii,/ până-n piscul văzduhului cu o stea" (*Cântec de dragoste la marginea mării*) « Les chevilles écorchées, je guette ton passage/parmi les rochers de la rive, froids/La mer s'envolera en oiseaux translucides/autant que leurs yeux ouverts peuvent s'y refléter/et ils s'envoleront, les ailes battantes, quand tu t'envoleras/jusqu'au bout du ciel, avec une étoile » (*Chanson d'amour au bord de la mer*) [6].

L'écart par rapport à l'imaginaire visionnaire de type romantique est déjà visible dans de telles images; même si les éléments sont cosmiques, il y a une conscience des limites de l'univers, qui est humanisé, mais par un anthropomorphisme « fonctionnel », non formel, ni métaphorique. C'est une technique à rebours par rapport au modèle romantique et postromantique, où l'être faisait appel aux catégories de l'univers pour « se procurer » la sensation et l'état d' « illimité », pour dépasser ainsi ses propres limites. Ici, l'humain prête ses limites au cosmos, dans le procès d'une osmose intégrative. Il s'agit donc d'une conscience (ironique?) de sa capacité de s'autoreprésenter comme une intégralité, plutôt que de la conscience de la partialité et de la fragmentation de l'univers. L'utopie romantique universaliste cède la place à l'idée d'anthropocentrisme symbolique. A l'intégralité elle-même se substituent maintenant ses *symboles* – formule plus accessible à la compréhension et à la connaissance : « „Vor rămâne prăpăstiile şi peşterile goale,/ peştii vor plesni aerul prăbuşit cu cozile,/ stârnind mărgeanele domoale/ şi corzile (…) Îţi dăruiesc o stea de mare, un crab şi un delfin!/ Adu-i în spinare până la nisipuri./ Mă voi preface orb şi am să vin/ cu braţul întins să-ţi mângâi chipul" « Les gouffres et les grottes demeureront vides/ les poissons frapperont l'air effondré avec leurs queues/ en éveillant les coraux endormis/ et les cordes

BDD-A2307 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:42 UTC)

(...) Je t'offre une étoile de mer, un crabe et un dauphin!/ Porte-les sur ton dos jusqu'aux sables./ Je prétendrai être aveugle et viendrai/ le bras tendu vers toi, pour te caresser le visage ». Une vague note apocalyptique traverse le poème, signe d'une réminiscence de l'idée d' « amour-calamité », et l'hypostase de l' « aveuglement », qui n'a plus le sens visionnaire de l'oeil qui « fermé dehors, s'éveille dedans », mais s'inscrit dans un registre de la compensation tactile en l'absence de la vue. Cette singularisation amène une dimension de la corporalité de l'imaginaire poétique, de plus en plus présente dans sa création. Elle indique une faim de connaissance résolue souvent par le contact direct, immédiat, avec les objets et les phénomènes du monde, pour découvrir leur nature essentielle. « Toucher » les objets (et même les états et les sentiments parfois), ne relève pas, comme chez Arghezi, de la nature corporelle des mots (« musclés » et « poilus » dans la terminologie d'Arghezi), qui obligeaient presque à une représentation du « corps physique des mots », selon une formule d'Alonso Amado[7], mais de la nature des perceptions et de la vision, de l'*interaction* avec les objets, traduite dans un langage qui s'efforce de l'exprimer. Donc ce n'est pas le langage, mais la vision qui est « musclée », et les activités imaginatives du moi sont liées directement à la cognition poétique, qui a un caractère fortement participatif.

Les tableaux concentrés sont nombreux, peints d'une manière dans lesquels les techniques du détail significatif et symbolique compensent les visions « d'ensemble » utilisées dans d'autres poèmes. Le vers combine alors la métaphore avec les structures comparatives, pour une fidélité et une clarté supérieures de l'image, et l'être humain (la bien-aimée) est transfigurée de manière cosmique: „Lumina surâdea pe ierburi şi pe ramuri/ cu-ntregul ei alai de foşnete şi lamuri/ în care îţi afunzi uitarea şi te pierzi.// La ce-au mai năLucit, în calea mea, mlădie,/ şi fruntea ta-n zulufi de umbră vie,/ şi ochii tăi, ca doi păianjeni verzi?…" (*Joc de unu*). « La lumière souriait dans l'herbe et sur les branches/ avec tout son cortège de frémissements et de fleurs/où tu plonges ton oubli et tu te perds.//Pourquoi ont-ils surgi dans mon chemin, ma douce/ ton front, tes boucles, ombre vivante/ et tes yeux, deux araignées vertes? ». La conscience de la convention est évidemment beaucoup plus aiguë dans le cas de Nichita Stănescu, à la différence de ses prédécesseurs, qui opéraient avec les mêmes modèles. Les articulations de la convention sont révélées par des procédés qui ne sont pourtant pas textualistes, mais opèrent plus subtilement, à l'aide de significations syntagmatiques. Ainsi, le pronom de la deuxième personne dans la première strophe (un « tu » générique, généralement humain) prépare la deuxième personne de l'unité suivante, qui est un « tu » interpellatif à destinataire évident (la bien-aimée). La question rhétorique finale peut créer l'illusion d'un dialogue entre les instances du couple – un dialogue apparent, en réalité, et le rhétorique même de l'interrogation le signale. Le sens du poème n'est pas relationnel, ce c'est pas le scénario érotique à deux qui fait l'objet de la poésie, mais la méditation solipsiste du moi. Le sens fondamental de la poésie est celui de la « solitude ». Si la rhétorique des vers comporte encore des obscurités et des pièges, et oblige à une recherche détectiviste du sens, la convention est dévoilée dans le titre (« jeu d'un »), qui clarifie définitivement les significations. Il ne s'agit pourtant pas d'une simplification de l'architecture lyrique, ou d'une facilitation de la lecture. La fonction d'une telle construction

BDD-A2307 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:42 UTC)

est différente, une censure de la rhétorique, de l'intérieur, et usant de ses propres moyens. Cette censure tient à une provocation des capacités expressives du langage, d'un dépassement des stéréotypes par la capacité d'organisation discursive de l'image, plutôt que par la simple déstructuration *linguistique*.

La formule de l'amour dans la lyrique du poète est donnée premièrement par la posture assumée du moi, posture qui détermine un certain type de *mise en discours*, d'élaboration de l'image et d'usage du mot. La position du sujet est toujours discrète. Il se cache derrière son corps, dont certaines parties sont prélevées et investies d'une fonction symbolique. Il en résulte un type d'ellipse poétique, mais aussi une purification du poétique, qui se sépare des stratégies de la confession. Fondamentalement anticonfessive, la poésie demeure pourtant lyrique, et l'atmosphère ne subit aucune rigidisation ou dépersonnalisation. En plus, une telle formule offre des possibilités plus riches d'élaboration esthétique et permet cette élaboration même à l'extérieur d'un usage excessif de la métaphore: „Eu te iubesc cu dragostea ochiului/ pentru ochiul lui geamăn,/ cu dragostea mâinii pentru cealaltă mână,/ cu dragostea gândurilor/ pentru cuvintele în care se scufundă întocmai…" (*O viziune a păcii*). « Moi, je t'aime du même amour de l'oeil/pour son oeil jumeau/de la main, pour l'autre main/ des pensées, pour les mots où elles s'immergent complètement... » (*Une vision de la paix*).

Le sentiment est donc attribué à des éléments corporels et même à la pensée. L'image de la « pensée » amoureuse est inédite dans la poésie majeure antérieure, et sort complètement du paradigme classique du poétique, qui oppose radicalement la pensée aux sentiments. La sélection de ces éléments offre la nature significative de l'unité duale de l'éros. Leur sens « gémellaire » (yeux, mains et pensées-mots) définit finalement toute une ontologie de l'être, et une « anthropologie » en même temps. S'il existe ici une utopie quelconque, elle est liée à l'utopie de l'unité dans la dualité, de l'être unique, reflété dans son propre miroir, corporel et spirituel. Cette dimension de l'imaginaire sort elle aussi du paradigme classique. Il ne s'agit plus d'une dualité des principes de genre (masculin-féminin), unifiés dans un seul être utopique et visionnaire construit à l'aide de l'affect. L'être, beaucoup plus solitaire, se prend pour modèle du miroitement dans l'Un, et la relation d'équivalence s'établit entre les éléments du même ordre, et non pas entre des éléments d'ordres différents. Un scepticisme renforcé, de substance, non de surface rhétorique, semble dominer l'imaginaire. Sans aucune exagération déclarative, et en l'absence complète de toute note pathétique, la poésie se réclame d'une conscience diffuse de l'impossibilité de réconciliation (même à un niveau visionnaire métaphorique) des genres différents des choses, qui restent irréductibles dans leur essence. La seule possibilité d'exprimer leur unité devient alors un appel aux catégories gémellaires « naturelles », inscrites dans l'ordre universel, ou issues telles quelles.

Une image encore plus pénétrante de ce transfert des sentiments sur les éléments de l'être est présentée dans l'*Age d'or de l'amour*. Le poème contient un concept insolite de corporalité. Le sujet se contemple lui-même, comme image corporelle, depuis une position extérieure paradoxale. Le corps devient ainsi un « étranger » à l'être, mais aussi un de ses attributs, car il a la fonction

BDD-A2307 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:42 UTC)

de représenter l'éros dans le contexte du discours amoureux. Il est l'équivalent des « objets » du monde, qui exercent une terreur semblable à celle des poèmes de Bacovia sur le moi, toujours en danger d'être blessé par eux : « Mâinile mele sunt îndrăgostite,/ vai, gura mea iubește,/ și iată, m-am trezit/ că lucrurile sunt atât de aproape de mine,/ încât abia pot merge printre ele/ fără să mă rănesc » « Mes mains sont amoureuses, / hélas, ma bouche aime,/et voilà, je me suis réveillé/ et les choses sont si près de moi/ que je peux à peine marcher parmi elles/sans me blesser ». C'est une « vision des sentiments » qui reflète l'atmosphère de « l'amour-calamité » (mais non pas de l'« amour-maladie », auquel il est souvent assimilé dans l'histoire de l'imaginaire poétique). Le sujet est forcé d'établir un armistice avec les objets du monde extérieur, y compris avec son propre corps, qui menace toujours de le trahir. L'amour équivaut à l'invasion du sujet par le monde – étrange définition, sensiblement différente de celles qu'on a donnée à l'éros jusque-là.

Après l'instauration de l'armistice, le sujet commence son accommodation, ce pour quoi il a besoin d'éléments statiques. Le tableau qui en résulte est visionnaire contemplatif: „E un sentiment dulce acesta,/ de trezire, de visare,/ și iată-mă, fără să dorm, aievea văd zeii de fildeș,/ îi iau în mână și/ îi înșurubez râzând, în lună,/ ca pe niște mânere sculptate (…) Jupiter e galben, și Hera/ cea minunată e argintie" « C'est un doux sentiment, celui-ci/de réveil, de rêverie/ me voilà, sans dormir, je vois réellement les dieux en ivoire/je les prends par la main et/je les visse en riant, dans la lune, comme des manches sculptés (...) Jupiter est jaune et Junon/la merveilleuse est argentée » - une pause de respiration, presque à la manière de Blaga. Mais l'angoisse revient, cette fois sous une forme plus contrôlée. Le symbole du bateau traduit le sens de la recherche de l'amour, fébrile, rythmée, presque mystique, dans le contexte de l'imagination de l'univers dominé par les dieux majeurs: „E un dans, iubito, al sentimentelor,/ zeițe-ale aerului, dintre noi doi./ Și eu, cu pânzele sufletului/ umflate de dor,/ te caut pretutindeni, și lucrurile vin/ tot mai aproape,/ și pieptul mi-l strâng și mă dor" « C'est une danse, mon amour, des sentiments, /déesses de l'air entre nous deux./Et moi, les voiles de mon âme enflées par le dor/je te cherche partout, et les objets viennent/toujours plus près/et me resserrent la poitrine et me font mal. » L'assaut du sujet par les objets est un témoignage de la méfiance dans la stabilité ordonnée du monde, d'autant plus que la distance insurmontable entre les personnages du scénario érotique, l'obstacle qui les sépare, n'est rien d'autre que l'air. Le monde a donc une nature trompeuse, sa matérialité est mensongère, la loi qui régit sa physique et son fonctionnement reste étrangère et inconnue. La propre corporalité devient alors une énigme: „Mi-am dus mâna la sprânceană,/ la tâmplă și la bărbie,/ dar mâna nu le mai știe./ Și alunecă-n neștire/ pe-un deșert în strălucire/ peste care trece-alene/ o leoaică arămie/ cu mișcările viclene,/ încă-o vreme,/ și-ncă-o vreme…" « J'ai porté la main à mon sourcil,/à ma tempe, à mon menton aussi/mais la main ne les reconnaît plus./Et elle glisse toujours/sur un désert rayonnant/sur lequel passe en douceur/une lionne cuivrée/aux perfides mouvements/pour un temps, et un autre temps...) (*Jeune lionne, l'amour*). L'humain plonge dans l'incongruité et le seul sens qui peut encore organiser le monde dérive d'une interprétation symbolique du sentiment (« jeune lionne »). Le choc majeur de l'être, non seulement psychologique, mais physiologique aussi (« ses blancs crocs, elle me

BDD-A2307 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:42 UTC)

les a enfoncés dans le visage,/aujourd'hui la lionne m'a mordu le visage »), l'éros détermine un changement d'ontologie. De l'existence commune, conforme aux lois du réel, le sujet est transféré dans un univers fondé sur le fonctionnement mythique, dont l'emblème est « l'âge d'or de l'amour », un univers difficile à déchiffrer aux premiers signes. L'apprentissage de la loi est un procès long et difficile. Le personnage passe d'abord par la contemplation étonnée des images fabuleuses que cet univers propose, leur interprétation venant plus tard: „Şi deodată-n jurul meu, natura/ se făcu un cerc, de-a-dura,/ când mai larg, când mai aproape,/ ca o strângere de ape./ Şi privirea-n sus ţâşni,/ curcubeu tăiat în două,/ şi auzul o-ntâlni/ tocmai lângă ciocârlii" « Et soudain, la nature/se fit cercle tout autour, /tantôt plus large, tantôt plus proche/comme les eaux qui se rapprochent./Et le regard jaillit en haut,/ arc-en-ciel coupé en deux/ et l'ouïe le rejoignit/près des alouettes assis. » Le moi semble avoir des problèmes avec la gestion du modèle mythique, qu'il associe toujours avec des symboles de la claustration. La posture est nouvelle, car dans la poésie visionnaire, le mythe est par excellence une garantie de l'ouverture éternelle, un espace de l'ordre, mais aussi de la liberté, étant donnée son illimitation. Pour le moi poétique, au contraire, « le cercle roulant » de la nature est une « confluence », son mouvement ressemble plutôt à une déambulation brownienne, et dans ce vortex cosmique les sens de l'être sont dissociés, séparés les uns des autres, ce qui inhibe le sujet, l'empêche de se former une vision cohérente. Le mode de connaissance devient ainsi fragmentaire. Il y a toujours une non concordance entre les mouvements du monde et ceux de l'homme, ce dernier reste toujours un pas en arrière. L'explication est « l'accident érotique », décrit dans des termes comparatifs symboliques et métaphorisants, comme si une pudeur métaphysique empêchait l'amoureux de dévoiler la mesure exacte de l'événement. C'est également une sorte de refuge (à part un transfert de cet état sur les composants corporels ou sur les objets), non pas du sentiment érotique, mais de sa mise en discours, de la convention linguistique donc, et en dernière analyse, de la convention poétique en général.

La poésie érotique de Nichita Stănescu révèle pourtant des endroits où l'humain a un impact transfigurateur sur les éléments du monde. Cela arrive quand le scénario érotique dévoile la présence des deux actants, et l'accomplissement de l'acte érotique d'une nature ou d'une autre. De tels procès modulateurs sont liés indissolublement à l'acte d'*innommer*, répétant la parabole biblique de la l'acte de nommer comme une appropriation, et le résultat est une cosmologie corporelle. L'anthropomorphisation du cosmos est encore inaccomplie, la poésie opère une projection des catégories du corps à l'échelle gigantesque. Le corps reprend les fonctions totalisantes du monde et englobe ou effectue lui-même les procès de la mécanique catégorielle de l'univers: „Oh, ne-am zvârlit, strigându-ne pe nume,/ unul spre celălalt, şi-atât de iute,/ că timpul se turti-ntre piepturile noastre,/ şi ora, lovită, se sparse-n minute.// Aş fi vrut să te păstrez în braţe/ aşa cum ţin trupul copilăriei, în trecut,/ cu morţile-i nerepetate./ Şi să te-mbrăţişez cu coastele-aş fi vrut" « Oh, nous nous sommes lancés, en nous criant les noms,/l'un vers l'autre, et si vite,/et le temps s'écrasa entre nos poitrines,/l'heure, frappée, se brisa en minutes.// J'aurais aimé te garder dans mes bras/comme je retiens le corps de mon enfance, dans le passé/avec ses mots uniques./et t'embrasser avec mes côtes, j'aurais

BDD-A2307 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:42 UTC)

aimé » (*Embrassement*). L'idée du fonctionnement parallèle, séparément, de l'humain et du cosmos commence à s'accentuer. Leurs interactions, quand elles se produisent, sont de l'ordre de la « contondance ». Elles s'harmonisent difficilement ou ne s'harmonisent pas du tout, et alors c'est plutôt une collision transformatrice qui a lieu, où chacun des deux systèmes essaie de projeter son propre ordre sur l'autre. Une tension visible en résulte, qui se transfère aussi au niveau interne des structures de chaque système, ce qui mènerait à une configuration mobile, fluide, instable, du monde construit textuellement.

De là découle l'idée des transgressions, réalisée magistralement dans les *Non-mots* (poème qui prête son titre au volume de 1969). L'image y est anticipée, cinq ans plus tôt, par *Le rêve d'une nuit d'hiver*, titre renvoyant évidemment à Shakespeare. Le même étonnement, presque tendu, exprime ici les croyances du personnage : „până la cot mi-ar fi intrat mâna,/ de-aş fi voit să mă sprijin mai bine/ de trunchiul bradului de lângă mine" « Jusqu'au coude mon bras serait entré,/si je voulais mieux m'appuyer/contre le tronc de l'arbre à côté ». La consistance trompeuse, traîtresse, des objets trouve son expression dans la dilatation corporelle du sujet, qui relève du fantastique surréaliste. En se substituant au cosmos, celui-ci inaugure son propre cycle vital, dont la fonction fondamentale est la célébration de la bien-aimée: „E iarnă, şi eu stau întins, pe sub cetini,/ şi miezul de lavă îl iau şi îl pun/ sub creştet, şi tot nu adorm./ Şi, întruna,/ din mine spre tine răsar şi apun" « C'est l'hiver, et je m'étends sous les sapins/le coeur de lave je le prends et le dépose/sous ma nuque, et je ne m'endors toujours pas./Et sans répit, entre moi et toi, je me lève et je me couche. » L'invocation érotique n'a pas une finalité quelconque. Le discours coule en imaginant des situations fabuleuses ou banales, des descriptions complexes, d'un baroque sophistiqué, avec des formes qui débordent et coulent sans répit, en naissant d'elles-mêmes, selon une logique de la continuité (et de la contiguïté), spécifique aux architectures textuelles de N. Stănescu. La bien-aimée est parfois impliquée dans de telles constructions qui prolifèrent, elle est invoquée, évoquée, attendue, même rencontrée parfois dans l'imagination, mais jamais la scène amoureuse n'a une finalité définie, jamais le scénario n'est fermé définitivement. Il existe toujours au moins l'intention, sinon le marquage rhétorique, de la continuité, de l'ouverture vers de nouvelles et nouvelles séquences imaginatives, vers les futurs événements imaginaires: „O, gingaşul, zveltul tău pas/ legănat peste ierburi, printre colţii pietrelor!/ A mai rămas un gutui,/ şi un cais a mai rămas, (…) şi-un oţetar a mai rămas,/ smulge-i şi du-i pe cheiul cu poduri!/ Mi-a mai rămas şi-un ram de tei./ Îl vrei, stăpâna mea, îl vrei,/ aici, pe câmpul unde în vechime zeii/ n-au trecut decât călări,/ unde pietrele-şi arată colţii albi, şi iarba/ fuge speriată-n verzuiele zări?…" « Oh, ton délicat, et si svelte pas/doux parmi les herbes, parmi les crocs des pierres!/ un cognassier est encore debout,/et un abricotier, (...) et un sumac amarante,/ arrache-les et emporte-les sur le quai avec des ponts:/Il m'est resté aussi une branche de tilleul./Le veux-tu, ma reine, le veux-tu/ ici, sur le champ où les dieux du passé/ont passé sur leurs chevaux,/où les pierres montrent leurs crocs blancs, et l'herbe/s'enfuit effrayée vers les verts horizons?... » (*Amphion, le maçon*). Un tel dénouement ouvert, construit selon une rhétorique répétitive, accentue l'idée de finalité comme possibilité, plutôt que comme frontière infaillible du poème. Le texte déborde en images qui jaillissent successivement

BDD-A2307 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:42 UTC)

du plasma de l'imaginaire, et le personnage devient une source de tous les êtres et objets mythologiques décrits ici, suivant le modèle du mythe grec (comme il le dit dans l'épigraphe) d'Amphion. L'interprétation moderniste, surréaliste, du mythe classique sert à refigurer le sujet sous la forme d'un être tutélaire, dieu absolu de l'univers imaginé, qu'il maîtrise par la force de l'acte de création et le forge selon une vision relevant d'une substance onirique, dans une certaine mesure. Ce qui en résulte est une sublime Halucinaria, une ville surréaliste issue de l'être du sujet catalysé par l'éros, une cité dédiée à la bien-aimée. Une femme qui, quoique présente, reste toujours, pourtant, à distance d'un cri : „Bat aerul cu toate valurile mării,/ şfichiul lor răsuceşte copacii,/ şi sepiile, şi rechinii, într-un dans de oglinzi (…) Din umerii mei şi din întreaga mea putere/ ţâşnesc două pantere, nemaivăzute pantere,/ pe ape s-aştern, curcubee,/ şi se fac viaducte şi poduri, curând (…) Din pieptul meu arămiu,/ vărgat în părţi de viţe muşchiuloase,/ aidoma vor ţâşni, mai târziu,/ leii cu coame flocoase (…) şi vor bate aerul şi se vor prăbuşi,/ şi se vor face temelii (…) Din coastă, zbătându-se ca o sabie,/ îşi va arcui în salt trupul lucios/ delfinul, din tot cârdul cel mai frumos,/ izbind cu coada aerul lichid (…) Oh, pe rând, din genunchi,/ condorii vor izbucni în mănunchi,/ şi se vor roti, luând văzduhu-n tăişe/ şi se vor aşeza şi se vor face acoperişe,// şi din gleznă, până-ai să te-arăţi, femeie,/ vor pleca şi animalele celelante,/ lăsându-mi nerăbdarea împodobită cu plante…". « Je frappe l'air avec toutes les vagues de la mer,/leur bruit fait tourner les arbres,/et les sépias, et les requins, dans une danse des miroirs (...) de mes épaules et de tout mon pouvoir/jaillissent deux panthères, inouïes panthères,/sur les eaux se posent des arcs-en-ciel,/des viaducs et des ponts se font, bientôt (...) De ma poitrine cuivrée,/ vergetée par des tiges musclées,/plus tard, vont surgir aussi/les lions aux riches crinières (...) et vont frapper l'air et s'effondrer/ et vont devenir des racines./ De la côte, s'ébattant comme une épée,/se courbera le corps, luisant, dans un saut/ du dauphin, le plus beau de tous les poissons/heurtant l'air liquide de la queue. (...) oh, tour à tour, à genoux, les condors vont jaillir en bouquets/ et voleront en cercle, coupant le ciel,/ et vont s'asseoir et vont devenir des toits,// et de la cheville, jusqu'à ta naissance, femme, /partiront tous les autres animaux,/laissant mon impatience embellie de plantes... ».

L'état antinomique, entre volupté et douleur, se reflète dans la physiologie de l'amoureux, mais engendre aussi des conclusions ontologiques: „E o întâmplare a fiinţei mele:/ şi-atunci, fericirea dinlăuntrul meu/ e mai puternică decât mine, decât oasele mele,/ pe care mi le scrâşneşti într-o îmbrăţişare/ mereu dureroasă, minunată mereu" « C'est un événement de mon être:/et alors, le bonheur dedans/ est plus fort que moi, que mes os,/que tu fais craquer dans un embrassement/ toujours douloureux, toujours émerveillant » (*Chanson*). Le scénario érotique est imaginé comme une « lutte fébrile, sans égale » des contraires, qui mène à une unification au niveau de l'intuition. Mais cette unification n'est pas décrite (selon la tradition du final ouvert), mais elle est contenue dans l'imaginaire poétique comme une possibilité. L'intuition de l'union dans un être unique va jusqu'à l'identification de la matière humaine (de la matière du couple) avec la « matière du début » (*Histoire sentimentale*). L'isotopie entre les mots de amoureux et le Logos premier, originaire, situe le scénario érotique au-dessus du monde lui-même, de l'univers matériel, dans l'espace originaire de la Volonté de construction, même avant toute « production », tout résultat. Le verbe, la

BDD-A2307 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:42 UTC)

capacité du mot d'exprimer le monde, l'être et le sens deviennent les objets des problématisations du moi, qui recherche des solutions toujours plus aiguës en ce qui concerne la nature des architectures expressives. En refaisant dans une certaine mesure le chemin des romantiques, qui arrivent au logos originaire mythique dans leur recherche du Logos absolu, Nichita Stănescu parcourt le chemin vers « le premier mot » (dans les termes d'Eminescu), par l'intermédiaire du « mot érotique »: „Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des./ Eu stăteam la o margine-a orei,/ tu – la cealaltă,/ ca două toarte de amforă./ Numai cuvintele zburau între noi,/ înainte şi înapoi./ Vârtejul lor putea fi aproape zărit,/ şi deodată,/ îmi lăsam un genunchi,/ iar cotul mi-l înfigeam în pământ,/ numai ca să privesc iarba-nclinată/ de căderea vreunui cuvânt,/ ca pe sub laba unui leu alergând./ Cuvintele se roteau, se roteau între noi,/ înainte şi înapoi,/ şi cu cât te iubeam mai mult, cu atât/ repetau, într-un vârtej aproape văzut,/ structura materiei, de la-nceput" « Ensuite on se voyait de plus en plus souvent./ Moi, j'étais assis sur le bout d'une heure,/toi – à l'autre bout,/comme deux anses de l'amphore./Seuls les mots volaient entre nous,/en avant, en arrière./ Leur tourbillon pouvait presque être vu,/et soudain/je descendais mon genou,/ et le coude, je l'enfonçait dans la terre,/juste pour regarder l'herbe inclinée/ par la tombée d'un mot,/ comme sous la patte d'un lion qui court./Les mots tournaient en cercle autour de nous, en avant, en arrière,/ et plus je t'aimais, plus ils répétaient, dans un tourbillon presque visible/la structure de la matière, dès le début ». Voilà un schéma différent du modèle romantique, qui déplorait l'incapacité notionnelle du langage de désigner et de décrire l'état d'amour. Pour le poète du modernisme tardif, les choses sont différentes. Il ne tente plus de décrire le sentiment dans le texte, il ne pousse plus les limites du langage pour désigner « notionnellement » l'état, mais les invoque en tant que possibles et capables de le faire. Leur nature absolue est seulement nommée, signalée, non pas décrite, et l'état du mot, qui rend possible cette capacité, est corporelle (un « tourbillon presque visible », presque palpable, de l'ordre du sensible). Cette corporalité sensible du langage offrira la possibilité des « inventions verbales » et des structures combinatoires ultérieures, car la méthode linguistique dans la poésie de maturité de Stănescu est basée précisément sur la capacité combinatoire. Les unités linguistiques sont repositionnées, alliées différemment. Grâce à cette mosaïque, il résulte non seulement des structures insolites, mais même des inventions, d'autant plus spectaculaires qu'elles respectent une logique interne de la langue. Dans l'histoire sentimentale, ces anticipations d'un statut spécial du mot sont intercalées parmi des images d'une apparente innocence poétique, si bien que le piège textuel devient d'autant plus perfide et efficace. Son jeu poétique, au-delà d'être un jeu du poète démiurge qui crée un monde par le texte, est avant tout un jeu avec le lecteur potentiel – un jeu du pouvoir, basé sur une maïeutique du sens.

En français par Anamaria Curea

Bibliographie

Stănescu, Nichita, *Ordinea cuvintelor*, vol. I-II, avant propos de Nichita Stănescu, préface, chronologie et commentaires d'Alexandru Condeescu, Bucarest, Cartea Românească, 1985.

BDD-A2307 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:42 UTC)

Stănescu, Nichita, *Respirări*, Bucarest, Sport-Turism, 1982.

Braga, Corin, *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar*, Sibiu, Imago, 1993.

Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Bucarest, Cartea Românească, 1987.

Mincu, Ștefania, *Nichita Stănescu între poesis și poienin*, Bucarest, Eminescu, 1991.

Pop, Ion, *Nichita Stănescu - spațiul și măștile poeziei*, Bucarest, Albatros, 1980.

Amado, Alonso, *Materie și formă în poezie*, traduit en roumain par Angela Teodorescu-Martin, préface de Mihai Zamfir, Bucarest, Univers, 1982.

Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, Bucarest, Minerva, 1997.

Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc, *Figuri ale alterității*, traduit en roumain de Ciprian Mihali, Pitești, Paralela 45, 2002.

Wunenburger, Jean-Jacques, *Utopia sau criza imaginarului*, traduit en roumain de Tudor Ionescu, Cluj-Napoca, Dacia, 2001.

Notes

[1] Bucarest, Sport-Turism, 1982, pp. 168-175.
[2] Voir Corin Braga, *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar*, Sibiu, Imago, 1993, p. 29.
[3] Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Bucarest, Cartea Românească, 1987, p. 233.
[4] Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu între poesis și poienin*, Bucarest, Eminescu, 1991, p. 15.
[5] Dans son livre *Nichita Stănescu - spațiul și măștile poeziei* (Bucarest, Albatros, 1980), Ion Pop fait une analyse détaillée des nuances des procès et des mutations qui ont lieu lors de la collision entre l'imagination poétique et les catégories du réel: « Nichita Stănescu est (...) à la fois un poète de l'*action transfiguratrice du monde*, de sa transformation – comme le disait Rilke – en „un coeur invisible", „en nous-mêmes" – et du *spectacle* d'un univers qui se confond avec l'espace intérieur rendu visible par la force du verbe ». (p. 26).
[6] Les poésies sont reproduites selon l'édition anthologique Nichita Stănescu, *Ordinea cuvintelor*, vol. I-II, avant propos de Nichita Stănescu, préface, chronologie et commentaires d'Alexandru Condeescu, Bucarest, Cartea Românească, 1985, după cum urmează: *Cântec de dragoste la marginea mării, Joc de unu, O viziune a păcii* – Sensul iubirii (1960); *Vârsta de aur a dragostei, Leoaică tânără, iubirea, Îmbrățișarea, Visul unei nopți de iarnă, Amfion, constructorul, Cântec, Poveste sentimentală* – O viziune a sentimentelor (1964).
[7] Voir Alonso Amado, *Materie și formă în poezie*, traduit en roumain par Angela Teodorescu-Martin, préface de Mihai Zamfir, Bucarest, Univers, 1982, p. 30.

BDD-A2307 © 2010 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:42 UTC)