Les hantises d'une « âme rétrospective ». Réminiscences éminesciennes dans *Luceafăr 1962* et *Liliacul* de Radu Stanca

Giovanni Magliocco
Chercheur
Faculté de Langues et Littératures Etrangères
Université de Bari *Aldo Moro*

Synergies *Roumanie* n° 6 - 2011 pp. 131-143

Résumé : Pour Radu Stanca, l'œuvre de Mihai Eminescu n'a pas représenté seulement un modèle, elle a eu aussi une fonction « catalytique » et médiatrice, en lui permettant l'accès à la spiritualité romantique. Dans cette étude, nous avons focalisé notre attention sur l'intertextualité éminescienne dans la poésie du cercliste, en nous arrêtant sur deux poèmes : Luceafăr 1962 et Liliacul. À travers nos analyses, nous avons voulu montrer que si Luceafăr 1962 peut se configurer comme la réécriture « euphorioniste » du Luceafărul éminescien, les sombres rêveries rétrospectives, qui hantent Liliacul, incarnent une modernisation (et même une démythification) du schème archétypique et symbolique sur lequel était fondé le poème Strigoii.

Mots-clés : médiévisme, maniérisme, ballade, intertextualité, chauve-souris, démythification

Abstract: For Radu Stanca, Mihai Eminescu's work has represented not only a model, but it has had also a « catalytic » and intermediary function, allowing him to approach romantic spirituality. In this study, we focus on eminescian intertextualities in Radu Stanca's poetry, dwelling upon two poems: Luceafăr 1962 and Liliacul. Through our analyses, we have demonstrated that if Luceafăr 1962 can be considered as the « euphorionist » rewriting of Luceafărul, the retrospective dark reveries haunting Liliacul, embody a modernization (and even a demythization) of the archetypic and symbolic scheme on which was founded Strigoii.

Keywords : medievalism, mannerism, ballad, intertextuality, bat, demythization

En s'opposant à l'« autochtonisme » traditionaliste et folklorisant d'origine néo-séminatoriste, les représentants du Cercle Littéraire de Sibiu ont puisé souvent dans la grande tradition occidentale, ayant pour but d'insérer la littérature roumaine dans un système de valeurs pleinement européennes. Ce programme esthétique nous semble encore aujourd'hui particulièrement significatif, parce qu'il affirme, au-delà des différences structurelles, la totale appartenance de la culture roumaine à l'espace occidental. Selon les signataires du *Manifeste du Cercle Littéraire*, la littérature roumaine ne doit pas être considérée comme un phénomène fermé et périphérique, une « contribution pittoresque à l'ethnographie européenne », mais plutôt « une jeune ramification de la spiritualité continentale, traversée par la même lymphe et chargée des mêmes fruits, bien que le terrain où elle a germé soit différent » (Negoițescu, 1999 : 122).

BDD-A2330 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:14 UTC)

Dans les œuvres *cerclistes*, ces axiomes se sont matérialisés dans l'assimilation de mythes, symboles et images d'origine grecque, latine, médiévale ou romantique, particulièrement emblématiques pour la culture européenne occidentale. Nous sommes en présence d'une littérature qui naît de la littérature même, où le phénomène de l'intertextualité est donc très developpé. Dans cette perspective, il nous semble que la poétique de Radu Stanca représente l'incarnation la plus achevée de cette esthétique. Née sous le signe du maniérisme, elle est profondément tissée de précieux renvois intertextuels. Dans cette contribution, nous désirons décrypter et analyser l'intertextualité qui lie la poésie stancienne, toute impregnée de médiévisme « balladesque » et livresque, à celle de Mihai Eminescu. Pour Radu Stanca, l'œuvre du poète romantique ne s'offre pas seulement comme un modèle privilégié avec lequel dialoguer. Revêtant une fonction « catalytique » et secrètement médiatrice, elle représente aussi un seuil « réversible » qui permet l'accès à la spiritualité et à l'imaginaire romantiques.

1. Médiévismes « balladesques » et modèles éminesciens

La critique roumaine s'est arrêtée souvent sur le médiévisme qui caractérise, d'une façon originale et radicale, l'œuvre de Radu Stanca. Les options esthétiques, formelles et thématiques du *cercliste* pourraient sembler, en fait, désuètes et anachroniques, surtout dans un panorama littéraire qui avait déjà été bouleversé violemment par les mouvements de l'Avant-garde. Dans une étude consacrée à la poésie érotique des sibiens, Călin Teutişan a inscrit le médiévisme *cercliste* dans une dynamique intertextuelle, en soutenant que l'esprit médiéval qui se répand dans la poésie des *cerclistes* et en particulier dans la poésie de Radu Stanca, « dérive des obsessions rétrospectives des Romantiques, qui découvraient […] un Moyen Âge ténébreux où, à côté de l'élément gothique, on pouvait retrouver les filigranes sensuels de la poésie des troubadours » (Teutişan, 2005 : 203). En postulant une filiation romantique, le critique affirme aussi la persistance, dans la poésie stancienne, de ces deux composantes – la fascination gothique et l'érotique des troubadours – qui ont fondé le mythe rétrospectif du Moyen Âge, rêvé par les romantiques. À ce propos, Ion Vartic a préféré considérer le médiévisme stancien, tout comme l'imitation de la spiritualité grecque qui se manifeste dans plusieurs textes du poète, comme un véritable « prétexte littéraire en vue d'une inscription transfigurée, tantôt grave, tantôt ironique, de certaines situations existentielles chargées d'intensité dramatique » (Vartic, 1978 : 55-56). Transfiguration qui signifie aussi protéisme métamorphique des images, mutation intime et abyssale, flexibilité dans l'adaptation.

Le sens du médiévisme stancien doit être détecté non seulement dans ces hantises (néo) romantiques, mais aussi dans la prédilection du poète pour la forme hybride de la ballade et pour l'imaginaire nocturne qu'elle exprime. Comme l'a pressenti Dumitru Micu, qui a tenté d'analyser la motivation profonde de cette attraction spéciale pour ce genre littéraire au détriment des formes classiques, « les structures de la ballade permettent au poète de se situer dans l'inactualité par l'actualisation illusoire des décors d'un monde défunt » (Micu, 1986 : 213). Selon le critique, il s'agit d'un univers ressuscité à travers un lyrisme et un imaginaire typiquement livresques. Dans ce décor mytho-poétique, les noyaux incandescents sont incarnés par tous les personnages qui hantent les œuvres littéraires fréquentées par l'auteur ; présences que Micu définit comme « fantômes », « apparitions oniriques et sublunaires », « créatures d'épopée médiévale » qui sortent « des livres comme de cryptes » (Micu, 1986 : 213). Radu Stanca semble avoir choisi la ballade « parce qu'elle […] lui permettait de construire d'une façon impeccable, de valoriser au

BDD-A2330 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:14 UTC)

maximum […] son habileté de metteur en scène et d'acteur, en donnant libre cours, en même temps, à son inclination pour le rêve, en produisant des enchantements à travers la création de spectacles anachroniques animés par des acteurs fantômatiques et des ombres rassemblées dans les cimetières des bibliothèques » (Micu, 1986 : 213-214).

Tous ces aspects de la poétique stancienne reflètent sans doute une culture artistique et littéraire aimantée par une spiritualité romantique « germanique ». Les chercheurs, qui ont étudié l'œuvre de Stanca, ont tous relevé le « néoromantisme » structurel qui l'imprègne, en s'arrêtant sur ses valeurs constitutives : de son aspect fantastique et macabre, qui découlerait d'Eminescu et de Bolintineanu et qui se matérialiserait même dans le côté érotique (Teutișan, 2005 : 204), jusqu'à l'aspect néoplatonicien. Nous croyons toutefois que l'influence éminescienne ne se revèle pas seulement dans les éléments macabres et dans l'atmosphère nocturne et fantastique. Elle se manifeste aussi à travers des phénomènes d'intertextualité explicite.

Radu Stanca, dans *Resurecția baladei* – l'article programmatique publié dans le cinquième numéro de la *Revista Cercului Literar* (*La Revue du Cercle Littéraire*, mai 1945) – a vu en Eminescu un véritable modèle, surtout en ce qui concerne la deuxième modalité de la ballade, définie par le *cercliste* comme « epos » ou « légende ». Selon l'auteur, dans l'« epos » ou « légende », l'anecdote dramatique n'est plus un simple prétexte. Il devient le contenu essentiel tandis que l'état lyrique est filtré par l'élément narratif. Même si cette deuxième modalité possède une charge épique plus grande, la présence du Je lyrique n'y est pas totalement exclue. Elle est nécessaire, puisque c'est toujours le poète qui raconte l'événement. Pour le *cercliste*, *Luceafărul* d'Eminescu, tout comme les autres ballades du poète romantique, représenterait le modèle le plus typique et achevé de cette deuxième modalité de la ballade (Stanca, 2000 : 112-113). Il s'agit d'un exemple très pertinent, puisque – comme l'observent Crohmălniceanu et Heitmann – « l'atmosphère fantastique, les forces surnaturelles engagées dans l'action, la gradation dramatique, le style narratif, le rythme flottant et les retours caractérisés par une solennité rhapsodique, sont tous présents » (Crohmălniceanu, Heitmann, 2001 : 89). Selon les deux critiques, dans cette perspective, même des textes comme *Înger și demon*, *Făt-Frumos din tei*, *Călin*, *Crăiasa din povești* et *Strigoii*, peuvent être considérés comme complètement « balladesques ».

2. Une métamorphose « euphorioniste » de *Luceafărul*

Dans la poésie *Luceafăr 1962* (*Hypérion 1962*), publiée pour la première fois dans la revue *Tribuna* en 1962 et ensuite dans le volume posthume édité par Monica Lazăr en 1980, on peut discerner de surprenantes références intertextuelles partielles avec le chef-d'œuvre éminescien cité par Radu Stanca dans *Resurecția baladei* :

> S-a ivit în era noastră / Omul – pasăre măiastră, / Vis de veacuri fără număr.../ Iată-l : cu aripa la umăr / Stă pe vîrful unui munte / Gata spațiul să-l înfrunte, / Gata, ocolind prin lume, / Să desmintă, să răzbune / Toți Icarii ce cazură / Din zenit, cu trupul zgură, / Fiindcă au luptat cu zeii / Să dea sens înalt ideii. / Zburător cu negre plete / El preia străvechi ștafete / Ce-au trecut din om în om... / Un nou Euphorion / Care-a înviat pe stîncă / Din căderea lui adîncă / Și-acum stă cu pieptu-n soare / Așteptînd cu nerăbdare, Ca să zboare, să tot zboare / Prin vămi interplanetare / Vrînd să ducă-n cer mesajul / Și-a smuls de pe răni bandajul... / E înalt, frumos, teafăr, / Seminție de luceafăr / Care n-o să întoarcă lumii / Chipul mort, ca fața lunii, / Ci din contră, încălzînd-o, / El va spune: „Taci oglindo, / Nu mă da de gol fecioarei / Care doarme lin și

BDD-A2330 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:14 UTC)

care-i / Prinsă-n somnul meu albastru / Coborît din noul astru / Astrul dragostei eterne / Cuibărit la ea-ntre perne...“

(Il est apparu à notre époque / L'homme – oiseau enchanté / Rêve de siècles nombreux... / Le voilà : l'aile à l'épaule / Il demeure sur le sommet de la montagne / Prêt à affronter l'espace / Et, courant le monde, / À démentir, à venger / Tous les Icares au corps de suie / Tombés du zénith, / Parce qu'ils ont lutté contre les dieux / Pour donner à l'idée un sens élevé. / Démon ailé aux cheveux noirs / Il saisit les anciens relais / D'homme en homme passés... / Un nouvel Euphorion / Qui de sa chute profonde / Est ressuscité sur la roche / Maintenant il demeure la poitrine au soleil / En attendant impatiemment de s'envoler / À travers des confins interplanétaires / Et en voulant porter aux cieux le message / Il a enlevé de ses blessures les bandages... / Il est grand, sain et beau, / Semence d'Hypérion / Qui ne tournera pas sur le monde / son visage mort, come la face de la lune, / Mais, par contre, en le réchauffant / Il dira : "Tais-toi miroir, / Ne me dévoile pas à la vierge / Qui dort tranquillement et qui est / Emprisonnée dans mon sommeil bleu / Descendu de l'astre nouveau / L'astre de l'amour éternel / Niché chez elle parmi les coussins...") (Stanca, 1980 : 303-304)

Dans cette poésie, qui jusqu'à présent n'a jamais attiré l'attention de la critique et qui porte un titre explicitement éminescien, au thème moderne de la conquête du cosmos se superposent des mythes littéraires d'origine hétérogène : le mythe classique d'Icare, le mythe éminescien du « zburător cu negre plete » et le mythe goéthien/*cercliste* d'Euphorion.

Dans le cycle poétique *Argonaut cosmic* (*Argonaute cosmique*), dont *Luceafăr 1962* fait partie, Radu Stanca transfigure en fait le réel à travers le recours à de grands mythes, en particulier le mythe des Argonautes. À plusieurs reprises, ces mythes ont été profondément modifiés et actualisés par le *cercliste*. Ici la modernisation n'intéresse pas seulement le plan mythique, mais aussi le plan linguistique. Il y a des poèmes où l'auteur se réfère, par exemple, à la « paralaxa lunii » (« parallaxe de la lune ») ou aux « muzici mari de ionosfere» (« grandes musiques de la ionosphère »). Radu Stanca a tendance à créer des images originales, en utilisant des termes appartenants au lexique de l'astronomie. Nous sommes sûrement en présence du cycle le plus atypique de toute sa production. En abandonnant partiellement le médiévisme « balladesque » avec tous ses masques et tous ses oripaux, le poète célèbre ici le vitalisme de l'homme moderne et ses élans qui se concrétisent, à son époque, dans la conquête des espaces cosmiques.

La première partie de la poésie se sédimente sur l'hypostase du conquérant spatial et sur le motif du vol, comme l'annonce déjà dès le début la métaphore *in praesentia* du deuxième vers « Omul – pasăre măiastră » (« Homme – oiseau enchanté »). La référence à l'oiseau enchanté des légendes roumaines, charge l'image du conquérant, d'une valence sacrée, miraculeuse et presque magique. D'ailleurs, en se configurant comme un nouvel Icare qui devra venger tous les autres Icares tombés, le conquérant semble s'inscrire dans un horizon chimérique. Dans la deuxième partie, l'intertextualité avec la poésie éminescienne s'incarne dans la citation « zburător cu negre plete » (« démon ailé aux cheveux noirs ») et donc dans le renvoi explicite au poème *Călin*. D'une façon souterraine, cette intertextualité insère dans la figure du conquérant cosmique un élément érotique, totalement absent dans la première partie du poème. Il s'agit d'un aspect qui va être développé surtout dans la séquence finale. Au « démon ailé aux cheveux noirs » se superpose ensuite la figure du nouvel Euphorion, qui ressuscité de sa chute, attend de s'envoler « à travers des confins interplanétaires », pour répandre dans le ciel « le message ».

BDD-A2330 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:14 UTC)

Radu Stanca greffe sur le personnage éminescien, la figure goéthienne d'Euphorion, qui a hanté et aimanté aussi la réflexion de Negoiţescu. Rappelons que c'est de l'Euphorion de Goethe, qu'est issu le concept *cercliste* de l'« euphorionisme ». Théorisé par Negoiţescu avec l'apport de Radu Stanca et coagulé dans leur féconde correspondance, l'« euphorionisme » aurait dû orienter les expériences artistiques du Cercle. Personnage mythique du *Faust II* (1832) de Goethe, Euphorion était le fils de Faust et d'Hélène. Il avait hérité, de son père, le dynamisme dionysiaque, l'élan vers l'infini, l'amour, l'action et, de sa mère, la beauté, le calme apollinien et l'ordre classique. Mais chez lui, le prométhéisme faustien et le classicisme n'étaient pas harmonisés, à cause de la prédominance de l'élément dionysiaque. Une nature déséquilibrée, qui a été la cause de sa mort. En reprenant cette figure, Ion Negoiţescu a essayé, au contraire, de faire coexister harmoniquement le faustien et l'apollinien, l'ordre hellénique et le dynamisme germanique. Dans une lettre du 3 juin 1946, adressée à Radu Stanca, Negoiţescu révèle que pour la poésie *cercliste*, il désire proposer comme modèle l'Euphorion « primordial ». Il s'agit du personnage auquel Goethe avait songé au début : une figure « dans laquelle l'ordre, la mesure, la règle grecque et le faustien, le romantique germanique, se sont parfaitement harmonisés » (Negoiţescu, Stanca, 1978 : 33). Nous pensons que *Luceafăr 1962* s'insère dans ce discours théorique et programmatique. En fait, il peut être considéré comme la tentative de réécrire le texte éminescien selon la perspective de l'« euphorionisme » *cercliste*.

Toutefois, nous constatons que même chez l'Euphorion stancien, comme chez le goéthien, les caractéristiques dionysiaques et faustiennes semblent prédominer : la figure éminescienne du « zburător cu negre plete » (« démon ailé aux cheveux noirs »), que Stanca assimile au nouvel Euphorion, appartient au côté dionysiaque plutôt qu'au côté apollinien. Le démon ailé stancien, tout comme l'Euphorion goéthien, est intimement poussé vers l'infini par l'élan de la conquête et par le désir de l'action et d'un amour éternel. Son dynamisme se matérialise surtout dans le motif du voyage astral, vol extra-terrestre qui l'amène « à travers des confins interplanétaires », probablement un motif emprunté lui aussi à *Luceafărul*. Dans la dernière partie de la poésie, Radu Stanca passe, d'une façon inattendue, du motif de la conquête du cosmos et du voyage astral, au thème érotique. Comme *Luceafărul*, l'Euphorion de Stanca offre une incarnation de la beauté masculine (il est « grand, sain et beau »). Nous observons toutefois des divergences entre les deux figures, dévoilant des variations significatives par rapport à l'hypotexte éminescien.

Les deux hypostases de *Luceafărul* réalisaient une *coincidentia oppositorum* parfaite, parce que les yeux de l'astre d'abord glaçaient Cătălina et ensuite la brûlaient. Par contre, en ce qui concerne le nouvel Euphorion, Radu Stanca nous révèle qu'il « n-o să întoarcă lumii / Chipul mort, ca faţa lunii, / Ci din contră, încălzînd-o / El va spune: „Taci oglindo, / Nu mă da de gol fecioarei / Care doarme lin şi care-i / Prinsă-n somnul meu albastru / Coborît din noul astru / Astrul dragostei eterne / Cuibărit la ea-ntre perne...“» (« ne tournera pas sur le monde / Son visage mort, come la face de la lune, / Mais [..], par contre, en le réchauffant/ Il dira: "Tais-toi miroir, / Ne me dévoile pas à la vierge / Qui dort tranquillement et qui est/ Emprisonnée dans mon sommeil bleu / Descendu de l'astre nouveau / L'astre de l'amour éternel / Niché chez elle parmi les coussins..." », Stanca, 1980 : 304). Même dans les mots prononcés par le nouvel Euphorion, nous remarquons des modifications profondes par rapport à *Luceafărul*. Le visiteur nocturne demande au miroir de ne pas dévoiler sa présence, alors que dans le poème éminescien le miroir ne se taisait pas mais était, au contraire, le medium privilégié par lequel la princesse pouvait communiquer avec l'astre adoré.

BDD-A2330 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:14 UTC)

2. *Liliacul* et *Strigoii* : intertextualité, isomorphismes et divergences

2.1 Amours spectraux

Si *Luceafărul* et *Călin* peuvent être considérés comme les hypotextes de *Luceafăr 1962*, le long poème narratif *Strigoii* (*Les vampires*), appartenant au côté plutonien de la création éminescienne, se configure comme l'hypotexte de *Liliacul* (*La chauve-souris*), une des ballades les plus suggestives et commentées du *cercliste*. Le poème *Strigoii*, on l'a vu, a été inséré par Crohmălniceanu et Heitmann dans le groupe des textes éminesciens « balladesques », grâce à son atmosphère fantastique, à la présence de forces surnaturelles et à la gradation dramatique (Crohmălniceanu, Heitmann, 2000 : 89). Sans doute aussi le décor médiéval de *Strigoii* a-t-il fasciné Radu Stanca, par son pouvoir de déclencher les *rêveries* rétrospectives les plus intimes du *cercliste*. *Liliacul* appartient à la première modalité de la ballade, la *lamentație* (*lamentation*), formant un triptyque avec *Seară medievală* (*Soir médiéval*) et *La iubita moartă* (*À la bien-aimée morte*). Les références intertextuelles avec l'œuvre d'Eminescu, en particulier avec *Strigoii*, ont déjà été reconnues par certains exegètes (Gavril, 2003 : 35), même si on ne les a jamais analysées à fond.

Dès la première strophe de *Liliacul* apparaît le thème inquiétant du double, un des mythes fondateurs de l'œuvre éminescienne. L'auteur crée une comparaison bizarre qui lie son Moi abyssal à un vieux landau ténébreux, en nous avouant que « Din când în când din sufletul meu seara / Ca dintr-un vechi landou întunecos, / Un domn înalt, în doliu, alb ca ceara, / Lâng-un grilaj de poartă se dă jos. » (« Le soir, de temps en temps, du fond de mon âme / Comme d'un vieux landau ténébreux, / Un seigneur grand, en deuil, blanc comme la cire / Descends à côté d'une grille », Stanca, 1980 : 62). Dans les strophes suivantes, le poème prend l'aspect d'un véritable conte en vers, espace fictionnel où l'auteur décrit les actions nocturnes du seigneur mystérieux :

> Își scoate abătut din vestă cheia / Și, scîrțîind, o-nvîrte în zăvor, / Îngîndurat se pierde-apoi pe-aleea / Ascunsă printre brazi nepăsători. / Cu ochii-ntredeschiși, întors în sine, / Obrazul pal, jobenu-n mîini, tăcut, / Străbate-agale parcul cu ruine / Și pînă-n fund castelul cunoscut. // Se urcă-n turnul vechi, mîncat de vreme, /Și bate-ncet la ușa cu scorpion, / Apoi, strivind paingii prinși pe steme / Pătrunde trist și palid în salon. // Acolo stă-n tăcere și așteaptă / Ca o fantomă mută.
> (Il enlève tristement la clef de son gilet / Et, en la faisant grincer, la tourne dans le verrou, / Après, il se perd pensif dans l'allée / Cachée parmi les impassibles sapins. / Les yeux entrouverts, replié sur lui-même, / Le visage pâle, le haut-de-forme à la main, silencieux, / Il traverse lentement le parc encombré de ruines/ Et, jusqu'au fond, le château connu. // Il monte dans la tour ancienne, rongée par le temps, / Et il frappe doucement à la porte au scorpion, / Après, en écrasant des araignées accrochées aux blasons / Il pénètre, triste et pâle, dans le salon. // Là-bas il attend silencieux / Comme un fantôme muet.) (Stanca, 1980 : 62)

La structure diégétique de la ballade récrée une atmosphère spécifiquement fantastique et troublante, typique du versant gothique et noir du Romantisme. À notre avis, l'apparition spectrale du « seigneur grand, en deuil, blanc comme la cire » partage, du point de vue typologique, un isomorphisme profond avec la figure éminescienne d'Arald, rappelant explicitement les caractéristiques vampiriques du roi des Avares, lors de sa métamorphose en *strigoi* :

> Dar noaptea se trezește și ține judecată / Și-n negru-mbracă toate al nopții palid domn. // Un obrăzar de ceară părea că poartă el, / Atât de albă fața-i ș-atât de nemișcată, / Dar ochii-i ard

BDD-A2330 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:14 UTC)

în friguri și buza-i sângerată, / Pe inima sa poartă de-atunci o neagră pată.
(Le soir, il se réveille et juge en seigneur, / Fait tout couvrir de noir, seigneur de nuit. // Et son visage, couvert d'un masque en cire, paraît, / Tant immobile se montre et d'une extrême blancheur, / Il a le sang aux lèvres et aux yeux l'ardeur, / Une tache s'est posée, noire, sur son cœur.) (Eminescu, 1994 : 112-115)

Dans *Liliacul*, comme dans *Strigoii*, la pâleur du visage est rapprochée de la cire. Comme l'a suggéré Gisèle Vanhese, dans une étude consacrée à l'autoportrait dans l'œuvre éminescienne, cette comparaison se révèle beaucoup plus efficace que la comparaison avec le marbre pour « susciter l'impression de "Unheimliche"», parce que « la cire donne une illusion beaucoup plus grande de vie et l'"Unheimliche" s'insère toujours dans les interstices de l'incertitude, en surmontant les limites entre vie et mort, animé et inanimé » (Vanhese, 2007 : 22). La figure du seigneur au visage de cire, qui s'installe dans cet espace diaphane, hybride, suspendu entre la vie et la mort, est décrite par Stanca à travers un réseau d'adjectifs et d'adverbes qui définissent, d'un côté, ses actions et, de l'autre, son caractère et ses émotions. Lorsqu'il enlève la clef de son gilet, il est « triste » ; lorsqu'il se perd parmi les sapins « impassibles », il est « pensif » ; ses yeux sont « entrouverts » et il est « replié sur lui-même» ; il marche « silencieux », en traversant « lentement » le parc ; il frappe « doucement » à la porte et, enfin, « il pénètre, triste et pâle, dans le salon ». Ces images nous trasmettent une sensation d'affliction, mais aussi de solennité et de lenteur rituelles, atteignant leur apogée dans la comparaison finale, où le seigneur, qui attend l'apparition spectrale de sa bien-aimée, est comparé à un « fantôme muet » :

Acolo stă-n tăcere și așteaptă / Ca o fantomă mută, pînă cînd / Urcînd agale treaptă după treaptă / Și străbătînd mormînt după mormînt // Apare ea, de dincolo de moarte, / Și vine-ncet, alene, prin antreu / Ca, din neant chemată, să ia parte / L-acest intim și funerar supeu.
(Là-bas il attend silencieux / Comme un fantôme muet / Jusqu'à ce qu'en montant lentement une marche après l'autre / Et en traversant un tombeau après l'autre // Elle apparaisse, de l'autre côté de la mort, / Et, lentement, vienne par l'entrée / Appelée du néant, pour prendre part / À ce souper intime et funèbre.) (Stanca, 1980 : 62-63)

L'apparition de la femme est l'épiphanie diaphane d'un monde spectral et exsangue, épiphanie dominée, elle aussi, par une lenteur rituelle et théâtrale, qui nous permet d'établir encore une similitude avec *Strigoii*. Nous pensons surtout aux vers où la reine Maria resurgit sous l'hypostase de *strigoaică* : « Părea că-n somn un înger ar trece prin infern. // Priveliștea se stinge. În negrul zid s-arată / Venind ca-n somn lunatec, în pasuri line, *ea* » (« C'était comme si un ange passait par les enfers. // La vision s'éteint. Dans la muraille noire, / Comme endormie, se montre, en douce marche, *elle* », Eminescu, 1994 : 110-111). Dans *Liliacul*, la rencontre des deux revenants amoureux est caractérisée par une atmosphère morne et cadavérique. Tous les deux ont un air ébahi et épuisé et leur banquet est chargé d'un silence inquiétant : ils ne parlent pas, ils ne font aucun geste, étant comparés à deux « statues blanches, sans tache », à deux « étrangers muets et immobiles ». La pâleur, le mutisme, la rigidité presque hiératique des amants se matérialisent dans la comparaison avec la statue, sous laquelle se cache, en réalité, l'image troublante du cadavre, leur immobilité ne rassemblant pas à la fixité minérale des statues, mais plutôt au *rigor mortis* des corps désormais trépassés.

Lorsque l'horloge marque solennellement minuit, « ces ombres mystérieuses et graves » se lèvent. La présence de l'ombre confirme l'hypothèse selon laquelle, comme chez Eminescu, nous nous trouvons en face de deux revenants et d'un de leurs retours *post mortem*. On peut

BDD-A2330 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:14 UTC)

remarquer une autre référence intertextuelle avec le poème *Strigoii* dans la séquence où les deux revenants amoureux s'ensevelissent sous la tour:

> Și-n timp ce-ntreg castelul se-nfioară / De-un geamăt surd, amar, icnit prin zid, / Îmbrățișați cu dor ei se strecoară / În cripta de sub turn, unde se-nchid... // Iar muzici lungi de harpe, ca un vaer / Se-aud atunci prin zidul greu, opac, / Pe cînd la ușa raclei joacă-n aer / Bătînd din aripi vesel un liliac...
> (Et tandis que le château entier frissonne / D'un gémissement venant du mur, amer et sourd / Embrassés de désir ils entrent furtifs / Dans la crypte au-dessous de la tour, où ils se renferment... // Et à travers le mur lourd et opaque, / On entend de longues mélodies d'harpes, comme une plainte/ Tandis qu'une chauve-souris joue dans l'air / En battant joyeusement des ailes au couvercle du cercueil.) (Stanca, 1980 : 63)

Nous discernons une similitude avec la partie finale du poème éminescien, où Arald et Maria pétrifiés et fiancés par la mort, sont amenés par le cheval dans les entrailles de la montagne pour s'y ensevelir définitivement. Toutefois on remarque ici aussi des divergences emblématiques entre les deux poèmes. Dans *Strigoii*, les revenants, occupés par leur discours d'amour, sont surpris par la lumière de l'aube ; ils se pétrifient et sont amenés par le cheval dans la grotte qui s'ouvre dans le cœur de la montagne. Dans *Liliacul*, cet aspect dramatique est totalement absent. À minuit, les amants descendent dans la crypte pour y célébrer leurs noces dans la mort, mais il s'agit d'un geste habituel, quotidien, comme s'il était accompli chaque nuit. Même l'image finale, qui a captivé tant d'exegètes, de la chauve-souris qui joue dans l'air en battant joyeusement des ailes, s'éloigne de la tension qui régnait dans la sombre frénésie de la séquence finale de *Strigoii*.

2.2 Exorciser la mort

Dans cette image bizarre de la chauve-souris qui bat des ailes « joyeusement », nous observons que la créature macabre, liée étroitement dans la littérature universelle aux obscures légendes vampiriques, a été représentée d'une façon fortement euphémisée. Dans ce processus, sa signification symbolique néfaste s'est totalement inversée, son vol devenant joyeux. Cette euphémisation, qui charge la partie finale de la ballade d'une valence grotesque et caricaturale, aurait été inconcevable dans le poème eminescien. La critique roumaine a souvent parlé d'une image comique qui dévoilerait la distance lucide du Je lyrique de la matière macabre et de la vision ténébreuse. Selon Crohmălniceanu et Heitmann c'est comme si, à travers l'allégresse de la chauve-souris, l'auteur voulait souligner « avec une ironie de Witz romantique le paradoxe de la situation » (Crohmălniceanu, Heitmann, 2001 : 114).

Nous croyons toutefois que ce renversement symbolique de l'animal nocturne possède une signification métaphorique encore plus abyssale. À notre avis, cette euphémisation n'est pas la manifestation superficielle de l'esprit ludique et humoristique du *cercliste*. En réalité, elle nous semble concrétiser la tentative d'exorciser la terreur éprouvée face à la mort, en se configurant comme le désir de guérir toutes les obsessions thanatiques qui ont toujours hanté le poète et sa poésie. Si la chauve-souris représente « l'incarnation des peurs funèbres du poète » (Felea, 2004 : 35), alors l'adverbe « vesel » (« joyeusement »), d'une façon inconsciente, a pour but de rendre cette créature de la nuit inoffensive et de neutraliser son aspect thanatique, en l'euphémisant et en la privant de tous ses attributs dysphoriques. En représentant une incarnation occulte de la mort, une hypostase démonique caractérisée

BDD-A2330 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:14 UTC)

par des inclinations vampiriques et aggressives (Evseev, 1998 : 227-228), la chauve-souris est une présence obsessive dans le bestiaire poétique stancien et se manifeste surtout dans les textes qui visent à reconstruire fidèlement un décor médiéval, voire gothique.

Dans *Seară medievală* (*Soir médiéval*), « toutes les chauves-souris restent les ailes en bas » ; dans *Nocturnă* (*Nocturne*), « la chauve-souris lèche dans le sommeil son aile » ; dans *Întoarcere* (*Retour*), le châtelain – qui revient d'une façon menaçante parmi les vivants – est accompagné d'un vol de chauves-souris tandis que dans le délire hallucinatoire de *Regele visător* (*Le roi rêveur*), la référence à la gale ajoute une nuance tératologique à cette bizarre créature : « Liliecii prinşi pe ziduri şi pe lemne / Se scarpină sub aripi plini de rîie » (« Les chauves-souris accrochées aux murs et aux bois/Se grattent sous les ailes galeuses »). Le *cercliste* désire captiver les lecteurs par les frissons d'un maléfice presque diabolique, ce qui indique qu'à un niveau plus superficiel, la présence de la chauve-souris n'est qu'une nouvelle manifestation étincelante du médiévisme maniériste de Stanca. En fait, la chauve-souris, comme hypostase démoniaque, a eu surtout un rôle central dans l'iconographie gothique. Dans l'iconographie romane, l'image du Diable était encore marquée par une contradiction, parce que Satan possédait, comme les anges, des ailes d'oiseau. Souvent les artistes ont essayé de supprimer ces dernières traces divines, mais le Diable, étant un « prince de l'air », perdait ainsi un des ses attributs fondamentaux (Baltrušaitis, 1993 : 155). Pour cette raison on a attribué aux figures diaboliques des ailes de chauve-souris. Comme l'affirme Baltrušaitis dans son étude sur le fantastique dans l'art gothique :

> C'est seulement en recevant des ailes de chauve-souris que leur image devient conforme à la fois aux conventions de l'apparence physique et à la conception religieuse. Ailes d'oiseau de nuit, avec la peau tendue sur l'ossature des dards, elles n'évoquent pas le Paradis mais répandent l'ombre des régions sinistres. (Baltrušaitis, 1993 : 155)

Dans *Liliacul* et, en général, dans toutes les poésies « néogothiques » de Stanca, au-dessous de cette valence infernale et diabolique, se sédimente aussi une autre signification qui s'enracine dans la psychologie abyssale du poète. La chauve-souris fascine Stanca, d'une façon morbide, non seulement parce qu'elle lui parle des espaces chthoniens et infernaux, mais aussi parce qu'il s'agit d'une créature hybride, suspendue entre deux royaumes. On connait bien, en fait, la fascination de l'auteur de *Corydon* pour le régime de l'ambiguïté et de l'hybridisme, qui se manifeste même dans la prédilection anachronique pour le genre mixte de la ballade. Rappelons que déjà l'alchimie a exploité la nature hybride de la chauve-souris, en métamorphosant cette créature chimérique dans une représentation occulte de l'androgyne (Chevalier, Gheerbrant, 1982 : 220 ; Ruşti, 2009 : 241-242). De plus, à cause de cet hybridisme, la chauve-souris symbolise aussi un être bloqué à la phase primordiale de son évolution ascensionnelle, en restant gauchement suspendue entre le ciel et la terre, entre les espaces ouraniens et les gouffres plutoniens. Il s'agit donc d'un oiseau manqué et monstrueux qui n'a pas réussi à atteindre un stade supérieur (Chevalier, Gheerbrant, 1982 : 220). C'est pour cette raison que, dans son essai consacré à la psychanalyse de l'air, Gaston Bachelard l'a située dans une position antithétique par rapport à l'« oiseau bleu » qui est, par contre, une émanation du mouvement aérien :

> Si la tendre lumière et le mouvement heureux produisent vraiment, dans les rêveries, le mouvement bleu, l'aile bleue, l'oiseau bleu, inversement quelque chose de sombre et de lourd s'accumulera autour des images des oiseaux de la nuit. Ainsi, pour beaucoup d'imaginations, la chauve-souris est

BDD-A2330 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:14 UTC)

> la réalisation du mauvais vol, d'un vol muet, d'un vol noir, d'un vol bas – anti-trilogie de la trilogie shelleyenne du sonore, du diaphane et du léger. (Bachelard, 1943 : 96-97)

Dans cette perspective bachelardienne, la valeur profonde de ce processus d'euphémisation est encore plus évidente, euphémisation qui, comme nous l'avons montré, imprègne la ballade de Stanca. D'une façon surprenante, dans la vision de Stanca, le vol de la chauve-souris n'est plus ni « mauvais», ni « muet », ni « noir », mais devient paradoxalement « joyeux », rappelant plutôt le vol de l'« oiseau bleu » que Bachelard plaçait juste aux antipodes de la créature hybride.

2.3 Divergences et modifications du schème archétypique

Dans *Liliacul*, l'esthétique de la mort coïncide avec l'*ars erotica*. Les revenants s'unissent dans la crypte ; comme dans la poésie romantique et décadente, Eros et Thanatos nous semblent ici étroitement liés. Si l'on considère la ballade dans cette perspective, elle va nous dévoiler d'autres isomorphismes avec *Strigoii* et, en même temps, d'autres modifications significatives. À notre avis, les deux poèmes se sont coagulés autour du même schème archétypique et symbolique bien que dans *Liliacul*, il ait été déguisé, presque modernisé, à travers un réseau d'images de substitution.

Dans *Strigoii*, le roi Arald, après la mort de la reine Maria, se rend chez un mystérieux magicien, un prêtre de Zamolxis, pour lui demander de ressusciter la reine. Durant la première chevauchée, le cheval n'entraîne pas le roi Arald dans le royaume souterrain, mais le conduit, à travers une parabole ascensionnelle, dans l'espace sacré où le prêtre demeure pétrifié. Il s'agit d'un lieu qui nous est révélé, d'une façon graduelle, par les éléments qui le constituent, imprégnés de résonances mythiques et symboliques : la forêt, la montagne et le dôme en marbre noir, une grotte cachée dans les entrailles de la montagne. La forêt est, d'une façon cohérente, le premier de ces éléments puisque – comme l'affirme Gilbert Durand – tout lieu sacré commence toujours avec la « forêt sacrée », qui est un centre d'intimité tout comme la demeure, la grotte et la cathédrale (Durand, 1992 : 281). Le dôme de marbre noir est ainsi une cavité primordiale et, en même temps, un temple mystérieux. Comme l'a bien démontré Mircea Eliade, dans ses études sur l'espace sacré, le « temple », lié étroitement à la montagne sacrée, se configure comme un « centre », un *Axis mundi* reliant le ciel, la terre et l'enfer, un lieu qui renferme « l'énergie de vie » et où toute création peut commencer (cf. Eliade, 1949 : 316-319 ; Eliade, 1969 : 24-30). Le dôme de marbre noir du poème éminescien prend donc l'aspect d'une « grotte rituelle » qui, en imitant le ciel nocturne, constitue une *imago mundi*, un univers miniaturisé « plus vaste, plus complexe parce qu'il englobe plusieurs modalités d'existence (dieux, démons, esprits des morts, etc.) » (Eliade, 1980 : 45). Et, en fait, c'est juste dans ce dôme, cavité matricielle et *imago mundi*, que la formule ésotérique (et alchimique !), prononcée par le prêtre de Zamolxis, ressuscite la reine Maria sous l'hypostase de *strigoaică*.

Dans *Liliacul*, le seigneur pâle et mystérieux est poussé par le même désir d'Arald : rencontrer sa bien-aimée et s'unir de nouveau à elle au-delà de la mort. Mais, bien que la ballade de Radu Stanca soit toute imprégnée d'une atmosphère rituelle et solennelle, elle est dépourvue de la signification initiatique et magique du poème d'Eminescu. Dans *Liliacul*, on perçoit à tout moment les conséquences de la désacralisation et de la démythification, qui se matérialisent dans la substitution des archétypes et des symboles les plus archaïques et, donc, dans la présence d'un réseau symbolique plus moderne.

BDD-A2330 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:14 UTC)

À la place d'un cheval noir et d'une forêt sauvage : un élégant et ténébreux landau et un parc qui, bien qu'il soit encombrés de ruines, représente de toute façon un substitut plus moderne et rationalisé de la forêt, un espace « artificiel » particulièrement cher aux Symbolistes, plutôt qu'aux Romantiques. Tandis que la tour, où le seigneur monte lentement afin de parvenir au salon pour jouir de l'épiphanie spectrale de la femme, substitue, à notre avis, la montagne. D'ailleurs, la tour et l'escalier, étant eux-mêmes, tout comme la montagne, des représentations matérielle d'un *Axis mundi*, peuvent se configurer comme les lieux d'une mystérieuse communication entre les trois royaumes – le céleste, le terrestre et l'infernal – et, donc, comme des espaces propices aux apparitions fantômatiques. Enfin la crypte, où les revenants amoureux se renferment, est homologue à la grotte où Arald et Marie s'ensevelissent, accomplissant un *regressus ad uterum* définitif, mort maternelle et, en même temps, descente dramatique et souterraine, catabase troublante vers un Au-delà chthonien.

Il nous semble alors évident que le schème symbolique ternaire parc/tour/crypte sur lequel la ballade *Liliacul* se fonde, s'est superposé au schème forêt/montagne/grotte, en le substituant. Par sa projection d'un imaginaire beaucoup plus archaïque, imprégné de primitivisme, *Strigoii* nous paraît plus proche des racines mythiques et magiques de l'être et de toutes leurs implications les plus secrètes ; son univers poétique appartient à un Moyen Âge ancestral et brumeux. Par contre, dans *Liliacul*, se manifeste une sensibilité plus moderne. La ballade de Radu Stanca nous semble, en fait, une vision onirique, un cauchemar pseudo-gothique situé dans un XIX^{e} siècle imbibé d'un médiévisme maniéré. Le schème du poème éminescien a donc subit un processus profond de modernisation, mais aussi d'inévitable démythification.

3. Conclusions

Dans la poésie de Radu Stanca, l'intertextualité avec l'œuvre éminescienne ne se limite pas à *Luceafăr 1962* et à *Liliacul*. Nous retrouvons des échos d'Eminescu, par exemple, dans *Galop în zori* (*Galop à l'aube*), où Radu Stanca développe le motif de la chevauchée – exploité aussi dans la poésie *Cavalcadă* (*Chevauchée*) - en le croisant avec le thème du *strigoi*. Ou, encore, dans *Ca steaua polară* (*Comme l'étoile polaire*), où la femme est comparée à une étoile dont la lumière n'éclaire plus le chemin du poète, en le chargeant plutôt d'un sucroît de ténèbres, comme si la matière sidérale avait régressé à son stade primordial et chaotique de *nigredo*. Dans les vers qui expriment cette obscurité oxymorique – « Lumina ta însă-mi întunecă drumul / Şi sufletul tău, dacă este, mă-nghiaţă » (« Mais ta lumière obscurcit mon chemin / Et ton âme, si elle existe, me glace », Stanca, 1980 : 91) – l'intertextualité avec la thématique astrale, développée par Eminescu dans *Luceafărul*, nous semble, encore une fois, explicite.

La relation spécifique, qui s'établit entre la poésie de Radu Stanca et celle d'Eminescu, dépasse pourtant ces précieuses réminescences que nous avons essayé de décrypter dans les « hypertextes » stanciens. Comme nous l'affirmions au début de notre parcours, pour le *cercliste* sibien, l'œuvre du poète romantique n'a pas incarné seulement un modèle, elle lui a permis aussi l'accès à la spiritualité romantique abyssale. C'est dans cette relation privilégiée avec Eminescu et dans la référence à la poétique du Romantisme européen, que les hantises de l'« âme rétrospective » de Radu Stanca se sont épanouies et consolidées. Pour cette définition d'« âme rétrospective », nous nous sommes inspiré d'un poème de Théophile Gautier, *Le souper des armures*, qui décrit, à notre avis, une

BDD-A2330 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:14 UTC)

attitude proche, d'une façon surprenante, de celle que manifeste le *cercliste* :

> Biorn, étrange cénobite, / Sur le plateau d'un roc pelé, / Hors du temps et du monde, habite / La tour d'un burg démantelé. / De sa porte l'esprit moderne / En vain soulève le marteau. / Biorn verrouille sa poterne / Et barricade son château. / [...] / Âme rétrospective, il loge / Dans son burg et dans le passé ; / Le pendule de son horloge / Depuis des siècles est cassé. / Sous ses ogives féodales / Il erre, éveillant les échos, / Et ses pas, sonnant sur les dalles, / Semblent suivis de pas égaux. (Gautier, 1947 : 78-79)

Radu Stanca ne « loge »-t-il pas lui aussi, comme le Biorn de Gautier, dans son « burg baladesc », totalement hors du temps et du monde, dans un passé auréolé d'une lumière mythique et féodale ?

Dans cette perspective, toute la poésie de Stanca ne représente pas seulement la tentative d'exorciser ses hantises thanatiques, mais elle se propose aussi comme un éloignement de la négativité et de la décadence de son temps. Il s'agit d'un mouvement qu'il actualise en se dirigeant vers des époques désormais défuntes, mais qui revivent dans ses poèmes. Exotisme temporel, où l'on peut entrevoir d'autres profondes similitudes avec la poétique éminescienne et romantique. Toutefois, comme l'a observé d'une façon pertinente Călin Teutişan, dans son étude de la ballade *Seară medievală*, bien qu'entre la « nostalgie rétrospective » du *cercliste* « néoromantique » et celle d'Eminescu et des Romantiques, on puisse discerner un isomorphisme profond, il existe indéniablement une divergence essentielle qui éloigne la poésie stancienne de ses modèles romantiques et, en particulier, de son modèle éminescien. Si, chez Radu Stanca, la structure antithétique passé/présent et la valorisation positive du passé s'est tout à fait conservée, en même temps « la conscience prisonnière dans un présent "barbare" ne se borne pas à la contemplation élégiaque du passé illustre, avec le sentiment de sa perte définitive et l'angoisse de l'impossibilité de le récupérer, mais elle refait », comme dans *Liliacul* ou dans *Seară medievală*, « les gestes consacrés à ce passé-là, en répétant, rituellement, ses rythmes, et en le rendant ainsi présent » (Teutişan, 2005: 207).

Bibliographie

Bachelard, G., *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.

Baltrušaitis, J., *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Flammarion, 1993.

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

Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*. Edition revue et augmentée, Paris, Laffont/Jupiter, 1982.

Crohmălniceanu, O. S., Heitmann, K., *Cercul Literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane*, București, Editura Universalia, 2001.

Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

Eliade, M., *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949.

Eliade, M., *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.

BDD-A2330 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:14 UTC)

Eliade, M., *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1980.

Eminescu, M. , *Poezii. Poésies*. Traducere de E. Isanos, Bucureşti, Editura Libra, 1994.

Evseev, I., *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Timişoara, Editura Amarcord, 1998.

Felea, A., *Radu Stanca. Elemente ale unei biografii interioare*, Braşov, Editura Universității „Transilvania", 2004.

Gautier, T., *Émaux et camées*. Introduction de J. Pommier. Notes et lexique de G. Matoré, Lille/ Genève, Giard/Droz, 1947.

Gavril, G., *De la „Manifest" la „Adio, Europa!". Cercul Literar de la Sibiu*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2003.

Micu, D., « Joc și construcție », in *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, București, Editura Minerva, 1986.

Negoițescu, I., « Prefață », in R. Stanca, *Versuri*, București, Editura Pentru Literatură, 1966.

Negoițescu, I., Stanca, R., *Un roman epistolar*, București, Editura Albatros, 1978.

Negoițescu, I. *Despre E. Lovinescu*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999.

Ruşti, D., *Dicționar de teme și simboluri din literatură română*, Iași, Polirom, 2009.

Stanca, R., *Versuri*. Edition soignée, préfacée, notes et commentaires de Lazăr, M., Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.

Stanca, S., *Aquarium, Eseuri programatice*. Sélection des textes et avant-propos de I., Vartic. Edition soignée par M. Petreu, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2000.

Teutişan, C., « Radu Stanca, Ştefan Aug. Doinaş, Favorizarea convenției », in *Eros și reprezentare. Convenții ale poeziei erotice românești*. Préfacée par I. Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.

Vanhese, G., « Sotto il segno della bellezza tenebrosa. *Călin* e *Luceafărul* di Mihai Eminescu », in G. Vanhese (éd.), *Eminescu plutonico. Poetica del fantastico*, Rende, Centro Editoriale e Librario – Università degli Studi della Calabria, 2007.

Vartic, I., *Radu Stanca, Poezie și teatru*, București, Editura Albatros, 1978.

BDD-A2330 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:57:14 UTC)