SUR LA MÉTAPHORE RÉVÉLATRICE DANS LA POÉSIE DE LUCIAN BLAGA

GISÈLE VANHESE
Université de Calabre (Italie)

Inscrivant notre réflexion dans ce « vaste chantier phénoménologique et épistémologique de comparaisons des imaginaires » (Wunenburger 2004 : 2), que Jean-Jacques Wunenburger appelle de ses vœux pour indiquer les convergences entre les démarches philosophiques en France et en Roumanie, nous voudrions approfondir – dans cette perspective comparatiste – la voie qu'ont tracée Gaston Bachelard et Lucian Blaga pour fonder un nouveau versant de l'herméneutique. Il se situe au croisement de l'imaginaire et de ce que nous nommerons, après Léon Cellier (Cellier 1965), la rhétorique profonde.

1. Herméneutique et rhétorique profonde

Par des chemins différents, Bachelard et Blaga ont eu le mérite d'associer, de manière décisive, la configuration de la métaphore au champ du symbole pour mettre en commun valeurs et fonctions, ouvrant ainsi un territoire fascinant à l'interprétation. S'il a fallu attendre, en France, le développement de la mythocritique pour insérer – comme l'a reconnu Jean-Jacques Wunenburger – définitivement la métaphore et, plus en général, l'image linguistique dans le champ du symbolique, en Roumanie, Lucian Blaga a accompli ce saut qualitatif en 1937 avec sa réflexion sur la « métaphore révélatrice ». Notons cependant que, déjà en 1938, Bachelard parle de la « valeur ontologique d'une métaphore » (Bachelard 1978b : 47), ce que les exégètes de l'herméneutique bachelardienne ont ignoré bien souvent. Bien plus tard, dans *La Poétique de la rêverie* de 1960, le philosophe dijonnais a accordé plus nettement un pouvoir de création à la métaphore qui devient ainsi le substrat même de l'image : « Un renversement doit être fait pour donner pleine réalité à la métaphore. Que d'exercices pour un rêveur de mots! La métaphore est alors une origine, l'origine d'une image qui agit directement, immédiatement » (Bachelard 1978b : 60–61).

Si l'attitude bachelardienne restait encore au début floue et ambiguë, le philosophe de Cluj parle explicitement de métaphore pour lui conférer non plus seulement un statut rhétorique, mais bien un statut ontologique. Rappelons que, dans *Geneza metaforei şi sensul culturii* (*La genèse de la métaphore et le sens de la culture*), Blaga considère la métaphore « plasticisante », ornementale, comme « vide » alors que la métaphore « révélatrice » tend, elle, à « la *révélation* d'un mystère » (Blaga 1995 : 294) (« *revelarea* unui 'mister'», Blaga 1985 : 354), mystère qui est, pour lui, « une catégorie de la transcendance » (Buşe 2013 : 437). C'est la métaphore « révélatrice » qui coïncide avec l'« image » bachelardienne dans toute sa plénitude. Définissant le premier type selon le métalangage de la rhétorique traditionnelle, Blaga affirme que la métaphore « plasticisante » se produit

BDD-V1158 © 2014 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 20:04:48 UTC)

> « lorsque, dans le cadre du langage, un fait se rapproche d'un autre, plus ou moins similaire, les deux faits relevant du domaine du monde donné, imaginé, vécu ou pensé. Le rapprochement ou le transfert de termes d'un fait sur un autre s'effectue exclusivement en vue de conférer à l'un des deux un pouvoir suggestif d'ordre plastique […]. Il convient, au reste, d'observer que les métaphores plasticisantes n'enrichissent en aucune façon le contenu proprement dit du fait auquel elles se réfèrent; leur finalité est de restituer aussi fidèlement que possible l'épaisseur charnelle d'un fait » (Blaga 1995 : 290)[1].

Au contraire, le deuxième type, la métaphore révélatrice, ne possède plus seulement une fonction de description du réel mais bien de dévoilement d'un mystère. Elle rompt ainsi son lien avec la représentation immédiate pour s'ouvrir à « une dimension de signification absente, manquante, transcendante » (Wunenburger 1995 : 16)

> « Là où les métaphores du premier type ne font que compléter l'expression directe des faits auxquels elles se rapportent, à savoir le mot comme tel, les métaphores du deuxième type étendent la signification même de ces faits. Les métaphores révélatrices ont pour finalité de faire apparaître une réalité *cachée* à l'intérieur des faits visés par elles. On peut dire, en effet, que les métaphores de ce type tendent à la *révélation* d'un mystère par les moyens que nous mettent à portée de main le monde concret, l'expérience sensible et le monde imaginaire […]. La métaphore vient alors accroître la signification du fait auquel elle se rapporte et qui, avant d'être touché par la grâce métaphorique, avait encore un aspect marqué du sceau du secret […]. Les métaphores révélatrices résultent, elles, *du mode d'existence spécifique de l'homme, qui est l'existence dans l'horizon du mystère et de la révélation*. Elles en constituent le premier symptôme » (Blaga 1995 : 293–294)[2].

Commentant les deux types de métaphores que propose Lucian Blaga, Emilia Parpală observe que

> « Grandiose et tragique, ce destin est doublement précaire car l'homme vit dans un monde *concret* qu'il ne peut exprimer, dans un monde situé dans l'horizon du *mystère*, qu'il ne peut révéler. Par sa fonction expressive et cognitive, la métaphore aurait le but *ontologique* de corriger cet état précaire » (Parpală 2005 : 211).

[1] « Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii date, închipuite, trăite sau gîndite. Apropierea între fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia din ei […]. E de remarcat că metaforele plasticizante nu îmbogățesc cu nimic conținutul ca atare al faptului, la care ele se referă. Metaforele acestea sînt destinate să redea cît mai mult carnația concretă a unui fapt » (Blaga 1985 : 350–351).

[2] « Cîtă vreme metaforele tip I nu sporesc semnificația faptelor, la care se referă, ci întregesc expresia lor directă, cuvîntul ca atare, metaforele tip II sporesc semnificația faptelor înşile, la care se referă. Metaforele revelatorii sînt destinate să scoată la iveală ceva ascuns, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel revelarea unui "mister", prin mijloace pe care ni le pune la îndemînă lumea concretă, experiența sensibilă şi lumea imaginară […]. Metafora îmbogățeşte în cazul acesta însăşi semnificația faptului, la care se referă, şi care, înainte de a fi atins de harul metaforelor în chestiune, avea încă o înfățişare de taină pecetluită […]. Metaforele revelatorii rezultă din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului şi al revelării. Metaforele revelatorii sînt întîiele simptome ale acestui mod specific de existență » (Blaga 1985: 354–355). Voir à ce sujet Eugen Todoran, « Simbolismul mitic şi stratul poetic », in *Lucian Blaga. Mitul poetic*, 2, Timişoara, Editura Facla, 1983, p. 229–246.

BDD-V1158 © 2014 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 20:04:48 UTC)

Blaga et Bachelard ont donc mis en en valeur un type métaphorique qui s'inscrit dans ce que le poète roumain nomme la connaissance luciférique ou, selon Gilbert Durand, dans le régime nocturne de l'imaginaire. D'un point de vue méthodologique, la démarche des deux philosophes requiert d'aborder l'image et la métaphore non plus seulement selon l'approche rhétorique mais aussi selon l'approche symbolique de l'herméneutique de l'imaginaire :

> « Rendre intelligible l'image oblige à l'appréhender indirectement, à la pénétrer dans sa profondeur, à interpréter ses différents niveaux de sens, ce qui exige une orientation particulière et un savoir préalable, sous peine de ne pas apercevoir les sens latents [...]. L'herméneutique valorise donc un type de représentation qui échappe à l'immédiateté et à la transparence et qui exige un engagement actif du sujet dans l'exploration des plans médiats » (Wunenburger 1997 : 78).

Soulignons que, pour Bachelard comme pour les autres représentants français de la mythocritique, l'herméneutique ne prend pas en considération les métaphores figées, proches par bien des côtés de la catachrèse, mais uniquement ce que Paul Ricœur appellera les « métaphores vives ». De même, elle ne s'intéresse pas aux symboles codifiés et conventionnels (du type la balance pour la Justice), mais bien au symbole comme « signe éternellement veuf du signifié » (Durand 2012 : 8). Durand ajoute que « le symbole est, comme l'allégorie, reconduction du sensible, du figuré au signifié, mais en plus il est par la nature même du signifié inaccessible, *épiphanie*, c'est-à-dire apparition, par et dans le signifiant, de l'indicible » (Durand 2012 : 11–12).

Cette définition du symbole nous semble très proche de la métaphore révélatrice de Blaga. Lucian Blaga ne reconnaît-il pas que les métaphores de ce type « tendent à la *révélation* d'un mystère par les moyens que nous mettent à portée de main le monde concret, l'expérience sensible et le monde imaginaire » (Blaga 1995 : 294)[1] ? La métaphore vive ou révélatrice réussit à capter les pouvoirs du symbole pour devenir comme lui « apparition, épiphanie d'un secret, d'un mystère » (Durand 1962 : 5). C'est ce que Jean-Jacques Wunenburger reconnaît en affirmant que « l'image, mieux que le concept, se présente comme une configuration symbolique qui garde en réserve du sens, sous une forme cachée dans les signes ou les figures, et le rend disponible pour une réactivation par un sujet interprétant » (Wunenburger 1997 : 82). Notons que, dans ce type de réflexion, c'est la métaphore vive ou révélatrice qui s'inscrit dans le champ du symbolique, et non l'inverse, car le symbolique se configure toujours comme un domaine plus vaste comprenant, selon Durand, « le non-sensible sous toutes ses formes : inconscient, métaphysique, surnaturel et surréel » (Durand 2012 : 12).

La métaphore révélatrice s'apparente aussi à la métaphore symbolique qu'a étudiée Tudor Vianu. Pour lui, la perspective qu'offre la métaphore symbolique « n'est pas fermée, mais illimitée ou infinie » (Vianu 1968 : 363). Il est intéressant de noter qu'il assimilera ensuite la métaphore symbolique à la métaphore poétique (Vianu 1968 : 372–378). Nous pensons, avec Sorin Alexandrescu, qu'entre la métaphore poétique et la métaphore symbolique, « il n'existe pas de frontière fixe » et même qu'« au cours du poème, chaque métaphore peut devenir, à un moment donné, métaphore symbolique ». Le critique considère à juste titre que « l'élaboration poétique et la quantité d'informations croissent

[1] « Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelare*a unui "mister", prin mijloace pe care ni le pune la îndemînă lumea concretă, experienţa sensibilă şi lumea imaginară » (Blaga 1985: 354).

BDD-V1158 © 2014 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 20:04:48 UTC)

considérablement pour la métaphore symbolique et surtout pour le symbole » (Alexandrescu 1966 : 335). D'un point de vue méthodologique, cette démarche requiert d'aborder l'image et la métaphore en conjuguant l'approche rhétorique avec l'approche de l'herméneutique de l'imaginaire. Comme le relève Jean-Jacques Wunenburger

> « Le sens symbolisé, ou sens figuré, qui est indiqué ou suggéré dans l'image littérale, confère au symbole une "profondeur", c'est-à-dire une signification transcendante, dans la mesure où ce sens ne se laisse jamais pleinement communiquer de manière claire et intégrale. Mais d'un autre côté, ce lien de signifiance reste exposé à une certaine dénivellation et opacité qui confère à la relation symbolique un halo de mystère. L'image verbale ou spatiale se dérobe à la saisie intellective en se revêtant d'un aspect énigmatique. La surface de l'image, tout en restant identifiée et reconnue dans sa littéralité propre, masque une autre face occultée, appréhendée comme source d'une vérité autre » (Wunenburger 1997 : 207).

2. Mythe et métaphore

C'est dans la parole poétique que l'image va déployer le plus intensément toute sa véritable profondeur symbolique, sans doute parce que la dénivellation de la signifiance – génératrice d'une écriture oblique et nocturne – y est la plus haute. Comme le dire d'Héraclite, la poésie de Lucian Blaga brille de tous les feux d'un diamant obscur. On y reconnaît « ce tour d'oracle, ces énigmes, ces réticences qui envoûtent » (Battistini 1968 : 18). Dans son approche apophatique du Mystère, il tente de dévoiler les traces, emblèmes, signatures, « runes » qui conservent encore comme un reflet de l'harmonie première dans la cosmologie élémentaire. Espace magique où se répondent les fécondes correspondances qu'une herméneutique abyssale permet de révéler dans la perspective de la mythocritique.

Certaines des métaphores, que cite Blaga à l'appui de ses réflexions, sont reprises à ses propres œuvres et l'on notera qu'en détachant plusieurs métaphores révélatrices des poèmes qui les contenaient, Blaga nous invite à les lire uniquement dans leur micro-contexte. Si, dans un autre essai, nous avons analysé le célèbre distique d'*Asfinţit marin* (*Coucher de soleil marin*) – « Soarele, lacrima Domnului, / cade în mările somnului » (« Le soleil, la larme du Seigneur, / tombe dans les mers du sommeil ») – nous voudrions aujourd'hui centrer notre analyse sur deux autres vers tout aussi fascinants : « Cenuşa îngerilor arşi în ceruri / ne cade fulguind, pe umeri şi pe case ». Ils appartiennent au poème *Anno Domini*, publié – comme *Asfinţit marin* – dans le même numéro de *Gândirea* (septembre 1937) et inséré dans *La curţile dorului* (*Dans le règne de la nostalgie*) :

Anno Domini

Intrat-a noptea-n burg, fără de vamă.
Şi-i dat să ningă iar sub ore sure.
Tânjesc pe streşinile catedralei
medievale duhuri de pădure.

Bătaia ceasului stârneşte liliacul
din somnul lung, în care s-aşezase.
Cenuşa îngerilor arşi în ceruri
ne cade fulguind, pe umeri şi pe case (Blaga 2012 : 356).

BDD-V1158 © 2014 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 20:04:48 UTC)

« La nuit est entrée dans le bourg, sans octroi.
Et il va neiger aux heures grises.
Sous les auvents de la cathédrale médiévale
languissent les esprits de la forêt.

Le coup de l'heure tire la chauve-souris
du long sommeil, où elle était suspendue.
La cendre des anges brûlés dans les cieux
tombe, neigeant sur nos épaules et nos demeures ».

Commentant ces deux vers, Blaga parle d'« Un mystère révélé en liaison avec la 'Neige' » (Blaga 1995 : 296)[1]. On note, dans cette affirmation, que le mot « mystère » est associé à la présence de la Neige. La majuscule ainsi que les guillemets mettent en évidence que la Neige est comme essentialisée et constitue bien le cinquième élément de la cosmologie subjective de Blaga. La Neige possède en effet un symbolisme ambivalent fondé sur des polarités abyssales. Connotant l'innocence, elle peut aussi devenir désert glacé, préfiguration du linceul mortel et d'un Au-delà apocalyptique. Pureté de l'étoile et de l'ange. La neige spiritualise l'hiver par le silence et l'absence de couleurs. On y décèle comme la transfiguration future de la matière. Comme l'écrit Yves Bonnefoy, le paysage enneigé « quitte le visible pour l'invisible » (Bonnefoy 1987 : 37).

La première image – « Cenuşa îngerilor arşi în ceruri » – est reliée par le verbe *cade* à la deuxième image « fulguind, pe umeri şi pe case". Le premier vers du distique est centré sur le thème de l'Ange, archétype matriciel exprimant les rapports entre matière et esprit, pur et impur, visible et invisible. Médiateurs entre le sensible et l'être, l'instant et l'intemporel, les anges traversent les espaces religieux depuis la plus haute antiquité. Leur ascendance semble remonter au griffon ailé de la civilisation assyrienne et à quelques divinités de Babylone qui avaient le statut d'envoyés célestes, comme certains dieux du panthéon égyptien. Influences qui se fondent dans le substrat biblique, sur lequel agiront aussi les spéculations issues du mazdéisme, du gnosticisme et du platonisme, pour constituer l'archétype angélique dans le judaïsme, le christianisme et l'islam.

C'est à la fin du II^{e} siècle qu'apparaît à Rome, sur une paroi de la catacombe de Priscilla, la première représentation de l'ange chrétien[2]. Dans leur tentative de rendre visible l'invisible, les artistes vont adopter diverses solutions picturales – comme, par exemple, la reprise du modèle de la Nikè ou Victoire classique pour évoquer la rapidité du vol angélique – et accueillir les suggestions du mythe, de la théologie et de la poésie.

Esprit ailé dont le corps est fait de souffles, l'ange hérite des réflexions cosmogoniques autour des puissances élémentaires que sont l'air et le vent. Comme Vayu, dieu du vent chez

[1] « Un mister revelat în legătură cu 'Ninsoarea' » (Blaga 1985: 356).

[2] Consulter l'ouvrage, extrêmement bien documenté et qui nous a fourni la plupart des informations concernant l'histoire des spéculations religieuses sur les Anges et leurs représentations figuratives, de Marco Bussagli, *Storia degli angeli*, Milano, Rusconi, 1991. Voir aussi Franz Cumont, « Les Anges du paganisme », dans *Revue de l'Histoire des Religions*, 1915, nr. 72, p. 159–182; Henri Corbin, *Temple et contemplation. Essai sur l'islam iranien*, Paris, Flammarion, 1981; Jean-Paul Madou, « L'Ange et l'expérience poétique du sacré", dans *Qu'est-ce que Dieu? Philosophie et théologie*, Hommage à l'Abbé Daniel Coppieters de Gibson, Bruxelles, Fac. Univ. Saint-Louis, 1985; Massimo Cacciari, *L'Angelo necessario*, Milano, Adelphi éd., 1986; le volume collectif *L'Ange et l'homme*, *Cahiers de l'hermétisme*, Paris, A. Michel, 1978 et Gisèle Vanhese (ed.), *L'Ange romantique*, Dijon, Figures, *Cahier du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole, le Mythe*, 1994, nr. 11.

BDD-V1158 © 2014 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 20:04:48 UTC)

les Indo-européens, les anges sont omniscients, porteurs de vie et de mort – selon l'ambivalence du numineux –, psychopompes, fécondateurs, guides des astres. Cette dernière fonction, fondement du sabéisme, assimile le messager du divin à une épiphanie cosmique. C'est à cet aspect remontant à d'antiques croyances que se montre sensible tout un courant de la poésie moderne, où l'Ange se dresse comme une énigme sur le chemin de l'homme.

Chez Blaga, le verbe reliant les deux images est le verbe « luciférique » (Indrieş 1981 : 243) *cade*, indiquant le mouvement catabolique de la chute. Il est certain que l'association, dans le même syntagme, de « înger » et « cade » fait surgir le grand mythe biblique des anges déchus qui traverse tout le Romantisme et hante encore de ses sortilèges *Luceafărul* d'Eminescu. Rappelons que, selon la légende, les fils de Dieu virent que les filles des hommes étaient belles et les prirent pour épouses, bouleversement de l'ordre divin qui entraîna la naissance de géants destructeurs et, en conséquence, le déluge universel que Dieu déclencha pour purifier la terre.

La présence du pluriel « îngerilor » montre bien qu'il ne s'agit pas ici seulement de Lucifer, le plus beau des anges, mais de légions d'anges, comme dans le mythe biblique. Même si c'est leur cendre qui tombe sur la terre, on ne peut s'empêcher d'y voir une chute en une sorte de vision apocalyptique. Chute qui est toujours liée à une faute et au mal. En fait les anges ont été « brûlés » et l'évocation souterraine du Feu peut même évoquer les flammes de l'Enfer. Comme l'observe Gilbert Durand, « la pureté céleste est donc le caractère moral de l'envol, comme la souillure morale était le caractère de la chute » (Durand 1969 : 148). De son côté, Bachelard trace une « ptéropsychologie » angélique « où convergent l'aile, l'élévation, la flèche, la pureté et la lumière » (Durand 1969 : 145), dynamisme ascensionnel qui est ici dramatiquement inversé comme le met en évidence le verbe même de la chute : « cade ». Notons encore un assombrissement chromatique – de la blancheur de l'ange au gris de la cendre – typique de la constellation symbolique relative au mythe de la chute des anges.

La cendre indique non seulement l'image de la mort – elle est « ce qui reste après l'extinction du feu, donc, anthropocentriquement, le cadavre, résidu du corps après que s'y est éteint le feu de la vie » (Chevalier, Gheerbrant 1987 : 187) –, mais elle laisse présager une aube résurrectionnelle, les cendres étant l'un des mythèmes de la constellation symbolique du Phénix (Bachelard 1988b, 61–104)[1], connotations proposées aussi par le titre d'un recueil de Blaga (*Corăbii cu cenuşă*, *Barques porteuses de cendre*). Comme la mort phénicienne, la mort des anges revêt donc ici un sens sacrificiel. Les anges meurent pour sanctifier les hommes de leur cendre. Ne s'agit-il pas, selon les mots mêmes du poète, d'« Un mystère révélé en liaison avec la "Neige" »? Par ailleurs, la symbolique des couleurs associe le Gris à « la résurrection des morts » (Chevalier, Gheerbrant 1987 : 487) et, comme le relève Durand, « la neige va rejoindre ici le grand mythe cyclique de l'hiver » (Durand 1953 : 627), celui de la vie–mort–renaissance.

En ce qui concerne l'isotopie plus spécifiquement blaguienne, la cendre des anges brûlés qui tombe sur la terre indique l'orientation de son imaginaire : le transcendant descend dans le monde en fondant, pour lui, l'horizon du mystère. La précision de l'image – « sur nos épaules et nos demeures » – exprime une sorte de bienveillance, presque de tendresse, pour l'humanité. Comme la croix portée par le Christ, tout le poids de la finitude humaine repose en effet sur les épaules des hommes, mais ici il s'agit d'un poids immatériel : une cendre angélique qui ressemble à la neige. La référence aux demeures des hommes euphémise le sens

[1] Consulter à ce sujet Giovanni Magliocco, « Nel segno della cenere. Su *Corăbii cu cenuşă*", in *Meridian Blaga 7* (Vol. I – Literatură), Cluj-Napoca, Casa Cărții de Ştiință, 2007, p. 125–144.

BDD-V1158 © 2014 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 20:04:48 UTC)

de la chute qui se transmute, à la fin du vers, en descente. Comme le souligne Durand, « si l'ascension est appel à l'extériorité, à un au-delà du charnel, l'axe de la descente est un axe intime, fragile et douillet » (Durand 1969 : 627).

Comme Blaga le souligne lui-même la métaphore révélatrice se fonde sur la relation analogique entre la cendre des anges brûlés et la neige. Pour Michele Prandi, la métaphore est toujours le résultat « d'une interprétation contextuelle de la contradiction » (Prandi 1992 : 169). La résolution de ce conflit conceptuel peut s'effectuer, pour cette image blaguienne, selon deux voies. La première consiste à considérer « cenuşa îngerilor arşi » comme une métaphore nominale *in absentia*. Selon la conception de Prandi

> « Un trope peut être défini, en première approximation, comme la mise en forme linguistique d'un conflit entre concepts ou entre sphères conceptuelles. Son instrument canonique est l'incohérence dans le contenu complexe d'un énoncé, la rupture d'isotopie, la contradiction. La construction d'énoncés contradictoires, et donc de tropes, est l'issue d'une valorisation spécifique de l'autonomie réciproque des structures linguistiques et des structures conceptuelles, et plus précisément du décalage entre le pouvoir de connexion des formes linguistiques et les solidarités entre contenus conceptuels » (Prandi 1992 : 29).

Pour Prandi, la métaphore « exhibe un contenu contradictoire, une impasse discursive dont on ne peut sortir qu'en développant des analogies » (Prandi 1992 : 222). Prandi ajoute que « la métaphore est un trope de la subordination, soumettant brutalement l'élaboration d'un sujet de discours primaire à la focalisation d'un sujet subsidiaire incompatible, relevant d'une sphère étrangère » (Prandi 1992 : 222). « Cenuşa îngerilor arşi » constitue le sujet du discours subsidiaire (ou *foyer* selon la terminologie de Black 1968) alors que « neige » constitue le sujet du discours primaire (le référent visé ou comparé), un double virtuel. La corrélation métaphorique est attribuée à un paradigme *in absentia* (cendre angélique – neige), comme le révèle le conflit conceptuel se déroulant *in praesentia* entre les composantes de l'énoncé (« cade, fulguind » et « Cenuşa îngerilor arşi »).

Par sa fulgurance, la métaphore *in absentia*, où n'est présent que le comparant, s'apparente à une vision. Dans l'optique qui est celle de Michele Prandi, l'effet de la métaphore est toujours de « "faire voir" le sujet du discours primaire [la neige] "par l'intermédiaire" d'un sujet de discours subsidiaire [la cendre des anges] coïncidant avec le foyer » (Prandi 1992 : 127). « Neutralisant les frontières ontologiques, elle mélange les sphères conceptuelles et bouleverse les chemins qui les relient » (Prandi 1992 : 35). Métaphore projective selon Prandi (Prandi 1992 : 240), métaphore vive selon Ricœur, métaphore démiurgique selon Weinrich :

> « La certitude s'impose que les métaphores ne reproduisent pas du tout des analogies réelles ou préalablement envisagées, comme le voulait l'ancienne métaphorique; tout au contraire, elles créent les analogies et établissent des correspondances : les métaphores sont les instruments d'un démiurge » (Prandi 1992 : 241).

3. Métaphore révélatrice et métaphore poétique

L'autre voie transforme la forme verbale *fulguind*, traduit littéralement par « neigeant en flocons épars, légers », dans le vrai pivot de l'image. Il s'agit d'un participe présent, exprimant

BDD-V1158 © 2014 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 20:04:48 UTC)

une action coïncidant avec l'action marquée par le verbe qu'il accompagne (« cade »). Selon la perspective rhétorique, le verbe métaphorique constitue un système complexe d'interactions (se déroulant à la fois sur l'axe paradigmatique et sur l'axe syntagmatique) permettant la connexion de constituants (sujet et verbe) qui véhiculent des contenus conceptuels conflictuels. Le verbe métaphorique (« a fulgui ») entre en contradiction avec son partenaire nominal et opère une recatégorisation du sujet (« cenuşa »), la valeur sémantique du verbe réussissant à modifier la charge notionnelle de ce sujet : la cendre est « vue » comme de la neige. Il s'agit ici d'un verbe impersonnel utilisé de manière transitive (*la cendre neige*), ce qui – selon Prandi – entraîne, d'une part, une métaphore grammaticale et, de l'autre, une métaphore conceptuelle : « l'utilisation métaphorique des verbes impersonnels […] est donc obligée de franchir un obstacle grammatical préliminaire : d'opérer une variation de la valence du verbe, qui pour l'occasion reçoit un ou plusieurs arguments » (Prandi 1992 : 81).

Prandi observe encore que « le verbe impersonnel accepte un sujet désignant des entités engagées directement, quoique métaphoriquement, dans le procès. Par analogie avec l'objet interne, nous pourrions qualifier ce sujet de sujet interne » (Prandi 1992 : 82). Il ajoute que « lors de l'emploi métaphorique du verbe, c'est le sujet interne qui fonctionne comme un modèle […]. L'actant interne est un cas particulier de *figura etymologica* » (Prandi 1992 : 82). Selon nous, ce cas de redondance, qui s'effectue sur l'axe syntagmatique, s'apparente au processus de la métaphore *in praesentia*. Une telle hypothèse éclaire pourquoi nous pourrions restituer, en traduction, « fulguind » par un substantif (« neige ») réalisant ainsi directement une métaphore *in praesentia* : « La cendre des anges brûlés dans les cieux / tombe, neige sur nos épaules et nos demeures ».

Ici le sujet interne est la neige pour la « cendre neigeant ». La métaphore verbale propose ainsi, de façon oblique, une assimilation analogique entre la cendre angélique et la neige. Durand note que « la neige apparaît donc bien dans sa qualité acoustique comme une matière poétique, et par là comme un tremplin métaphysique. Remonte-pente vers l'absolu, elle nous révèle cependant une forme particulière de cette absoluité » (Durand 1953 : 621). Fondée sur une métaphysique du silence et de la blancheur, la rêverie neigeuse de Blaga devient mystique : « Dans l'univers de l'hiver la pensée se recueille et devient angélique, loin des exubérances charnelles de l'été » (Durand 1953 : 625).

Mais s'agit-il encore de notre neige? En effet, pour Blaga, l'équivalence analogique actualisée par la métaphore révélatrice n'est pas semblable à celle de la métaphore « plasticisante » où un (a) = un (b). Ici le fait atmosphérique (a) (« la neige ») n'est pas simplement assimilé à la vision mystique (b) (« la cendre des anges ») mais reçoit, par son contact avec (b), un sens qui l'excède que Blaga exprime comme (a + x) = (b) ou (b) = (a + x). Pour Blaga, « dans une métaphore révélatrice, ce n'est donc pas tellement l'analogie qui nous intéresse, c'est surtout la dysanalogie, essentiellement destinée à compléter (a) par débordement […]. Les métaphores révélatrices amalgament ou conjuguent deux faits analogiques-dysanalogiques en vue de révéler un (x), à savoir la dimension cachée du mystère » (Blaga 1995 : 330)[1]. Selon Mircea Borcilă, l'élément (a) n'est plus vu seulement comme fait concret, mais doit être appréhendé comme « signe visible d'un (x) » (Borcilă 1995 : 98). Nul doute que Blaga ne transforme ici la lecture du poème en un trajet initiatique : « une anagogie, une remontée participative vers l'être divin, même si, au plus bas degré de reproduction de

[1] « Într-o metaforă revelatorie nu interesează aşadar numai analogia dintre "a" şi "b", ci şi dizanalogia, care e tocmai destinată să completeze debordant pe "a" […]. Metaforele revelatorii amalgamizează sau conjugă două fapte analogice-dizanalogice spre a revela în acest fel un x, sau latura ascunsă a unui mister » (Blaga 1985 : 387).

BDD-V1158 © 2014 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 20:04:48 UTC)

l'invisible, il ne reste plus que des empreintes, qui ne conservent que la forme vide du modèle » (Wunenburger 1997 : 116). Traces indicielles, « runes », que sont les métaphores révélatrices.

Même si la neige appartient à l'univers concret, elle a donc déjà subi une transmutation vu que c'est la cendre angélique qui est uniquement présente dans le texte, la trace de la neige – comme nous l'avons montré dans notre analyse – résidant uniquement dans le verbe « fulguind » (et plus précisément dans son sujet interne). La dysanalogie fondamentale indique le sens même de la transmutation métaphorique. En effet, ce n'est pas la neige qui ressemble à la cendre angélique mais l'inverse. Blaga ne transfigure pas la réalité par une métaphore ascendante; il compare un élément de l'invisible à un élément matériel de notre monde, même s'il s'agit d'une matière sublimée comme l'est la neige. Avec cette image, nous assistons vraiment à la descente du transcendant sur la terre. C'est cette « dysanalogie » qui, selon nous, indique que la neige a déjà incorporé le (x) (et est donc devenue un a + x) lorsqu'elle tombe dans notre monde. Elle n'est plus désormais l'élément réel, mais un signe du mystère. La transmutation poétique vise ainsi à transformer, par consumation des apparences, le visible et à faire coaguler de l'invisible comme chez Yves Bonnefoy.

En fait, les deux images, « cenuşa îngerilor arşi în ceruri » et « fulguind, pe umeri şi pe case », reliées par le verbe « cade », forment un syntagme complet dont l'interprétation excède la valeur symbolique de chaque composante prise séparément. Le caractère ontologique de l'image se révèle, selon nous, à travers plusieurs *coincidentia oppositorum* qui constituent la structure profonde du distique et sont créatrices de dysanalogies. En effet, dans la parole blaguienne, la blancheur, qui s'hypostasie dans l'Ange et dans la Neige, s'oppose à la rougeur du Feu[1] (indexé par « arşi ») pour s'unir à lui en des noces alchimiques. De même, l'invisible – symbolisé par la cendre angélique – épouse le visible qu'incarnent les hommes et leurs demeures qui la reçoivent. Enfin, dans le règne du visible lui-même, notons une dernière union oppositive entre le règne humain (représenté par la synecdoque « umeri ») et le règne non-humain (représenté par la synecdoque « case »). Marquant l'union hiérogamique entre l'invisible et le visible, entre le haut et le bas, le verbe « cade » évoque la descente sofianique de l'absolu dans le monde : du ciel (« în ceruri ») vers la demeure terrestre des hommes (« case »).

Lucian Blaga s'inscrit ainsi parmi ces poètes ravisseurs d'images abyssales, son dire poétique rechargeant les noms du pouvoir numineux – que la connaissance diurne leur a retiré – pour leur restituer le « rayonnement logophanique » (Ramnoux 1968 : 7) perdu. Comme l'affirme Călin Teutişan, pour Blaga, « la métaphore elle-même est une voie de révélation du mystère nouménal » (Teutişan 2005 : 190) destinée à découvrir « le 'caché' de ce monde, en faisant de l'art un miroir mystérieux et oblique » (Teutişan 2005 : 192). Le comparant de la métaphore révélatrice dévoile tout en occultant. La cause de la mort des anges reste en effet inexpliquée, selon l'axiome de la censure transcendantale, comme l'origine des pleurs démiurgiques dans *Asfinţit marin*. L'herméneutique permet, jusqu'à un certain point, de déployer le sens symbolique en attente dans la métaphore révélatrice de Blaga. Et c'est ce sens symbolique qui confère aux images « une ouverture et une richesse de significations qui rendent leur contemplation et interprétation sans fin » (Wunenburger 1995 : 17). Comme le relève Jean-Jacques Wunenburger, « les réalités intelligibles ou spirituelles, qui se tiennent en amont des images profondes, matricielles, sont prises dans des constellations d'idées, qui forment des champs relationnels, dont on ne peut jamais parcourir tous les éléments »

[1] Pour Chevalier et Gheerbrant, « le feu correspond […] à la couleur rouge » (1987 : 435).

BDD-V1158 © 2014 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 20:04:48 UTC)

(Wunenburger 1995 : 20). L'image – et avant tout la métaphore – est franchissement des confins, passage d'un niveau d'être à un autre, traversée vers un au-delà des signes. Démarche herméneutique engendrant la quête inépuisable de ce moment où l'absolu serait à notre portée pour la fin de notre exil.

BIBLIOGRAPHIE

Alexandrescu, Sorin, 1966, « Simbol şi simbolizare. Observaţii asupra unor procede poetice argheziene », in *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, pp. 318−369.

Bachelard, Gaston, 1978a, *L'Air et les songes*, Paris, Éditions José Corti.

Bachelard, Gaston, 1978b, *La Poétique de la rêverie*, Paris, P. U. F.

Bachelard, Gaston, 1979, *L'Eau et les rêves*, Paris, Éditions José Corti.

Bachelard, Gaston, 1980a, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Éditions José Corti.

Bachelard, Gaston, 1980b, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, P. U. F.

Bachelard, Gaston, 1988a, *Le Droit de rêver*, Paris, P. U. F.

Bachelard, Gaston, 1988b, *Fragments d'une poétique du Feu*, Paris, P. U. F.

Battistini Yves, 1968, *Trois présocratiques*, Paris, Gallimard.

Black, Max, 1968, *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press.

Blaga, Lucian, 1985, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, in *Opere*, 9, Bucureşti, Editura Minerva.

Blaga, Lucian, 1995, *La Genèse de la métaphore*, in *Trilogie de la cu*lture, Paris, Librairie du savoir, Traduit par Y. Cauchois, R. Marin et G. Danesco.

Blaga, Lucian, 2012, *Opere*, I. *Poezii*, Bucureşti, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă.

Bonnefoy, Yves, 1987, *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Mercure de France.

Borcilă, Mircea, 1995, « Soarele, lacrima Domnului », in Fr. Király, Sergiu Drincu, Ion Funeriu (ed.), *G. I. Tohăneanu 70*, Editura Amphora, Timişoara, pp. 95–101.

Buşe, Ionel, 2013, « Affinités poétiques chez Gaston Bachelard et Lucian Blaga », in Jean-Jacques Wunenburger (ed.), *Gaston Bachelard. Science et poétique, une nouvelle éthique ?*, Paris, Hermann Éditeurs, pp. 425–442.

Cellier, Léon, 1965, « D'une rhétorique profonde : Baudelaire et l'oxymoron », *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, nr. 8, pp. 3–14.

Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, 1987, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions R. Laffont.

Durand, Gilbert, 1953, « Psychanalyse de la neige », *Mercure de France*, nr. 1080, pp. 615–639. Repris dans *Bulletin de l'Association des amis de Gaston Bachelard*, 2003, nr. 5, pp. 8–37.

Durand, Gilbert, 1962, « L'Occident iconoclaste », *Cahiers internationaux de Symbolisme*, nr. 2.

Durand, Gilbert, 1969, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.

Durand, Gilbert, 2012, *L'Imagination symbolique*, Paris, P. U. F.

Indrieş, Alexandra, 1981, *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva.

Magliocco, Giovanni, 2007, « Nel segno della cenere. Su *Corăbii cu cenuşă* », in *Meridian Blaga 7* (Vol. I - Literatură), Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, pp. 125–144.

Parpală, Emilia, 2005, *Introducere în stilistică*, Piteşti, Ed. Paralela 45.

Prandi, Michele, 1992, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Ramnoux, Clémence, 1968, *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres ».

Teutişan, Călin, 2005, *Eros şi reprezentare. Convenţii ale poeziei erotice rom*âneşti, Piteşti, Paralela 45.

BDD-V1158 © 2014 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 20:04:48 UTC)

Todoran, Eugen, 1983, « Simbolismul mitic şi stratul poetic », in *Lucian Blaga. Mitul poetic*, 2, Timişoara, Editura Facla, pp. 229− 246.
Vianu, Tudor, 1968, *Studii de stilistică*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică.
Wunenburger, Jean-Jacques, 1995, *La Vie des images*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
Wunenburger Jean-Jacques, 1997, *Philosophie des images*, Paris, P. U. F.
Wunenburger, Jean-Jacques, 2004, « Epistémologies croisées de l'Imaginaire : les traditions françaises et roumaines », *Loxias*, Loxias 2, mis en ligne le 15 janvier 2004, URL : http ://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=889.

ON REVELATORY METAPHOR IN THE POETRY OF LUCIAN BLAGA

(Abstract)

In this essay we explore an aspect of hermeneutics situated at the intersection of the Imaginary and of what Léon Cellier calls "deep rhetoric". The first part demonstrates how Blaga's thoughts on revelatory metaphor within his philosophical œuvre coincide with Gaston Bachelard's ideas of the image. We demonstrate how Lucian Blaga had the merit of associating, by diverse means, the configuration of metaphor, and the image, with that of symbol. In the second part, we analyse the relations between metaphor and myth in *Anno Domini*. In the third part, we examine a number of revelatory metaphors in Blaga's poem to reveal, in conclusion, the connections between revelatory metaphor, symbolic metaphor and poetic metaphor.

BDD-V1158 © 2014 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 20:04:48 UTC)