

## CHARME DOULOUREUX\*

TUDOR VIANU

Les alliances de mots qu'un poète utilise plus fréquemment forment le signe manifeste des impressions qui l'obsèdent constamment. Le poète dispose de tout l'arsenal d'expressions de la langue et les préférences qu'il accorde à tel ou tel vocable résultent d'un principe intime de sélection qui coïncide avec leur sensation lyrique prédominante. Il y a, bien certainement, certaines alliances de mots qui reviennent avec plus d'insistance uniquement parce que la provision verbale du poète était pauvre. L'impression pénible d'approximation qui nous poursuit alors, est celle que produit une mélodie obligée à résonner sur un clavier qui aurait perdu ses dièses et ses bémols. Mais il n'en est pas moins vrai qu'il existe des répétitions qui jouent le rôle de foyers réunissant les rayons convergents de la poésie. Les trouver et en appréhender tous les sens signifie tenter de devenir le maître du noyau où se trouvent condensées les principales virtualités d'une création.

Une alliance de mots caractéristique pour Eminescu est celle qui associe l'expression de la volupté avec celle de la douleur. Tout le monde se souvient du « charme douloureux », par lequel on peut exprimer une des impressions d'ensemble de son œuvre. Le charme distillé par la tristesse est l'un des sentiments éminesciens les plus typiques qui oblige le lecteur à se replier sur soi-même, toutes les fois qu'il tente de se rappeler non pas les détails, les images ou la situation psychologique particulière de l'une ou l'autre des poésies, mais bien cet effet de totalité qui s'en élève comme une buée subtile et les enveloppe comme une atmosphère.

« *Charme douloureux* » est une des alliances de mots qui exprime cette émotion centrale et révélatrice de la poésie éminescienne. On pourrait y ajouter l'expression « *douce tristesse* » ou les locutions « *douloureusement doux* » et « *terriblement doux* ». De telles associations de termes sont tellement adaptées à l'intuition constante du poète, que nous pouvons les rencontrer dès ses premières poésies. *O călărire în zori* (« Une chevauchée à l'aube ») qui n'annonce par d'autres aspects que très peu l'œuvre future, parle déjà d'un chant doux et triste. Datant de la même époque, l'ode *La Heliade* (« À Héliade ») associe, elle aussi le doux chant d'Éole à la tristesse des sylphes qui viennent se coucher, tandis que *La o artistă* (« À une artiste ») retient la nuance de « *chants aussi doux qu'un frisson* ». D'emblée, la spontanéité naturelle du poète fait surgir cette intuition musicale du monde, pleine de mystère, de charme et de douleur qui forme la profondeur même du lyrisme éminescien et que le temps ne fera qu'approfondir et raffiner.

L'association entre l'expression de la volupté et celle de la douleur se produit chez Eminescu dans trois circonstances: elle se rattache à la musique, à l'amour et à la mort. Les trois poésies d'adolescence dont nous venons de parler, appartiennent à la première catégorie. Mais plus tard aussi, lorsque dans *Făt-Frumos din tei* (« Prince Charmant du tilleul »), le cor résonne pour la première fois dans la poésie d'Eminescu, sa douce voix semble au poète pleine « *de charme et de douleur* »; dans *Laisse donc ton*

---

\* Extrait du volume *La Poésis d'Eminescu*, 1930 en « *Revue Roumaine* », nr. 5-6/1989, p. 163-169.

*monde* ... ce n'est pas la voix du cor, mais l'écho par lequel le bois répond, qui a les mêmes attributs.

Cependant, c'est pour désigner l'amour qu'il use le plus souvent des associations que nous venons de mentionner. Néanmoins, il nous faut remarquer qu'elles expriment le plus souvent l'amour que ressent la femme. Ainsi, le satanisme de l'homme *d'Înger și demon* (« Ange et démon ») éveille chez sa bien-aimée réflexion et sentiment : « *Qu'il est fort, songea-t-elle avec un doux effroi* ». Dans *les Revenants* c'est l'aimée qui prononce les paroles d'amour: «*Laisse-moi me pencher dans tes yeux dont la douceur tue*». Dans *Prince Charmant du tilleul* l'apparition du jeune héros remplit le cœur de Bianca d'un «*charme douloureux*». Dans *Lucifer*, Cătălina prononce les paroles exaltés : *J'ai mal; à ton cruel amour / Mon cœur se tend et vrille* ». Dans la *Troisième Épître*, les lèvres de la femme murmurent « *El que ma douleur d'amour par la tienne se console* » et dans la *Quatrième*... les aveux d'amour de la femme abondent dans le même sens: «*Oh! terrible est la douceur que les mots ont sur tes lèvres*»; «*L'ardeur tendre de ta voix me transperce et me fait mal*». Dans *Călin* seulement, la même émotion, que nous serions en droit de considérer de nature féminine, est l'attribut de l'homme qui exclame: « *Et quand d'une douce angoisse, d'un désir mon cœur déborde ...*»

Plus tard, le fait que la volupté s'associe avec la source de la douleur nous semblera d'autant plus significatif. *L'Ode (en mètres antiques)* parle non seulement d'une souffrance, « *douloureusement douce* » mais aussi de la « *volupté de la mort* ».

Ces témoignages recueillis dans l'œuvre du poète, depuis ses premiers essais et jusqu'aux réalisations définitives de plus tard, illustrent un sentiment constant. Admettons que Eminescu partage avec de nombreux poètes romantiques la douleur ressentie comme une volupté, bien qu'il la nuance à sa manière personnelle et caractéristique. En ce sens seul le choix est difficile, car le matériel s'offre en abondance à ceux qui parcourent les textes des romantiques avec un peu d'attention.

Voici, par exemple, le René de Chateaubriand, évoquant les sentiments éprouvés à la mort de son père : « *Je ne puis croire que ce corps inanimé était en moi l'auteur de ma pensée; je sentis qu'elle devait venir d'une autre source; et dans une sainte douleur qui approchait de la joie, j'espérai me rejoindre un jour à l'esprit de mon père* ».

Le mélange de souffrance et de joie vibre aussi dans l'âme du romantique Tieck, un des premiers, caractéristique en ce sens, étant le poème *Zweifel* (« Doute ») :

*Sind es Schmerzen, sind es Freuden,  
Die durch meinem Busen ziehn  
Alle alten Wünsche scheiden,  
Tausend neue Blumen blühn.*

(« *Est-ce que ce sont des douleurs ou des joies / Qui traversent mon cœur? Les anciens désirs disparaissent / et des milliers de fleurs nouvelles s'épanouissent.* »)

Le pressentiment de la vie libératrice d'au-delà allie souvent la sensation de la volupté et la pensée de la mort chez Novalis. Dans *Hymnen an die Nacht* (« Hymnes à la nuit ») un barde, venu des rivages grecs en Palestine, annonce que le doux génie de la mort, que les Grecs représentaient comme un jeune homme à la torche inclinée, revit maintenant dans Jésus, symbole de la mort vaincue, des unions d'au-delà de la mort.

« Tu es le jeune homme, lui dit-il, qui, depuis longtemps te tiens en profonde méditation, sur nos tombes. Signe consolateur au milieu des ténèbres, heureux début d'une humanité plus élevée. Ce qui nous courba sous le poids d'une profonde tristesse, nous attire maintenant avec une douce nostalgie (susse Sehnsucht). La vie éternelle nous est annoncée par la mort: tu es la mort et la santé nous vient par toi. »

La frénésie dionysiaque de la mort revient dans les *Hymnes* de Novalis à plusieurs reprises. Pressentant son anéantissement dans la grande nuit, dans l'envoûtement de la séparation des limites, l'aimée parle à travers la voix du poète:

... jede Pein  
wird einst ein Stachel  
Der Wollust sein.  
(« Toute douleur I deviendra une fois une épine / de la volupté »),

Concluons par quelques exemples rattachés à l'alliance entré le bonheur et la souffrance de l'amour. Voici Hypérion, le héros du roman lyrique de Hölderlin, contant son amour pour Diotima. « C'est un étrange mélange de bonheur et d'amertume (Seligkeit und Schwermut), quand elle se montré à moi ainsi, et nous nous trouvons au dehors des frontières de la vie habituelle. » Lés rêves de la nuit d'amour disparaissent ensuite pour Hypérion. Comme « les belles étoiles du ciel et seule la volupté du désir (die Wehmut) continue à parler dans mon cœur. »

Tieck allie pareillement la volupté de la douleur dans l'amour et l'aspiration à la mort dans une strophe qui semble résumer toutes les nuances que nous venons de mentionner. Il s'agit de l'une des strophes de la poésie *Die Blumen* (« Les Fleurs »), où le poète attribue aux fleurs, par allégorie, des sentiments:

*Das ist ihre hochste Freude,  
In Geliebten sich verzehren  
Sich im Tode zu verklaeren  
Zu vergehn in süssen Leide.*

(« Leur plus grande joie / Est de se consumer de désir (pour l'être aimé) / De se transfigurer par la mort / Et de périr dans une douce souffrance. »)

L'alliance de volupté et de douleur est particulièrement importante pour le romantisme. Elle est à la fois document et illustration de cette culture du sentiment que les romantiques instaurèrent. La vie pratique ressent le bonheur et la souffrance comme des valeurs qui s'opposent et se repoussent. Cette opposition n'a de sens que pour la vie pratique. Si le romantisme réussit à les allier, comme nous le prouvent tant d'exemples, ceci s'explique du fait qu'il adopte à l'égard de la vie sentimentale une attitude esthétique où sa valorisation pratique ne joue plus aucun rôle. Le sentiment n'est plus vécu, il est dégusté. Il est ressenti comme une source d'énergie, d'abondance et d'expansion intérieure, sans aucune considération pour les réalités en rapport avec lesquelles il devrait être recherché ou évité dans un seul de ses aspects possibles. Les romantiques sont des esthètes de la vie sentimentale et les pôles opposés de cette dernière trouvent chez eux la vie par laquelle il peuvent se rapprocher et fusionner.

Afin d'exprimer cette synthèse de tons sentimentaux particuliers, les romantiques allemands utilisent deux mots: *Wehmut* et *Sehnsucht*. *Wehmut* est le sentiment complexe où la douleur est suggérée par la perte d'un objet ou d'un être aimé, tandis que le bonheur provient de leur possession dans le souvenir. Au contraire, *Sehnsucht*

est la douleur d'un vide que la vie n'a pas comblé, mais qu'elle peut combler à l'avenir, ce qui adoucit la douleur initiale et crée sa physionomie complexe. Dans les passages cités, l'aspiration à l'union après la mort devient chez Novalis *süsse Sehnsucht* tandis que pour Hölderlin l'aspiration aux charmes perdus de l'amour est *Wonne der Wehmut*. En roumain, ces nuances se retrouvent toutes deux dans le *dor*, à la fois *désir* et *nostalgie* dont la double intention se dirige vers le passé et l'avenir: quelqu'un peut ressentir la nostalgie de ce qui a été et le désir de ce qui pourra être. Le mot roumain réunit ces deux situations affectives et sa sphère est plus étendue.

Le *charme douloureux* de la poésie éminescienne est donc non seulement une catégorie romantique sentimentale, mais aussi le *dor* de la poésie populaire. Ceci est valable en général. Car en réalité Eminescu approfondit et interprète le *dor* populaire d'une manière qui lui est propre est sur laquelle nous reviendrons. Mais le fait qu'il occupe une place aussi importante dans l'œuvre de notre poète s'explique par cela qu'il est justement le point de convergence de toutes les influences de sa formation avec la veine qui monte hors des couches profondes de l'inspiration populaire et peut-être des souvenirs déposés dans le sang. L'harmonie entre la culture et la nature est le fondement qui assure à la poésie d'Eminescu son caractère de réalisation définitive et l'importance que le *charme douloureux* y acquiert est justement une des illustrations de cette harmonie.

Si le *charme douloureux* ou les alliances pareilles de termes peuvent être rapprochées du *dor* de la poésie populaire, pourquoi Eminescu préfère-t-il la première expression? Il est indiscutable que cette analogie se reflète quelque part dans l'esprit d'Eminescu, comme le prouve le vers « *Et quand notre cœur se gonfle de „dor“, d'une douce peine* » où, à en juger d'après la structure grammaticale du vers, *douce peine* explique le *dor*. Mais pourquoi l'expression analytique est-elle préférée au mot synthétique? Si nous relisons les passages dont sont extraits les contextes cités, nous constatons qu'il n'appartiennent pas aux poèmes où le poète parle en son nom, à la première personne, mais à ceux où il décrit les sentiments d'autres personnes, de la femme de la *Quatrième Épître*, de celle d'Ange et démon, de Catalina (*Lucifer*), ou de Bianca (*Prince Charmant du tilleul*), de la bien-aimée d'Arald (*Les Revenants*), ou de la forêt (*Laisse donc ton monde...*). Exception font seulement les contextes de l'Ode et de *Une haute lune passe*, qui forment cependant toujours le chant d'un personnage différent du poète, celui d'une femme, Ana, héroïne de drame posthume *Bogdan Dragoș* qu'une version indépendante des *Poésies* reprend et modifie légèrement. La généralité, rarement démentie, de cette condition indique qu'Eminescu se conduit dans toutes ces circonstances comme un psychologue d'états d'esprits étrangers, obligé de les détailler et préférant ainsi leur expression analytique. Mais, ceci mis à part, n'est-ce pas là la fonction du poète de pénétrer sous l'enveloppe du mot, dans l'intimité de l'état que ce mot désigne, de nous pousser plus avant dans le milieu des choses, de nous révéler le rapport des éléments vécus et de nous présenter ainsi, à la place du mot habituel qui couvre souvent plus qu'il ne dévoile les sens intuitifs, l'expression composée qui peut mieux nous rendre ce service? Quoi qu'il en soit, *charme douloureux* est une modification du *dor* (désir, nostalgie) et l'expression doit être retenue.

Que *charme douloureux* ou des termes semblables interviennent le plus souvent dans les scènes d'amour, en tant qu'expression des sentiments qui agitent alors les personnages, a encore une autre signification. Nous avons dit que le *dor* est l'émotion complexe où la douleur de la perte ou du non-accomplissement se complique du

bonheur d'une possession reconquise du passé ou projetée dans l'avenir. Ces deux sentiments se retrouvent chez Eminescu, ils forment même le contenu de ses poésies où le poète parle à la première personne – mais où le *charme douloureux* ne paraît pas.

La lyrique d'amour d'Eminescu offre, par conséquent, plusieurs catégories. D'abord, les poésies où résonnent les appels de l'amour, celles où l'aspiration à la possession future est assombrie par l'absence présente. Telles sont *Le Lac* et *le Désir*. Dans cette dernière, la douleur provoquée par l'absence n'est pas formulée, mais elle voile tout des ombres délicates de la rêverie. L'autre catégorie est bien plus souvent représentée: celle où la douleur de la perte s'adoucit du présent dû à l'imagination. C'est à ce pôle que se groupent la plupart des poésies d'amour d'Eminescu, plus ou moins teintées de tristesse ou de consolation : *Departa sunt de tine* (« Si loin de toi »), *Pe aceeași ulicioară* (« Sur la même ruelle ») *Atât de fragedă* (« Si frêle »), *Freamăt de codru* (« Frémissement des bois »), *Când amintirile* (« Quand les souvenirs »), *S-a dus amorul* (« L'Amour s'en est allé »), *Pe lângă plopul fără soț* (« Au long des peupliers impairs »), *De ce nu-mi vii* (« Pourquoi ne viens-tu pas »). Très intéressantes, et se détachant de ce groupe, sont *Despărțire* (« Séparation »), *Adio* (« Adieu »), et *Te duci* (« Tu t'en vas ») où, au moment même de la séparation, le poète vit le charme qui se disperse maintenant comme un événement du passé et lui donne la perspective nécessaire au dor. Dans *Fleur bleue*, la scène d'amour qui se déroule au présent forme la fin de la poésie, le départ de l'aimé étant projeté dans le passé et plongé ainsi dans l'atmosphère vaporeuse de la nostalgie. La fleur bleue est un symbole emprunté lui aussi au romantisme. Heinrich von Ofterdingen, dans le roman homonyme de Novalis, part à la recherche de la « fleur bleue », c'est-à-dire de l'infini sur lequel le poète doit étendre son empire. La fleur bleue est, pour Novalis, le symbole d'une aspiration troublante, de la nostalgie vers la lointaine patrie de la poésie. Chez Eminescu, le sens du symbole est moins spécial, parce qu'il ne se rapporte qu'à l'amour perdu, le dor étant orienté vers le passé, une des attitudes principales du sentiment amoureux d'Eminescu.

Nous venons d'affirmer que le *charme douloureux* ne paraît jamais dans les poésies de l'aspiration et de la nostalgie mais uniquement dans celles où les personnages des scènes d'amour dirigent l'un vers [l'autre leurs sentiments... Mais alors, le *charme douloureux* ne serait-il pas différent, d'une nuance seulement, mais combien importante, du dor de la poésie populaire, de la *Sehnsucht* et de la *Wehmut* de la poésie romantique? Le dor dont nous parle le *charme douloureux* n'est projeté ni vers le passé, ni vers l'avenir, mais vers la fusion présente et totale. Le *charme, douloureux* est un dor métaphysique. Il est l'aspiration à s'échapper de sa forme limitée et propre. Il est l'aspiration à réaliser le but dernier de la volupté, la possession infinie et totale, mais mêlée à la douleur de penser que cette aspiration ne saurait être jamais contentée. Le charme de l'amour est douloureux pour les personnages d'Eminescu, parce qu'ils le ressentent jusqu'aux tréfonds où se révèle l'éternelle caducité de l'amour, son état éternellement, insatiable. Aussi longtemps que l'objet de l'amour est projeté dans le passé ou dans l'avenir, il existait encore dans l'une des hypostases du possible et on pouvait y aspirer avec cette énergie qui s'avoisine à la destruction et qu'il acquiert maintenant, où le présent de la scène et la confrontation des sentiments mettent en lumière ses profondeurs infinies. C'est pourquoi les mêmes paroles qui désignent l'amour sont aussi celles qui évoquent l'émotion produite par la musique ou par la tentation de la mort. L'indécis, l'indéchiffrable d'un seul son clair et prolongé, comme une question sans réponse au silence, agite les âmes, les font aspirer à une forme et une

étreinte impossible. La douleur d'une volonté toujours dirigée vers ce qu'il est impossible d'atteindre ne peut être calmée que dans la mort. C'est pourquoi le poète élève la voix claire de son *Ode*, louant l'approche de la mort comme un repliement de l'homme sur soi-même, de l'homme revenu des errements et des tensions absurdes du *dor*.

Pour Schopenhauer, la différence que nous établissons entre la volupté et la douleur est une illusion. Le regard du philosophe sait en distinguer l'unité profonde, et il y consacre quelques réflexions dans son *Monde comme volonté et comme représentation*. En voici une:

« Sous l'impulsion violente de la volonté dont il détient son origine et son essence, l'homme se jette sur les voluptés et les plaisirs, s'y adonne de toutes ses forces mais ne se rend pas compte que, par ce même acte de volonté il a saisi et embrassé toutes les douleurs de la vie, tous ces tourments à l'aspect desquels il frissonnait d'horreur auparavant. »

L'association de l'expression de la volupté avec celle de la douleur, permet également à Eminescu de présenter leur unité, le phénomène pur de la volonté de vivre, de cette tension incessante, pareille à elle-même dans la joie comme dans la douleur qui forme l'essence de la vie autant que le thème du lyrisme éminescien.

Le *charme douloureux* n'est pas différent du « *dor* » *infini* de la cosmogonie de la *Première Épître*, cette tension intérieure et éternellement insatisfaite que le poète trouvait, à l'instar du philosophe, dans les intuitions subjectives de l'amour et dans le substratum profond de la réalité. Schopenhauer, qui couronnait le même genre d'expériences par une conception philosophique identique à la sienne, devait fortement impressionner notre poète, et leur rencontre était inévitable.

Nous avons dit que, pour le sens commun, la suprême douleur et volupté sont des termes qui se repoussent. Cependant, si le poète les adopte conjointement, ceci est dû à ce que, comme tous les romantiques, il ne se sent pas lié par des oppositions logiques et qu'il peut pénétrer plus profondément par cette voie dans la vie du sentiment, atteindre ses racines irrationnelles. Ainsi, le *charme douloureux* jette une sonde en profondeur. Eminescu avait encore utilisé des associations de termes antinomiques lorsque, dans la *Première Épître* et la *Prière d'un Dace* il établissait une sorte de jeu des concepts parallèles et opposés, représentant les origines inconcevables du monde, lorsque être et non-être n'existaient pas, lorsque l'unique et le tout s'impliquaient en une unité ignorant les différenciations. Cette même tendance qui poussait le poète à sonder l'origine des choses, le mène maintenant jusque dans la substructure de l'âme et ce qui en résulte est le sentiment d'une profondeur qu'on ne saurait détacher de la lecture de son œuvre.