

LA CONCENTRATION EXTENSIVE*

EDGAR PAPU

Dans cet univers complexe que constitue la lyrique d'Eminescu, *le lointain* et *la proximité* ne s'opposent pas toujours, comme on pourrait le croire. Au contraire, il arrive qu'ils s'associent et même de façon très étroite. Cela permet de coordonner, *d'intégrer* les deux propriétés essentielles du génie éminescien, à savoir *l'ampleur de la vision et la force de pénétration*. Une fois qu'ils sont intégrés, *le lointain* et *la proximité* expriment non seulement *la distance*, mais encore *le volume*, l'ampleur. De cette façon, *le lointain* nous apparaît grand et vaste, alors que la proximité s'avère *petite* et nettement délimitée. Ion Biberi s'est clairement rendu compte de cette intégration des deux plans : le « titanique », le côté « gigantesque » — trait romantique par excellence — se trouve complété par le « miniatural ». Nous évitons, quant à nous, d'employer le terme de « miniatural » car il implique, entre autres, l'idée de « mineur ». Deux raisons, qui dépendent d'ailleurs l'une de l'autre, expliquent notre réticence. D'abord, c'est que le « miniatural » reproduit un *tout* à une échelle réduite et qu'on perd de la sorte la signification première de l'objet pour aboutir à un élément purement décoratif. D'autre part, même si elle est rapprochée de l'observateur, la « miniature » se résume pourtant à une surface et ne donne pas la possibilité de procéder à une investigation profonde.

En ce qui nous concerne, l'image rapprochée et réduite nous donne la composante partielle d'une structure, ses détails: on peut donc la soumettre à une analyse très poussée et rétablir, par intuition *cellulaire*, l'ensemble structural. Cette opération à laquelle se trouve soumis l'élément le plus rapproché d'une image constitue ce que nous pourrions appeler *la concentration extensive*, envisagée dans sa fonction intégrante.

A noter, toutefois, que le rapport s'établissant entre les deux plans n'est pas toujours le même, aussi bien en ce qui concerne le degré d'adhérence que l'intensité artistique résultant de leur association. Pour ce qui est des effets poétiques, l'échelon le plus bas est celui de l'intégration par simple *analogie*. C'est ce qui se passe lorsque l'intuition rapprochée en *petit*, permet de discerner le sens d'un processus de l'ensemble cosmique. Notons que dans ce cas, les deux plans ne présentent qu'une adhérence hypothétique. Ils ne sont pas vraiment associés, mais correspondent uniquement à une vision comparative. Un tel procédé a été également employé dans la recherche scientifique Kant-Laplace, visant à prouver que les corps célestes proviennent de la même nébuleuse initiale. Une telle expérience transférée dans le langage poétique aboutirait à une comparaison réductrice, c'est-à-dire à une litote. Ce procédé a été employé notamment par les poètes de l'Antiquité, surtout à titre de démonstration. En opérant sur une chose de petites dimensions, donc d'un emploi plus aisé, ils suggèrent une chose beaucoup plus grande, qui serait par conséquent plus difficile à envisager. C'est le cas, par exemple, des poussières en suspension dans une pièce obscure traversée par des rayons lumineux.

* Extrait du volume *La Poésie d'Eminescu*, 1971, traduit en français par Claude Dignoin en « Revue roumaine » no.5-6/1989, pp. 183-191.

Cette image apparaît pour la première fois — en tant que litote démonstrative— chez Lucrèce, c'est-à-dire chez un poète aux préoccupations surtout théoriques et morales.

Il s'agit d'un premier plan réduit, à la mesure de notre œil, stimulant une vision gigantesque, capable d'englober tout l'univers cosmique. Nous avons la même démarche dans la *Première VÉpître* d'Eminescu : *Precum pulbe-rea se joacă în impérial unei raze / Mil defire viorie ...* (« Comme la poussière joue dans le royaume d'un rayon / Des milliers de grains violets. . . »). De toute évidence, Eminescu adopte ici le même critère que Lucrèce, à savoir la litote démonstrative: *tu pourras te figurer par là ce qu'est l'agitation éternelle des corps premiers dans le vide immense*. Si nous limitons notre analyse à ce terme comparatif rapproché — les grains de poussière — nous constatons la supériorité évidente de Lucrèce, pour ce qui est du développement et du dramatisme de l'image. Mais il ne faut pas s'arrêter à un tel démembrement, car les deux dimensions sont pensées en même temps, dans une structure unique. Il faut donc considérer le système dans son ensemble.

En procédant de la sorte — et c'est la seule démarche complète possible — la suprématie d'Eminescu sur Lucrèce s'avère évidente. Eu effet, si le poète latin se montre profondément original dans son évocation du petit, registre, il tombe, en revanche, dans un didactisme plat lorsqu'il passe au registre éloigné. Les formules qu'il emploie sont comparables à celles de Kant et de Laplace dont les objectifs n'avaient, évidemment, rien de poétique : *pour autant qu'un petit fait peut nous fournir un modèle des plus grands*, À l'opposé de Lucrèce, Eminescu fait porter l'essentiel de la tension dramatique sur le second plan du système. Sous l'emprise de la poésie, le poète roumain s'affranchit des données purement scientifiques. Nous pourrions même dire que sa vision contredit non seulement la vérité scientifique, mais aussi la vérité la plus élémentaire:

« Mii de fire viorie ce eu raza înceteaza, Astfel, înlr-a vecinicieii noapie pururea adinca, Avéra clipa, avem raza, care tât mai linc încâ . . . Cum s-o stinge toiul pierc, ça o umbrû-n întunerice, Cad e vis al nefînîlci universul cel himeric...»

(« Des milliers de grains bleuâtres qui sans ce rayon expirent / Noua n'avons de l'éternelle nuit, toujours restée profonde Rien que ce qui dure encore: le rayon et la seconde f S'éteint-il? Tout va se perdre, ombre qui dans le noir pique / Car c'est un rêve du non-être cet univers chimérique. »)

Nous avons observé chez Lucrèce que la litote démonstrative correspondait parfaitement à la réalité cosmique, qu'elle avait donc pour objet de nous faire comprendre cette réalité. C'est en ce sens précisément que Lucrèce ramène la poésie au didactisme et à la platitude. Chez Eminescu, au contraire, la correspondance n'est plus aussi nette. En fait, les grains de poussière dont parle le poète ne disparaissent pas avec le rayon lumineux, tout simplement parce qu'ils ne sont pas créés, mais seulement rendus visibles par ce rayon lumineux. Ils existaient avant que le fascicule de lumière n'apparaisse et ils continueront d'exister lorsqu'il aura disparu. Autrement dit, la vérité scientifique cède ici le pas à la vérité de la vision et de la signification. Cette dernière vérité suppose une intuition plus ample, plus émouvante; si bien qu'il serait mesquin, ridicule même, de respecter à la lettre le petit registre se trouvant à proximité ou de veiller scrupuleusement à ce que ce petit registre corresponde au grand. Ce qu'il y a de remarquable chez Eminescu, ce n'est évidemment pas le fait qu'il contredise les

données de la science, mais c'est l'essor visionnaire que sa contradiction, d'ailleurs, ne fait que souligner.

En tant que moyens d'explication de l'univers, les deux termes d'une comparaison-litote de type ancien forment sous l'aspect poétique le type le plus médiocre d'unité structurale, unité invoquée le plus souvent à titre abusif. L'appartenance des deux termes à une structure unique repose, en fin de compte, sur un argument très précaire, presque insistant dirons-nous, surtout sur l'illusion que suscite l'analogie. Étant donné la faible cohésion, la cohésion arbitraire des deux termes, la vision poétique perd son caractère compact et risque constamment d'être contaminée par des exemples didactiques. L'image poétique à laquelle on aboutit a un caractère « factice » ; elle ne découle pas vraiment de la nature des choses. C'est ce qui se produit fréquemment chez les présocratiques, qui, il faut bien le dire, étaient davantage des philosophes que des poètes. En revanche, dans sa *Première Épître*, Eminescu dépasse, la médiocrité du procédé auquel il a recours. Tout chez lui se trouve absorbé par une vision pure; ce qui est primordial, ce n'est pas de démontrer un aspect de la réalité, mais d'évoquer un drame cosmique émouvant, rapporté du destin accablant de l'homme. Les grains de poussière qui jouent dans le *royaume d'un rayon*, ne constituent plus une image objective des atomes, comme chez Lucrèce, mais un véritable *memento mori*, un reflet de l'éphémère auquel tout est soumis. Ce faisant, le plan rapproché — le petit registre — et son immense écho cosmique se trouvent agglutinés non pas par leur nature intrinsèque défectueuse, mais par le géaie visionnaire du poète. Il en résulte une unité structurale de facture poétique tout à fait, supérieure.

Nous allons maintenant présenter un autre type de relations s'établissant entre les deux termes considérés, relations fondées sur un argument plus solide que la simple analogie. Il est vrai que, dans ce cas également, les deux termes en présence ont un caractère disparate, qu'ils ne constituent pas une unité structurale de l'image proprement dite. Toutefois, cette unité se réalise à un niveau sous-jacent, celui d'un certain état affectif, caractérisant une certaine disposition intérieure. Il nous faut donc procéder à une rigoureuse séparation des deux plans. En matière d'intuition, les deux termes ne s'accordent pas, et il arrive même qu'il y ait entre eux une véritable cassure. Et pourtant, ils correspondent l'un à l'autre; ils se complètent, ils suscitent le même état d'esprit.

Nous allons prendre, à titre d'exemple, *Frumoasa lumii* (la « Belle du monde»); il s'agit d'un fragment versifié d'après le conte du même nom:

« *Trece luna, farul vînât*

D-ale norilor corăbii,

Ci prin tufe străvezie îmbufnat ciugulă vrăbii. »

(« *Passe la lune, livide phare / Guidant les nefs nuageuses, / Et parmi les touffes diaphanes / Les moineaux boudeurs picorent »).*

Les deux premiers vers révèlent un fantastique pouvoir de transfiguration. Les nuages, tels des nefs fantomatiques, flottent sur le noir océan de la nuit ; ils ont pour phare le faisceau *livide, violacé* de la lune. Le contraste est évidemment très fort avec les deux vers suivants, où nous avons de fines notations réalistes, un humour triste, mais discrets. Le rapprochement des deux plans nous semble, non seulement contrastant, mais encore in-congruent, puisque les moineaux ne picorent pas la nuit. Notre objection, toutefois, n'est pas valable, parce que le poète ne se propose pas de présenter un tableau unitaire, mais un état affectif dépressif. Le ton retenu qui

prédomine résulte de la mélancolie automnale, liant structural des deux images qui appartiennent à deux registres totalement, opposés.

La vision lointaine des nefs-nuageuses et surtout ces rayons de lune livides comme s'ils étaient de glace laissent, c'est évident, une sensation de *froid*, de *vide*. Mais, à eux seuls, ces éléments ne pourraient nous suggérer l'atmosphère pesante d'un automne tardif. Le poète a donc utilisé une image appartenant à un tout autre registre, un détail rapproché qui nous permet de reconnaître sans hésitation la saison tardive et sa tristesse spécifique. Il s'agit de ces *touffes diaphanes* dont la présence suggère l'amointrissement, le dessèchement, la sève disparue, donc une réduction des tissus allant jusqu'à la transparence, et bien sûr aussi le dépouillement de cette nature qui n'est plus un obstacle au regard. Et puis, il y a ces moineaux tristes, boudeurs, présentés avec une pointe d'humour, qui *picorent* ce qu'il leur reste à se mettre sous le bec. *Envisagée* sous un aspect romantique, la mélancolie de l'automne tardif doit aussi être *expliquée* dans l'optique moderne, à savoir par un instantané du registre rapproché, en mesure de parachever l'unité structurale de l'ensemble, de cette atmosphère spécifique qu'éveillé la mélancolie.

Enfin, il arrive aussi, comme nous allons le voir immédiatement, que les deux plans forment une véritable structure unique. Alors, le petit et le grand registres n'appartiennent plus à deux milieux distincts, mais à la même catégorie d'images. Pour ce faire, nous partons d'un ensemble très vaste, aux limites inconcevables, qui inclut, à l'état latent, tout le potentiel de la structure respective. Nous tirons, de cet ensemble, un élément aussi rapproché que possible. L'observation d'un détail quelconque permet de déceler la présence de vagues suggestions de tout l'ensemble respectif. C'est ce qui se produit dans la partie finale de *Désir*. Nous y décelons la suggestion vague d'un espace indéterminé, aux limites incertaines : *armonia / Codrului batut de gînduri* (« l'harmonie / Du bois touffu tourmenté par ses pensées »). À ce plan éloigné s'oppose un plan bien délimité, celui de la proximité immédiate; étant donné l'homogénéité des deux plans, le second donne au premier une consistance mieux définie: *Flori de tei deasupra noastră / Or sa cadâ rinduri-rînduri* (« Des fleurs de tilleul au-dessus de nous \ Tomberont en vagues incessantes »). Les deux registres doivent être considérés avec la plus grande attention. Il nous faut, entre autres, tenir compte de leurs degrés différents de clarté intuitive, distinction que nous pouvons comparer à celle qui oppose — en ce qui concerne le temps d'enregistrement — le fond orchestral et If-premier violon.

Nous noterons tout d'abord que ce *batut de gînduri* (*tourmenté ' battu par ses pensées*), appliqué à un bois, révèle une contamination, une assimilation d'un sens métaphorique. En effet, le bois est réellement battu / frappé par quelque chose et l'agent de cette action — étant donné l'objet sur lequel elle s'applique — devrait normalement être *le vent*. En vertu d'une particularité du roumain, la fonction dynamique de cet élément est de *a bâte* (*bat-Ire*). Et l'on dit d'un bois qu'il est *batut de vînt* (*battu par le vent*). Il s'agit d'un mouvement à peine perceptible au début et on le devine plus qu'on ne l'observe, comme s'il était, provoqué par un agent encore plus immatériel, encore plus impalpable. La mobilité intérieure d'une pensée *s'avère* bien plus légère que le souffle du vent. Mais, nous n'avons pas suffisamment précisé cette démarche métaphorique. Alors, au risque de nous répéter quelque peu, nous allons reprendre notre explication dans un ordre plus rigoureux et de façon plus étoffée. Nous

allons observer trois raisons distinctes d'associer des notions comme *bois, battu et pensées*.

Premièrement, c'est en raison du caractère imperceptible de certaines ondes aériennes parmi les feuilles, ce qui nous ramène aux modifications, aux nuances infimes que produit dans les manifestations expressives de l'être humain le mouvement uniquement intérieur de ses pensées. Deuxièmement, il y a les acceptions du mot *batut*; le poète tire parti de façon ingénieuse de son caractère équivoque puisqu'on peut avoir en roumain *batut de vînturi* (*Battu/secoué/tourmenté par les vents*) et *bâtul de gîndiiri* (*agité par des pensées*). Enfin, la troisième raison implique un transfert de l'effet à la cause. Le léger tremblement d'une masse végétale provoque chez l'observateur une disposition vague, associative, une voluptueuse succession de pensées. Lorsqu'il y a vie affective intense, lyrique, cet effet, peut se trouver transféré de l'objet humain fasciné au sujet-élément naturel fascinateur; alors, les pensées deviennent celles du bois, évidemment. Une exceptionnelle, séquence comme *armoniaj Codrului batut de gînduri* relève de ces trois raisons convergentes. Toute sa puissance se structure sur un fond de contaminations, d'équivoques et de transferts.

Au second plan, c'est-à-dire dans le plan rapproché, nous observons sur un exemplaire tiré de l'ensemble la cause réelle de l'illusion suscitée par ce mouvement imperceptible provenant du bois tout entier. Il s'agit de la chute — à des intervalles de temps et à des distances variables — des fleurs qui se détachent des frondaisons, seul indice de la présence d'une onde, si faible que seuls les corps minuscules y sont sensibles. Ce mouvement que le poète perçoit maintenant par l'intermédiaire d'un élément rapproché doit traverser tout le bois de tilleul. Une telle précision rapprochée s'avère très poétique; on l'observe déjà chez Pétrarque: *des frondaisons lune pluie de fleurs se détachait...* Loin de léser l'illusion du lointain, cette précision remplit son univers indéterminé; elle lui donne des dimensions poétiques inattendues. En d'autres termes, un détail rapproché sert de révélateur à la structure tout entière. Nous imaginons la délicatesse de cette pluie de fleurs s'abattant sur la forêt; il va de soi que le charme de ce tableau ne saurait être perçu instantanément sur le plan visuel, que le mouvement des fleurs a des échos sur le plan sonore. C'est un murmure global que l'on pressent peine: *batut di: gînduri* (*obsédé/tourmenté battu par ses pensées*).

Afin de préciser notre démarche, nous allons revenir sur un problème que nous n'aurons plus l'occasion d'aborder séparément; il s'agit d'une marque intuitive saillante du premier plan, à savoir ce *rînduri-rînduri* (*l'un après l'autre / à tour de rôle/successivement*) qu'on retrouve fréquemment sous la plume d'Eminescu. En soi, cet itératif n'a absolument rien de poétique; c'est tout simplement un cliché qui, dans le langage de tous les jours, a perdu sa couleur. On peut d'ailleurs en user dans les communications les plus prosaïques. On pourrait dire par exemple: « *rînduri-rînduri, veneau oamenii la primărie* » « les uns après les autres, les gens s'en venaient à la mairie ») Dans un contexte éminescien — c'est-à-dire la chute des fleurs de tilleul par exemple — ce *rînduri-rînduri* nourrit visiblement la substance poétique de l'image. Nous observons, d'ailleurs, chez Eminescu que le critère d'utilisation des mots ne réside pas uniquement dans leur valeur *matérielle* intrinsèque, mais aussi dans leur valeur *fonctionnelle*. Ce faisant, bien que *rînduri-rînduri* ne constitue pas un élément artistique du langage, le poète en fait un *réactif artistique*. Cet emploi très subtil relève évidemment d'un art très élaboré. L'accumulation d'éléments artistiques purs, l'accumulation de belles images artistiques toutes faites — procédé dont on abuse dans

les démarches esthétiques notamment — trahissent en fait l'artifice et une faculté créatrice plus limitée. En très grand poète qu'il était, Eminescu s'est rendu compte que certains mots, neutres dans le langage habituel, pouvaient devenir des réactifs artistiques et intensifier considérablement la substance de son lyrisme. L'étonnement qu'il suscite encore aujourd'hui s'explique aussi par le décalage entre la simplicité des termes ou des relations et leurs effet poétique colossal. *Rînduri-rînduri* est donc l'un de ces réactifs dont Eminescu a le secret. Il va de soi que la puissance de ce catalyseur du premier plan — exemple typique de « concentration extensive » — ne peut que s'amplifier lorsqu'on envisage le plan plus vague du lointain, ne peut qu'accroître la densité de tout l'ensemble structural. Cette fois-ci également, le lointain et la proximité s'associent pour cristalliser une unité structurale complexe.

Enfin, nous allons considérer une variante assez particulière de ce type d'image analysé auparavant. Il arrive, en effet, que le plan rapproché, tout en étant intégré à l'ensemble, ait une particularité qui attire l'attention. Le plan rapproché se trouve de la sorte projeté sous nos yeux. En fait, dans le cas envisagé, le registre éloigné n'agit pas tant sur le plan spatial, que par un quasi-fantastique de nature légendaire qui l'éloigné incontestablement de nous. À titre d'exemple, nous prendrons un passage de *Musatin si codrul* (« Musatin et le bois »), poème évoquant les grands arbres qui entourent un lac. Une fois déracinés, ces arbres vacillent si fort au-dessus de l'eau, que leurs immenses couronnes s'emmêlent et couvrent d'ombre la surface du lac. Bien qu'il ne soit pas de nature entièrement fantastique, ce passage a pourtant quelque chose d'inhabituel. Nous observons l'existence d'un cadre *éloigné*, d'un cadre de légende, effet d'ailleurs voulu par Eminescu. Mais, ne rencontrant pas les autres cimes, l'un de ces arbres s'incline de plus en plus et finit par former une espèce de pont au-dessus du lac. Étant donné cet accident, l'arbre se trouve en quelque sorte particularisé. Cet arbre, en effet, est différent des autres arbres, et le relief qui lui est conféré le rapproche de nous ; il fait de cet arbre un premier plan structural. On conçoit qu'un tel élément isolé ne se confonde plus à l'ensemble comme le tilleul de *Désir*, qui occupait, rappelons-le, un premier plan rapproché, uniquement parce que nous imaginions le poète sous sa couronne, c'est-à-dire au seul endroit où les fleurs tombaient. Dans *Musatin et le bois*, l'arbre abattu se trouve également dans un premier plan, non plus par rapport à un sujet humain, mais seulement à la suite d'un accident et en raison de l'existence d'une particularité qui le met en relief. Cette particularité implique la proximité résultant de la manière particulière d'observer l'objet.

Autrement dit, la couronne des autres arbres se présente sous une forme plus floue, moins bien définie, une voûte *immense*. En revanche, l'image de l'arbre-point est minutieusement détaillée, individualisée, ce qui est un signe de concentration extensive, un signe de vision plus *rapprochée*, plus attentive que celle de l'ensemble du tableau. Dans un vers comme *De ti spînzurâ frunzisul* (« Et son feuillage est suspendu au-dessus des eaux »), on se rend immédiatement compte de la vigueur du détail. Alors qu'une expression comme *boita naltâ* (« voûte élevée/immense ») peut s'appliquer à des centaines d'arbres dans des circonstances tout aussi nombreuses, le feuillage suspendu d'un peuplier qui vient de s'abattre sur l'eau constitue un renversement particulier des lignes de forces habituelles et révèle, il faut bien le dire, une intuition d'un fraîcheur inégalable. Par un fin découpage, d'une violence extrême, la proximité parachève donc l'unité structurale de la vision globale, qui serait, autrement, restée dans le vague, dans une atmosphère de légende plus équivoque. (...)

Concluons en évoquant la portée plus générale que prend dans la lyrique éminescienne la fonction intégrante de la convergence des deux plans. Il est évident que n'est pas la première fois qu'un tel rapport se manifeste sur le plan artistique. On constate, en effet, dans la peinture japonaise et jusqu'à la Renaissance européenne, que la structure figurative fait presque toujours coexister un premier plan rapproché et un décor éloigné. Cette constatation n'est pas valable uniquement pour la peinture: on peut se rendre compte de l'existence de ces deux plans en poésie également. Pourtant, le phénomène que nous observons chez Eminescu est totalement différent. D'abord, chez Eminescu, le registre éloigné n'est pas un simple décor, mais au contraire un niveau existentiel central. En d'autres termes, la fonction des deux plans est totalement différente. Ce n'est plus la perspective du lointain. D'autre part, on observe que la différence ne porte pas seulement sur la fonction des termes, mais aussi sur la nature du *parachèvement*, sur la nature de *l'intégration*. Chez Eminescu, l'objectif intégrant n'est pas un simple complètement extérieur, décoratif ou d'atmosphère; l'intégration, en effet, se produit de l'intérieur, elle implique une autre manière de considérer les choses. La vision se propose de *pénétrer* dans l'intimité de la structure, après que l'ensemble dans laquelle elle se trouve insérée eut été *défini, délimité*, de façon très large et très suggestive.

C'est là un trait caractéristique de l'art éminescien. Cette manière d'envisager le lointain et la proximité relève surtout d'une certaine vision roumaine. En effet, le sentiment du *colossal* — le culte des hauteurs chez les Daces, par exemple — ne se concrétise pas dans le domaine artistique par une vision monumentale, mais par la vision du détail *rapproché*. L'expression artistique de *la grandeur* — que ce soit le gigantesque de la nature ou bien les échos profonds de l'affectivité — ne signifie pas respect de ses dimensions, mais intuition du tissu respectif qui nous est souvent donnée par un échantillon minuscule, intégré à l'ensemble respectif. Le folklore roumain s'avère très caractéristique à cet égard. Alors qu'il y a communion avec les plus grandes forces de la nature, on relève aussi la présence dans le vers populaire d'un infime détail — la feuille verte — d'une quelconque plante, toute menue, se trouvant par hasard au voisinage du barde. Le vert de cette feuille unique, point de départ de l'intuition du poète, est *la cellule fondamentale* permettant de déchiffrer à des milliers d'exemplaires non seulement l'immensité du bois touffu, des vallées, des bosquets disséminés le long des berges, mais aussi l'immensité prometteuse d'une aspiration, celle du *dor*, par exemple. Nous observons dans les contes populaires roumains que le combat fabuleux opposant le héros à des forces de la nature hostiles, aux montagnes même, se trouve précédé d'un détail modeste et rapproché portant sur les préparatifs du combat ou encore sur le voyage plein de risques vers le lieu de l'affrontement. Quoi qu'il en soit, tous ces éléments se complètent les uns les autres, ils s'intègrent dans une vision unique.

En bien, jusqu'à présent, c'est avec Eminescu que cette potentialité visionnaire roumaine a trouvé ses plus beaux accents. Avec Eminescu, l'association du lointain et de la proximité, la convergence du grand et du petit registres aboutissent à une structure poétique unitaire de la plus grande complexité, à une intégration très profonde de la structure poétique.