

EMINESCU-L'ARCHÉTYPE*

SERGIU AL-GEORGE

*Le temps a disparu et l'éternité
avec son visage sérieux
[nous] regarde de chaque chose.*
MIHAI EMINESCU

Il existe quelques éléments majeurs, incontestablement définitoires pour l'oeuvre d'Eminescu, que nous retrouvons dans celles des grandes figures de la culture roumaine, et que nous avons groupées, aux côtés d'Eminescu, en fonction du critère de leur commune participation aux valeurs de la culture indienne (...)

En proposant une réflexion sur quelques-uns des thèmes éminesciens majeurs, fondés sur les restitutions théoriques occasionnées par les oeuvres de Brâncuși, Blaga ou Mircea Eliade, telles que les références à l'espace de la pensée indienne les ont rendues possibles, nous instituons en même temps une confrontation d'Eminescu avec l'Inde, à d'autres niveaux qu'à ceux qui furent abordés jusqu'à présent.

En effet, le «dossier indien» d'Eminescu (...) eut toujours jusqu'à ce jour, un caractère historiographique, consacré qu'il était à juger le volume, de connaissances acquis par le poète dans le domaine indien. Les dispositions pour et contre y alternèrent sans cesse, au cours des années, impliquant, bien entendu aussi la question de la connaissance du sanskrit.

Que l'Inde ait été pour Eminescu un espace culturel obsessif, auquel il se rapportait en termes exaltés dès son adolescence, qu'à l'Université il ait assisté à des cours sur ce sujet, et surtout à ceux d'Albrecht "Weber, le célèbre spécialiste en sanskrit, qu'il ait laissé dans ses manuscrits une traduction (inachevée) de la grammaire sanskrite de Fr. Bopp, mais, surtout,' 'que des motifs indubitablement indiens se retrouvent sans cesse dans ces poèmes — tout ceci pose la question de la culture indienne en tant que source d'inspiration thématique. Aux premières exagérations enthousiastes s'opposèrent les réticences de G. Călinescu (« La Culture de M. Eminescu », in-« *Studii si cercetari de istorie literară si foldor* », V, 1—2, 1956, pp. 243— 366)'et de A. Rosu («Eminescu et l'indianisme romantique», « *Zeitschrift der Dèiitschen Morgcnlandischen Gesselschaft*» 119, 1970, 2, p. 241—250). Mircea Eliade intervient lui aussi dans ces controverses, y apportant son point de vue personnel: partant des sources indiennes du motif de l'« île », telles'que les présupposaient Călinescu, Mircea Eliade a constaté combien les recherches de sources, au fond, peu significatives, surtout lorsqu'il s'agit de thèmes symboliques, car ceux-ci constituent des catégories romantiques majeures qui « définissent » une certaine position de l'homme dans le Cosmos. (« L'île d'Euthanasius », in « *Revista Fundaliilor Regale* », VI, 1939. 7, p. 105).

Une thèse de doctorat, celle d'Amita Bhowe (*Eminescu et l'Inde*, lasi, 1978) vient de renverser, récemment, la perspective des relations avec l'Inde, révélant en quelle mesure un esprit indien, nourri de toutes ses valeurs traditionnelles, anciennes et modernes, peut retrouver son propre monde dans l'oeuvre du plus représentatif des poètes roumains. C'est à partir de cette inversiön des perspectives, par laquelle se

* From "Revue roumaine", no.7-1988, pp. 40-52.

trouve aussi inversée la subjectivité, des jugements, que, l'Inde est en droit de revendiquer Eminescu en une mesure beaucoup plus grande que nous n'aurions pu ou n'aurions été disposés à le croire. Bien qu'orientée principalement sur la question des sources thématiques, qu'elle cerne jusqu'aux dernières limites du possible, cette thèse pose aussi le problème qui nous semble encore plus significatif que celui des éventuelles sources thématiques — celui du fonds de sensibilité, commun, analysant la consonance du lyrisme d'Eminescu et de celui de R. . Tagore, lui aussi poète représentatif de toute la poésie de l'Inde.

En fait, les relations d'Eminescu avec l'Inde débordent la sphère de l'historiographie. Dans le *Pauvre Dionis*, lorsque le héros confessait son désir d'apercevoir le visage de la divinité suprême, un ange lui répond: « Si tu ne l'as pas en toi, il n'existe pas pour toi, et c'est inutilement que tu le cherches. » Ce dialogue peut constituer le point de départ de la -compréhension des relations entre la source intérieure de l'œuvre d'Eminescu et ses sources extérieures, ce que l'historiographie éminescienne nomme la « culture du poète ». Quelles que soient leur importance, les sources extérieures, dans le cas de l'Inde aussi, ne signifient pas grand-chose si elles ne sont pas rapportées à une pré-connaissance, celle qui donne son poids à l'acte créateur. Le rôle de ces sources est uniquement celui d'éveiller, par une vibration eurythmique, les grandes résonances intérieures (...)

Ainsi, nous ne rechercherons pas la présence de l'Inde dans la conscience d'Eminescu à la surface des thèmes abordés, mais dans la trame intime de sa vision poétique vers laquelle se dirige aujourd'hui l'exégèse éminescienne. Une telle confrontation pourrait devenir fort étendue, étant donné la multiplicité et le polymorphisme des éléments qui entrent dans la vision indienne du monde, aussi bien que la variété des multiples facettes que révèle le simple changement d'incidence de l'angle d'où est abordée l'œuvre d'Eminescu.

Par conséquent, nous nous limiterons au même élément de consonance qui révèle la présence de l'Inde dans la pensée et l'œuvre de Brâncuși, dans celle de Blaga et dans celle de Mircea Eliade. C'est à partir de celle-ci que nous tenterons d'appréhender les deux aspects, en apparence contradictoires, de l'œuvre d'Eminescu: la mélancolie et le pathos cosmique et cosmogonique, recherchant leur unité dans la profondeur de son moi poétique.

La conscience artistique d'Eminescu ne peut paraître dissociée, dépourvue d'unité, que si on la rapporte aux sources extérieures témoignant de leur nature irréductible, surtout lorsqu'il s'agit d'influences philosophiques. En fait, toutes les grandes philosophies invoquées par les éminescologues — dont, plus fréquemment, parce que plus marquées, celles de Platon, Kant, Hegel et Schopenhauer — une fois entrées dans la cornue de son propre génie philosophique, ne peuvent plus être retrouvées dans toute leur autonomie, étant incorporées dans la pérennité de sa propre philosophie; de même, la pensée indienne ne se retrouvera pas dans ses formes discursives mais bien dans sa quintessence exprimée en mythes et symboles. (...) La pensée indienne reprise par Schopenhauer était du domaine de la discursivité métaphysique; mais Eminescu, et bien qu'il eût réceptionné cet aspect discursif de la pensée indienne, coïncide de par sa structure, plutôt avec la pensée prédiscursive, celle de représentations symboliques qui engendre, en fait, le discours philosophique indien. C'est grâce à la dialectique du symbole, subjacente et décelable dans les théories métaphysiques, et à la transcendance inhérente du symbole, que la perception

négative de la vie (sous la forme de la souffrance) se radicalise en un pessimisme absolu. L'évanescence douloureuse du monde perd son accent absolument négatif au moment où le monde devient le symbole d'une matérialité absolue, le havre de toute souffrance. Le monde, en tant qu'attenté aussi bien que non-altérité de l'absolu, s'exprimait dans certaines images dont l'essence traduisait en fait, la dialectique du symbole. Le sentiment que l'expérience du monde est une expérience symbolique de l'absolu, s'exprime directement, du fait que le monde sensible est vu comme une métaphore, mais aussi indirectement, à travers l'image. Maya, en tant que simulation magique, que dissimulation, était susceptible des connotations les plus variées et d'associations iconiques: la dissimulation pouvait être voile, mais aussi jeu (lilâ). La traduction même du terme de Maya par « illusion » implique, étymologiquement, le sens de « jeu », du latin *Indeo*, « jouer ». D'ailleurs, lilâ, du verbe *LI-*, avec ses sens multiples, parmi lesquels aussi le « fait de dissimuler », se trouvait également en concordance sémantique avec Maya. Cependant, en plus de cette concordance, le « jeu », en sanskrit de même qu'en beaucoup d'autres langues (dans le roumain « joc », entre autres) a des connotations qui renvoient, toutes, à l'activité rythmique de la musique et de la danse. C'est pourquoi, en Inde, le monde est considéré aussi comme une danse de la divinité — Siva étant éminemment le roi de la danse (Natarâjan) — comme une manifestation rythmique de l'être et de l'énergie suprême. Le Sivaïsme caschmirien, pins que tout autre courant spirituel, a valorisé l'idée de rythme, de vibration (*spanda*), en tant qu'expression de la réalité suprême et de tout ce qui est devenir. (...) Dans cette définition du contenu de conscience en tant que rythme, se trouve impliqué tout le dynamisme cosmique dans n'importe laquelle de ses formes cycliques; les rythmes sonores, les vagues, la fermeture ou l'ouverture de la corolle des fleurs, les battements du cœur, l'alternance des astres, le sommeil et la veille, sont de la même essence que l'expansion des mondes dans le moment cosmogonique e.t leur résorption à la fin du cycle cosmique, dans l'unité de l'être suprême. Tout rythme étant ainsi assimilé au passage de l'unité absolue à la multiplicité du relatif, et viceversa, il est naturel qu'il puisse devenir un symbole de l'absolu immanent du devenir.

Si le lyrisme de Blaga est la perception symbolique de la sacralité du monde, surprise dans la tension, du fanique et du cryptique, nous pouvons affirmer que le même sentiment de la sacralité du monde a existé chez Eminescu, perçu toujours à travers une dialectique symbolique. Chez Eminescu, cependant, le processus de symbolisation du monde était plus obscur et diffus, procédant d'une ambiguïté plus profonde, car la transcendance symbolique se réalisait dans une conscience plus chargée de la souffrance du monde. Eminescu eut, de même que Blaga, la même vocation de l'absolu, accompagné d'un même sentiment de l'immanence, de la conscience que le monde est une voie symbolique permettant d'acquérir l'absolu. À la différence de Blaga, il n'a pas valorisé le symbolisme du monde par l'idée de voile et par la dialectique paradoxale de ce dernier, qui paraissait si fréquemment dans la pensée romantique, comme une révélation par occultation; le fait nous semble d'autant plus intéressant que cette formule romantique ne lui était pas inconnue. Dès l'âge de vingt ans, en 1870, nous la trouvons exprimée dans les *Épigones*: « Qu'est-ce donc la pensée humaiaie? La combinaison savante / D'éléments inexistantes qui obscure et douloureuse, / Par celui qui la débrouille est toujours plus embrouillée. »

Si Blaga a ressenti le Maya comme un voile, Eminescu, lui, l'a senti comme un rythme; dans l'ambiguïté symbolique de ce dernier dans les cadences du monde, il

sentait aussi bien le devenir évanescant que la musique à travers laquelle s'exprimaient l'être et l'absolu. L'ambiguïté des rythmes du monde déclenche dans la conscience du poète une réaction tout aussi ambiguë: celle de la mélancolie. La mélancolie d'Eminescu n'est donc pas l'expression d'un sentiment éminemment négatif, semblable à celui du pessimisme schopenhaurien, mais justement l'expression de la manière où, transgressant la vision du philosophe allemand, l'aspect négatif se conjugue avec un autre, positif, comme dans la dialectique paradoxale du symbole et de l'ontologie indienne.

Quant à la poésie des rythmes, des cadences et du bercement, en tant que catégorie stylistique définitoire pour la poète, c'est Blaga qui en a parlé avec le plus d'insistance lorsqu'il a constaté que l'ondulation de la campagne, en tant que sentiment « mioritique » de l'espace, trouve un équivalent chez Eminescu dans l'ondulation et le bercement des eaux et de la mer et que tout son cosmos « est contaminé par le „bercement" ». On a souvent, parlé de la mélancolie, à la fois thème et structure de la poésie lyrique d'Eminescu. Ces raisons d'ordre symbolique qui rattachent cependant la catégorie poétique du rythme à celui de la mélancolie n'ont pas encore formé jusqu'à présent (du moins pas à notre connaissance, très naturellement limitée) l'objet d'une analyse spéciale, bien qu'elles aient été pressenties ou vaguement devinées.

Étant donné que la valeur symbolique de l'idée de rythme a été déduite du concept de Maya, il nous faut préciser que, et bien que le Maya soit jusqu'à un certain point assimilable au concept de « nature », dans l'acception européenne de ce terme, la sémantique du terme indien n'en demeure pas moins beaucoup plus large, plus abstraite, comprenant, également son devenir et son expérience dans la conscience humaine; une précision importante qui se répercute aussi sur l'idée de rythme, laquelle acquiert ainsi un sens situé au-delà de la perception de modalités dynamiques strictement extérieures, sensibles. Ce même sentiment abstrait des rythmes éloigne Eminescu de la simple lyrique des éléments de la nature ou du cosmos en tant que paysage, lui donnant un contenu symbolique, plus vaste.

Eminescu participe à une « esthétique de la mélancolie », esthétique à la compréhension de laquelle Andrei Plesu nous a récemment offert une contribution essentielle; bien que limitée principalement au sentiment de la nature en tant que paysage, comme l'annonce d'ailleurs le titre et le sous-titre du livre (*Pitoresc si melancolie. O analiză a sentimentului în natură în cultura europeană* « Pittoresque et mélancolie. Une analyse du sentiment de la nature dans la culture européenne », Bucarest, 1980), l'analyse du thème de la mélancolie va jusqu'à une définition intégrale de ce concept qui a connu une carrière aussi ancienne dans la culture occidentale. A. Plesu a mis en relief la nature paradoxale de ce sentiment et ses affinités avec les expériences du sacré, qu'il a dégagées des références incertaines sur l'ambiguïté de la mélancolie qui s'étaient — et c'est en cela que consiste sa contribution majeure — peu à peu imposées dans la conscience de la culture occidentale. La structure ambiguë de la mélancolie devient ainsi évidente dans le contexte de l'époque romantique lorsque la corrélation entre l'identité « angoisse » = « mélancolie sacrée », telle qu'elle existe chez Hamann, et la redéfinition donnée par Kierkegaard à l'angoisse — et donc à la mélancolie: une « antipathie sympathisante » et une « sympathie antipathisante ». D'où, la mélancolie en tant que sentiment, résultant d'une perception à la fois proche et lointaine de la nature (*op. cit.*, pp. 70—83). Ainsi comprise, la mélancolie nous apparaît comme une tension des contraires, parfaitement superposable à celle du

Vedanta où la conscience et le monde se trouvaient en rapport avec l'absolu dans la même ambiguïté paradoxale de l'altérité (anya) et de la non-altérité (annya), ambiguïté d'essence symbolique.

Ayant compris ce caractère symbolique de la mélancolie comme sentiment du monde, nous comprenons que le sentiment respectif s'engage implacablement, à travers la dialectique intégratrice et ascensionnelle du symbole, vers une identité totale des autonomies où l'altérité cesse, faisant place à une transfiguration suprême, et donc à l'étonnement en tant que joie sacrée. C'est ainsi que Brâncuși voyait le monde, c'est ainsi que le voyait Blaga, lorsqu'il parlait de la « corolle de merveilles du monde », c'est ainsi que nous le dévoile parfois le fantastique de Mircea Eliade et c'est ainsi, également, béatifié, que nous le présente Eminescu dans quelques-unes de ses poésies ou de ses proses fantastiques.

La mélancolie est un élément de l'œuvre d'Eminescu, d'ordre thématique autant que structurel. Dans l'ordre thématique, le célèbre poème *Mélancolie*, tente même d'en définir le concept. (« *Revista teatrală* », *Opère* «Œuvres», éd. I. Cretu, Bucarest, 1938—1939, vol. I, p. 458). Quant à l'aspect structurel de la mélancolie éminesquienne, elle doit être en premier lieu dissociée du pessimisme et de l'élégie sentimentale. Le contenu funèbre de la *Mélancolie* a trompé beaucoup de lecteurs, les empêchant d'opérer la disjonction nécessaire et les faisant la considérer comme un état exclusivement négatif, de totale aliénation du monde et de soi.

Un point de départ certain pour une interprétation cohérente de la mélancolie éminesquienne serait selon nous, un vers de la poésie *Solitude* aussi discret et dépourvu de rhétorisme que révélateur. Les tentatives d'échapper à la solitude de sa condition de poète, de mettre « fin à la poésie et au désert », échouent sans cesse, se heurtant comme à une sorte de réalité fascinante, irrésistible, au sentiment de mélancolie que la perception des cadences infimes et discrètes de ce monde déclenche parfois, cadences que la mélancolie convertit en vers ;

*Mais chaque fois grillons, souris
Avec leurs pas trottant menu,
Me rendent ma mélancolie
Qui prend un rythme et devient vers.*

Dans la séquence causale rythme-mélancolie-vers, nous tenterons de déchiffrer la structure d'un aspect fondamental de la lyrique d'Eminescu.

La mélancolie étant un état de fascination auquel le poète ne saurait se soustraire, elle ne peut être considérée dans ce poème comme un état exclusivement négatif de l'esprit. Le texte en indique une étiologie précise: la perception de certaines cadences du monde environnant ; la stridulation des grillons et le trottinement des souris s'inscrivent dans l'immense rythme du cosmos auquel la conscience du poète est largement ouverte, mais cette ouverture n'est pas univoque, unilatérale, elle est ambiguë, car le rythme est perçu dans sa signification ambivalente. L'ambiguïté de la mélancolie est entretenue chez Eminescu, par l'ambivalence des rythmes ; tout rythme peut provoquer « l'amer », « l'amertume », mais aussi la « douceur » et la « volupté », réactions affectives contraires, du négatif et du positif, dont la synthèse antinomique institue la mélancolie.

Dans un sens négatif les rythmes scandent le devenir pur, le flux linéaire irréversible et dévastateur de la conscience et de l'être, mais ce sont toujours les mêmes rythmes, perçus sur le même registre cosmique, qui eurythment l'incantation, conférant

sa plénitude à l'existence et à la conscience. Le cri du grillon est négativement valorisé dans *Mélancolie* où il exprime le désert que l'écoulement du temps crée dans une église en ruines, mais aussi le désert de l'esprit épuisé par « les vagues de la vie ». C'est le même grillon qui se synchronise avec d'autres rythmes, afin de créer une atmosphère de doux envoûtement aussi bien dans les poèmes que dans le paradis sélénaire du *Pauvre Dionis*. Ambivalent est aussi le ploïement des arbres qui penchent et plient « sans vent, sans pluie » (*Ce te legeni codrule* « Oh ! mon grand ami le bois »), anticipant ainsi la mort végétale. Mais ailleurs, et à plusieurs reprises, ce même ploïement devenu berceur contribue à créer une ambiance quasi-paradisïaque. De même, le mouvement des ondes, est parfois synonyme des « vagues du temps » tout en demeurant, habituellement, un rythme positif par excellence.

Jusqu'ici on pourrait parler de la simple ambiguïté qui constitue la définition même de la poésie et du lyrisme. Le rythme dévoile pourtant, comme je viens de le dire, sa fonction symbolique, lorsque ses ambivalences expriment, en même temps que le devenir, que l'éphémère, justement leur opposé, l'être. L'acquisition de son être apparaît comme un sentiment de l'unité cosmique intégratrice, unité réalisée par ce que Mircea Eliade nommait « la fonction unificatrice du symbole », la capacité de ce dernier d'intégrer des niveaux cosmiques hétérogènes, de réaliser une certaine unité du monde et en même temps de se révéler son propre destin en tant que partie intégrante du monde (v. *Méphysiophélès*. . . , p. 257).

Chez Eminescu, les rythmes unifient le monde par des correspondances analogiques ; suggérés le plus souvent par leur simple co-présence, les rythmes aquatiques (vagues, ondes du lac, murmure des sources) s'unissant aux rythmes végétaux (ondoïement du roseau, de l'herbe, bercement des feuillages) et à ceux des oiseaux (gazouillis, battements d'ailes) ou au chant des grillons, contribuent à la réalisation d'un microcosme magique.

D'autre fois, cependant, le poète recourt, usant de correspondances analogiques, aux rythmes sensibles afin de rendre perceptibles à travers la solidarité magique de tous les rythmes ceux qui sont invisibles et mystérieux: « Parmi les vagues murmurantes, / Le bruissement des hautes herbes, / Tu épieras secrètement / Le pas de mes troupeaux de biches ». (*O, rămîi*, « Oh reste ! »).

Cependant, c'est dans le poème *À mi-rouf de bois touffu* que les rythmes réalisent le mieux l'ample intégration du cosmos où se trouve impliquer l'éros même: « A mi-rouf de bois touffu / Mille oiseaux ont accouru, / Mille oiseaux et mille oiselles / Attirés vers blanche et belle / Clairière des étangs, / Où le fin roseau se tend, / Se détend et se balance, / Et reflète ses cadences / Dans l'étang qui se pénètre / Jusque au fond de son être / Et de lime, et de soleil, / Et de vifs oiseaux vermeils, / Et de soleil, et de lune, / Et d'oiseaux cherchant fortune, / Et d'étoiles qui sourient / À l'image de ma mie ... » (*La mijloc de codru des*, « A mi-rouf de bois touffu », traduction D. I. Suchianu).

Eminescu est conscient de ce que les paysages, intégrés dans les rythmes, participent au symbolisme cosmique: « Et les eaux se meuvent en forêts planes / Au fond desquelles rêve du monde l'image. » (*Steciua Xor-dului*, « L'Étoile du Nord »).

Dans le déplacement ascensionnel de la conscience vers l'unité et l'absolu, l'éros même, en tant que composante fondamentale dans le sentiment que les rythmes du monde introduisent, et par conséquent tout aussi ambigu qu'eux, tend vers une hypostase absolue. Il serait faux de penser que l'existence d'un plan absolu de l'éros,

son vécu métaphysique, serait possible chez Eminescu, ou se réaliserait en son absence ou à travers son incapacité d'aimer sensuellement, avec ardeur tellurique. Sans la tension portée à son paroxysme de cet amour tellurique, la transcendance et les significations métaphysiques ne seraient pas possibles. Ces significations métaphysiques sont exprimées le plus profondément lorsqu'elles sont incorporées au thème symbolique de l'androgynie, thème qui, chez Eminescu recoupe le thème du démoniaque (dans son sens gœthéen).

Pompiliu Constantinescu a le mérite d'avoir longuement insisté — prenant pour point de départ la prose fantastique (qu'il considère la clé métaphysique de la lyrique du poète) sur le fait que l'érotisme d'Eminescu est aussi une expérience sursensuelle qui s'inscrit, par son titanisme et son démoniaque, dans une expérience du transcendant, expérience même qui trouve sa parfaite réalisation dans le poème *Lucaefârul* (« Hypérion ») (v. « *Eros et Daimion* », in « *Revista Fundatiilor Regale* », VI, 1939, 7, pp. 84—100). Il nous semble cependant étrange que dans l'analyse qu'il donne du démoniaque, le critique préfère trouver seulement les significations philosophiques schopenhaueriennes, sans rappeler à aucun moment le thème de l'andro-gyne, si entremêlé à celui du démon dans la littérature fantastique. L'éros et le démoniaque sont cependant bien plus proches de l'idéalisme magique romantique que de la philosophie schopenhaurienne.

Après que Nichifor Crainic eut souligné la présence de l'androgynie dans *Hypérion*, Mircea Eliade a montré que, dans le cas d'Eminescu, de même que dans celui de Balzac, la présence de ce thème est plus qu'un détail d'histoire littéraire. Il acquiert la dimension d'un phénomène qui intéresse en premier lieu la philosophie de la culture, (v. *Le Mythe de la réintégration* p. 79). À cette occasion, et comme il l'a fait du reste aussi dans ses ouvrages ultérieurs de philosophie de la religion. Mircea Eliade a dévoilé le symbolisme profond de ce thème, au-delà des significations explicites auxquelles les romantiques, les premiers à avoir mis en circulation ce thème présent jusqu'alors seulement dans les textes hermétiques, avaient accès.

L'androgynie n'est pas seulement un idéal de perfection de l'individu, comme on le considérait habituellement ; c'est, au contraire, une échappée hors de l'individualité et de la polarité sexuelle, par la fusion avec l'élément opposé, dans un état de biunité. Plus même, le symbole de l'androgynie, en tant que transcendance de l'individuel à travers l'éros devient — comme l'a souligné à plusieurs reprises Mircea Eliade — un paradigme de tout état de transcendance et une suppression des contraires; d'où aussi la fonction de ce symbole d'exprimer la réalité précosmogonique, l'état d'unité de l'être, tel que je l'ai analysé, en mettant en parallèle le thème du « couple » indien avec le *Baiser* de Brâncuși.

Le fait que ce symbole exprime aussi bien l'intention transcendente de l'expérience humaine que la réalité transcendente en elle-même, offre une perspective herméneutique particulièrement précieuse afin de comprendre l'alliance existante entre l'éros et la métaphysique dans l'œuvre d'Eminescu ; en premier lieu, l'élégiaque romanesque et la mysoginie circons-tantielle réactive (à accents schopenhauriens) demeurent des aspects adventices, non définitoires de la lyrique éminescienne, ne constituant presque pas une prolongation de sa mélancolie sacrée; en second lieu, le thème de l'androgynie figurera aussi bien sur les degrés qui montent vers l'absolu que dans l'acte par lequel se réalise le passage sur le plan de l'absolu.

Le passage à l'état d'androgynie de l'éros, par l'hypostase sous laquelle est présentée la bien-aimée dans l'ambiguïté du symbole androgynie, se retrouve, bien que seulement sous forme d'allusion, dans la poésie *Oh reste !* (dont nous venons de citer plus haut une strophe, justement pour la vertu magique des rythmes perceptibles, capables d'appréhender les rythmes mystérieux). Elle n'en demeura pas moins édicatrice pour le thème que nous étudions: « Sous l'ombre obscure de feuillage / Tu es semblable à quelque prince / Mirant dans l'eau profondément / Ses beaux yeux noirs pleins de sagesse. » Dans la strophe qui suit, l'allusion à l'absolu de l'androgynie trouve un renforcement dans l'absolu en tant qu'éternité, par le renversement valorique des composantes temporelles : « Et regardant au clair de lune / Le lumineux reflet du lac, / Les ans te semblent des clins d'œils, / Les siècles sont de doux instants. »

Dans la poésie *Atit de dulce* (« Si douce ») l'état d'androgynie de l'aimée est exprimé sans équivoque: « Tu es si douce, petite fille, / Que tous et toutes t'adorent, / Et il est des femmes qui mourraient volontiers / pour un seul sourire de tes yeux. » Ainsi, le thème se projette, ambivalent, sur le fond cosmique, comme un désir de vie, en contraste avec la conscience du poète, où il devient désir de mort: « Pour l'amour de toi et les fleurs et les hommes / Et les étoiles désirent vivre. / Tu es la seule qui m'aime / Et pourtant, c'est ma mort que je désire. » L'appel érotique de l'androgynie est l'appel de la mort dans le sens de la transcendance initiatique, de l'hypostase ultime de la conscience et non comme la fin absolue d'un déroulement biologique. Dans les *avatars du pharaon Tlâ*, Eminescu s'exprime fort explicitement là-dessus: le héros, Angelo, ayant succombé aux charmes du démon andro-gyne Cezar-Cezara, explique, dans son dialogue intérieur, le sens de cet amour: « Ah! se dit-il, ceci n'est pas l'amour, c'est une élévation de moi-même au-dessus de mon propre être », c'est-à-dire une transcendance, une transcendance impliquant la perte de l'individualité, à la suite d'une fusion totale, où « leur sang communiquerait réciproquement et leurs organismes auraient crû de concert, tels deux troncs d'arbres ». Ces deux arbres concrets sont une image mythico-folklorique. du jumelle végétal, des arbres enlacés, thème dont les exégètes de Brâncuși se sont servis pour interpréter le Couple du *Baiser*.

L'agonie de la conscience profane dans l'expérience de l'éros andro-gyne n'est pas autre chose que l'élévation à son paroxysme de la tension présente dans la dialectique de la mélancolie; les deux termes antinomiques qui coexistent si paradoxalement dans la mélancolie, l'amertume, en tant qu'expression de l'altérité et la volupté, correspondant à la non-altérité, atteignent leur seuil suprême.

Arrivé, à son plus haut degré, la mélancolie se convertit en représentation symbolique, offrant ainsi l'évidence directe qu'il existe, entre la mélancolie et le symbole une continuité parfaite, la différence étant plutôt d'ordre quantitatif.

Que la mélancolie, en tant que sentiment ambivalent, issue de la perception concomitante du relatif et de l'absolu, mène à la non-dualité androgynie n'est pas une conception spécifique à Eminescu; elle fait partie d'un enchaînement structural propre à une métaphysique de type traditionnel, comme le prouve sa présence, dans l'art indien, dans une configuration identique. En ce qui nous concerne, dans l'article *Mihai Eminescu dans la conscience humaine* (« *Steaua* », V, 1/44, janvier 1970), dans lequel nous analysions l'horizon de l'illimité éminescien où le pathos profane trouve la possibilité d'une transcendance chargée de mélancolie, nous rappelions que « la douceur de la mélancolie d'Eminescu évoque la mélancolie indienne, telle qu'on la trouve dans certains textes mais surtout dans l'art indien, — dans les fresques d'Ajanta

par exemple, — où la sensualité des personnages coïncide avec une certaine mélancolie du regard et des gestes, née de la perpétuelle oscillation de la conscience entre l'éphémère et l'infini » (p. 5, col. 2—3). C'est le moment de préciser que nous nous rapportons à un certain type d'accomplissement spirituel du monde bouddhiste, à l'idéal du *bodhisattva*, conformément auquel, l'individu, bien qu'ayant acquis, à la suite de longs efforts toutes les perfections qui lui permettent d'accéder au plan de l'absolu (le *Nirvana*), renonce à faire le dernier pas, et, par compassion pour le reste de la nature (à commencer par les hommes et à finir par le moindre brin d'herbe), demeure suspendu entre le devenir et l'absolu jusqu'à l'heure où il fera le pas suprême accompagné de tous ceux qu'il a rendus dignes de l'accomplir en même temps que lui. Analysant le portrait de ces *bodhisattva* dans l'art d'Ajanta, Philippe Stern constatait, comme un phénomène de coïncidence des contraires, le caractère sexuel indéterminé des personnages (*L'Inde antique et la civilisation indienne*, en collab. avec P. Masson-Oursel, H. de Willman-Grabowska, Paris, 1933, p. 457).

Le symbole de l'état, sacré de l'androgynie que la métaphysique de la mélancolie et la convergence intérieure du poète avec le monde indien impliquent, nous semble d'autant plus éloquent que cette convergence a dû pénétrer dans une conscience fortement marquée par l'influence de Schopenhauer. Eminescu a pu retrouver le sentiment indien du monde au-delà de la représentation altérée de ce sentiment, représentation qui le privait surtout de son fondement ontologique, d'absolu. Bien que l'état de l'androgynie soit rattaché, chez Eminescu, à celui du démoniaque et du génie, thèmes convergents dans la pensée de Schopenhauer, ce symbole de l'absolu réussit toutefois à s'imposer; l'état d'androgynie n'est pas une « objectivation de la volonté » dans le sens schopenhaurien, mais bien le symbole d'une objectivité d'ordre ontologique, symbole de l'absolu que le maître de ses années de jeunesse avait exorcisé de la vision indienne même du monde, considérée comme étant un élément constitutif principal de sa pensée philosophique.

Il devient évident que la mélancolie éminescienne ne provient pas uniquement du pessimisme et de l'altérité, que c'est un sentiment infiniment plus complexe, un sentiment fondamental du monde, plus exactement, une conscience compréhensive des rythmes par lesquels le cosmos, le temps et l'amour sont transcendés, convergeant vers l'absolu, qu'il conçoit approximativement comme éternité et non-dualité. L'état d'androgynie n'est que l'une des extrapolations symboliques par lesquelles la mélancolie retrouve l'absolu. La poésie et surtout la prose éminescienne se répand en images symboliques de l'absolu. A commencer par le motif de « l'île », en passant par toutes les descriptions paradisiaques proprement-dites de ses nouvelles fantastiques, préludées par les visions quasi-paradisiaques de ces poèmes et en finissant par le motif du chaos, toutes sont les images certaines de l'absolu. Si l'on se fonde sur la certitude de ces images, le thème du sommeil et celui de la mort acquièrent les mêmes accents symboliques que celui de l'éros.

Le sommeil, la mort et l'éros ont peu à peu imposé leur synonymie symbolique dans l'univers d'Eminescu et dans celui de Brâncuși. Même si, dans quelques œuvres de début, cette synonymie doit se dégager des significations lyriques contraires, l'élément de co-essentialité et de participation au niveau de l'univers poétique demeure l'aspiration vers l'état de primordialité de l'être et de la conscience.

La prééminence de la primordialité, de même que le mystère de son déroulement dans la multiplicité du monde, doivent être nécessairement invoquées lorsqu'on rend

compte de la présence — plus exactement de la transcription — directe des cosmogonies védiques de la *Première Épître*. Là, le phénomène d'interférence entre les sources extérieures et intérieures est totalement différent, juste le contraire de celui que nous avons signalé jusqu'à présent, les enquêtes détaillées des historiographes se montrant cette fois-ci, parfaitement fondées, car les sources extérieures de l'œuvre croisent des sources intérieures dans la coïncidence d'une parfaite réceptivité. Prenant acte du fait que la même cosmogonie indienne qui a été homologuée par Eminescu comme étant congénère de son esprit, peut donner une cohérence et des sens profonds à l'œuvre de Brâncuși, nous sommes implicitement confrontés à la définition d'un certain espace spirituel, car la cosmogonie exprime des valeurs fondamentales, définitoires pour la conscience d'une culture autant que pour l'artiste qui l'adopte, consciemment ou pas, la retrouvant en fait.

La cosmogonie est la traduction en termes mythiques d'un certain sentiment existentiel, du sentiment avec lequel l'individu accueille le cosmos. Les cosmogonies indiennes, où le monde n'est pas né *ex nihilo*, mais est une expansion dans l'espace et la temporalité de l'être primordial, implique une sacralité cosmique. Le sentiment avec lequel Eminescu percevait le cosmos et le monde, justifie pleinement l'attraction que les cosmogonies védiques exerçaient directement sur son esprit.

La sacralité et le symbolisme cosmique constituent le filon existentiel majeur du romantisme. Au-delà des excès, du désordre, des incohérences et des dissymétries de certains des romantiques, un nouveau sentiment de la nature se détache, cohérent et pérenne, qui nous mènera tant à une *Naturpocsie* qu'à une *Naturphilosophie*. Par là, le romantisme n'apportait absolument rien de nouveau dans l'ordre de l'esprit, mais réactualisait une ancienne tradition, la même que la cosmogonie archaïque des textes védiques supposait. La sacralité cosmique, reformulée dans la terminologie des philosophes romantiques, devenait la présence de l'infini dans la finitude. C'est ainsi que les grands romantiques ont pu renouveler toute leur vision du monde archaïque, car une structure cohérente ne saurait être refaite qu'à partir de quelques-uns de ses éléments; d'où, la redécouverte de toute une série de symboles anciens, mais surtout le prestige même du symbole, du mythe, du rêve et du fantastique de toutes ces valeurs que la culture européenne, tributaire du classicisme gréco-latin, avait relégués dans l'oubli. C'est ainsi que s'explique également l'ouverture du romantisme vers les valeurs de l'Inde et de l'Orient, de cet Orient qui fut déclaré «le romantisme le plus élevé », tandis que le romantisme lui-même était considéré une « renaissance orientale ».

Bien qu'Eminescu, celui qui a introduit les valeurs indiennes dans la culture roumaine, les rendant selon l'expression de Blaga, «une présence inaliénable de notre culture », ait appartenu au grand romantisme et à la «reconnaissance orientale», la présence de l'Inde dans la conscience culturelle roumaine est un phénomène indépendant du romantisme, en dépit du fait qu'il a débuté sous ses auspices et se justifie par des aspirations spirituelles identiques. A preuve, le phénomène culturel que représente Brâncuși; indépendant de toute filiation romantique, Brâncuși a reconstitué et transposé plastiquement la métaphysique du monde archaïque, où l'on a pu retrouver la vision du monde indien, telle qu'on la trouve représentée dans les *Veda*, le bouddhisme ou le tantrisme kachmirien; en ce sens, Brâncuși a réalisé, à lui tout seul, la même opération pour laquelle avaient coopéré, avant lui, les grands esprits de l'époque romantique. D'ailleurs, il a réussi à concrétiser sur le plan artistique ce qui, pour les romantiques était demeuré un désir non réalisé; un art symbolique.

À juger le phénomène Brâncusi après coup, c'est l'importance même du rôle joué par le romantisme dans l'œuvre d'Eminescu qui peut être à nouveau considéré, sur le plan structurel et sur celui de la sensibilité, aspect plus important peut-être que toutes les réminiscences livresco-romantiques (...)

D'avoir pu être rapporté en égale mesure au monde de l'Inde et à l'essence pérenne du romantisme — sans leur être pour autant essentiellement tributaire — Brâncusi, expression directe de notre fonds archaïque, est révélateur pour l'écho créateur que la spiritualité indienne était susceptible d'avoir dans la conscience culturelle roumaine, depuis le romantisme et jusqu'à nos jours. Qu'elles nous soient parvenues directement ou indirectement, les valeurs indiennes ont représenté pour nous un monde où nous avons retrouvé nos propres virtualités culturelles; nous y avons retrouvé le symbolisme cosmique traditionnel en une forme intégrale et cohérente, aux côtés des significations existentielles majeures que ce symbolisme implique.