

MITUL INGERULUI CAZUT LA
EMINESCU, LAMARTINE SI VIGNY

Prof. Gisèle Vanhese
Facultatea de Litere, Universitatea din
Calabria

Rezumat:

Studiu comparativ asupra imaginarului la Eminescu, Lamartine și Vigny, textul critic se ocupă de analiza literară a unui simbol esențial pentru imaginarul literar romantic. Fața personajului, este o imagine ce condensează sensul simbolic al apariției « frumuseții masculine tenebroase ». Pentru viziunea romantică a erosului, acest tip de portret fizic și moral este caracteristic. Arhetipul este Ingerul Cazut. Omul, și în special artștul se încarnează în această imagine literară.

Cuvinte cheie: ingerul romantic, dinamismul aerian, antropologie, demonism erotic, soluții iconografice, perspectivă gnostică

Atunci când la Duino, Rilke compune prima sa *Elegie*, întâlnește în cursul căutării sale estetice și estetică, strania figura a Ingerului : « Orice inger este inspăimântător ». Imagine matrice exprimând raporturile între materie și spirit, pur și impur, vizibil și invizibil, Ingerul se conturează ca o enigmă pe traseul uman. În meditația religioasă, ca și în creația artistică, Ingerul oferă o imagine dublă, dualism care definește, în viziunea lui Gaston Bachelard, orice reverie asupra dinamismului aerian. Înscriindu-se într-o constelație tematică care unește puritate, lumină, verticalitate, ingerii sunt delicat și binevoitori. Ori dimpotrivă, trecerea lor fulgurantă pe pamânt îi asimilează acelor vanturi de iarnă teribile cântate de Saint-John Perse :

C'étaient de très grands vents sur
toutes faces de ce monde,
De très grands vents en liesse par

LE MYTHE DE L'ANGE DÉCHU CHEZ
EMINESCU, LAMARTINE ET VIGNY

Professeur Gisèle Vanhese
Faculté des Lettres, Université de Calabre

Résumé:

Étude comparative sur l'imaginaire d'Eminescu, Lamartine et Vigny, le texte critique s'occupe du traitement littéraire d'un symbole essentiel pour l'imaginaire littéraire romantique. Le visage du personnage, c'est une image qui condense le sens symbolique de l'apparition de « la beauté masculine ténébreuse ». Pour la vision romantique de l'éros, ce type de portrait physique et moral est spécifique. L'archétype est l'Ange déchu. L'homme, et en particulier l'artiste, s'incarne dans cette image littéraire.

Mots-clés: l'ange romantique, dynamisme aérien, anthropologie, démonisme érotique, solutions iconographiques, perspective gnostique

Lorsqu'à Duino Rilke compose sa première *Élegie*, il rencontre, au cours de sa quête éthique et esthétique, l'étrange figure de l'Ange : « Tout ange est effrayant ». Image matricielle exprimant les rapports entre matière et esprit, pur et impur, visible et invisible, l'Ange se dresse comme une énigme sur le chemin de l'homme. Dans la méditation religieuse comme dans la création artistique, l'ange offre un double visage, dualisme qui définit, selon Gaston Bachelard, toute rêverie sur le dynamisme aérien. S'inscrivant dans une constellation thématique qui unit pureté, lumière, verticalité, les anges sont doux et bienveillants. Ou au contraire leur passage fulgurant sur la terre les assimile à ces terribles vents d'hiver que Saint-John Perse a chantés :

C'étaient de très grands vents sur
toutes faces de ce monde,
De très grands vents en liesse par le
monde, qui n'avaient d'aire ni de
gîte,

le monde, qui n'avaient d'aire ni
de gîte,
Qui n'avaient garde ni mesure, et
nous laissaient, hommes de
paille,
En l'an de paille sur leur erre...
Ah ! oui, de très grands vents sur
toutes faces de vivants !

Mediatori între sensibil și ființă, clipa și
atemporalitate, ingerii traversează spațiile
religioase încă din cea mai veche antichitate.
Ascendența lor pare să provină de la grifonul
inarișpat al civilizației asiriene și de la câteva
divinități babilonice care aveau statutul de
trimiși din ceruri, ca și anumiți zei din
panteonul egiptean. Influențe ce se topesc în
substratul biblic, asupra cărora vor acționa
de asemenea speculațiile legate de mazdeism,
gnosticism și platonism pentru a constitui
arhetipul angelic în iudaism, creștinism și
islamism.

La sfârșitul secolului II apare la Roma, pe un
zid al catacombei Priscillei, prima
reprezentare a ingerului creștin¹. În tentativa
lor de a transforma invizibilul în vizibil,
artiștii vor adopta diverse soluții picturale –
cum ar fi reluarea modelului Nike sau a
Victoriei clasice pentru a evoca rapiditatea
zborului angelic – și vor culege diverse
sugestii mitice, teologice și poetice.

Spirit inarișpat, al cărui corp este făcut din
suflări, ingerul mostenește reflexiile
cosmogonice în jurul forțelor elementare, aerul
și vântul. Ca și Vayu, zeul vântului la indo-
europeni, ingerii sunt omniscienți, purtători
de viață și moarte – după ambivalența
numinosă –, psihopompi, fecundatori, ghizi ai
astrelor. Aceasta ultima funcție, fundament
al sabeismului, asimilează mesagerul
divinului unei epifanii cosmice. Un întreg
curent al poeziei moderne se arată sensibil
acestui aspect provenit din credințele antice.
La Rilke, în mod deosebit, ingerul – ce
anunță un dumnezeu ce va să vină – devine
revelatorul regatului lui Diclible.

Demonism erotic

Qui n'avaient garde ni mesure, et
nous laissaient, hommes de paille,
En l'an de paille sur leur erre... Ah
! oui, de très grands vents sur
toutes faces de vivants !

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 agissent 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 chrétien³⁸.
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
les indo-européens, les anges sont omniscients,
porteurs de vie et de mort – selon
l'ambivalence du numineux –, psychopompe,
fécondateurs, guides des astres. Cette dernière
fonction, fondement du sabeïsme, 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. En particulier,
chez Rilke, l'ange – annonciateur d'un dieu à
venir – devient le révélateur du règne du
Dicible.

Démonisme érotique

Daca, asa cum sustine Denis de Rougemont, fiecare tema de origine mitica « descrie iruptia dramatica a unei forte sufletesti intro societate bine datat », putem sa ne interogam asupra semnificatiei profunde ce o imbraca, in secolul XIX, figura Ingerului cazut si reprezentarea masculina pe care el ne-o transmite ca paradigma a frumusetii superlative. Substratul neo-patonician al Romantismului favoriza cautarea tipurilor eterne si concentrarea caracteristicilor lor in cateva arhetipuri care au constituit armatura antropologiei sale. Portretul – aici cel al Ingerului cazut – va tinde catre unitatea sa absoluta. El dezvaluie versantul nocturn al imaginarului romantic, condensand simbolismul mitic al iubirilor Ingerilor, ce este retras acolo in profunzimea sa esentiala si al carei ultime si explozive marturisiri este *Luceafărul* de Eminescu.

Fascinat de scenariul dramatic al iubirilor Ingerilor, care incepand de la Moore si Byron, urmareste opera numerosilor scriitori – *Eloa* de Vigny, *La Chute d'un Ange* de Lamartine, *Le Démon* de Lermontov, *Căderea dracilor* de Heliade-Rădulescu, *Luceafărul* de Eminescu... – Romantismul insereaza figura angelica intro structura tematica invariata centrata pe raportul dragostei ce uneste o fiinta umana cu o fiinta supranaturala. Ea este prezenta in capitolul VI al *Genezei*, ipoteza de pornire pentru gandirea romantica asupra eroticului angelic, precum in mitologiile clasice si in folclor. Ea apare acolo ca expresia nostalgica a fuziunii omului cu natura, in vremea sacra a originilor, cand comunicarea intre cer si pamant nu fusese inca sparta in urma unei greseli de neiertat si cand o forta vitala unica circula prin toate fiintele.

Dumitru Caracostea a clarificat fundamentele antropologice ale structurii imaginare in care se insereaza mitul iubirilor Ingerilor². Spre deosebire de Max Milner care nu il ia in considerare in frumosul sau articol *Le sexe des anges : de l'ange amoureux à l'amante angélique*³, Dumitru

Si, comme le soutient Denis de Rougemont, chaque thème d'origine mythique « décrit l'irruption dramatique d'une force de l'âme dans une société bien datée »³⁹, on peut s'interroger sur la signification profonde que revêtent, au XIX^e siècle, la figure de l'Ange déchu et la représentation masculine qu'il nous transmet comme paradigme de la beauté superlative. Le substrat néo-platonicien du Romantisme favorisait la quête de types éternels et la concentration de leurs traits en quelques archétypes qui ont constitué l'armature de son anthropologie. Le portrait – ici celui de l'Ange déchu – va tendre vers son unité absolue. Il dévoile le versant nocturne de l'imaginaire romantique, en condensant le symbolisme mythique des amours des Anges, qui y est revêtu dans sa profondeur signifiante et dont *Luceafărul* d'Eminescu est l'ultime et éclatant témoignage.

Fasciné par le scénario dramatique des amours des Anges qui, à partir de Moore et de Byron, hante l'œuvre de nombreux écrivains – *Eloa* de Vigny, *La Chute d'un Ange* de Lamartine, *Le Démon* de Lermontov, *Căderea dracilor* d'Heliade-Rădulescu, *Luceafărul* d'Eminescu... – le Romantisme insère la figure angélique dans une structure thématique invariante centrée sur le rapport amoureux unissant un être humain à un être surnaturel. Elle est présente dans le Chapitre VI de la *Genèse*, hypotexte de départ pour la réflexion romantique sur l'érotique angélique, ainsi que dans les mythologies classiques et dans le folklore. Elle y apparaît comme l'expression nostalgique de la fusion de l'homme avec la nature, aux Temps sacrés de l'origine, quand la communication entre le ciel et la terre n'avait pas encore été brisée à la suite d'une faute impardonnable et qu'un même élan vital circulait à travers tous les êtres.

Dumitru Caracostea a éclairé les fondements anthropologiques de la structure imaginaire où s'insère le mythe des amours des Anges⁴⁰. A la différence de Max Milner qui ne la prend pas en considération dans son bel article *Le sexe des anges : de l'ange amoureux à l'amante angélique*⁴¹, Dumitru Caracostea a mis en

Caracostea a pus în evidență această tipologie erotica, totuși fără să traseze toate consecințele. Într-un prim eseu, intitulat *Complexul om-zeiță în folclor și la Eminescu (Le complexe homme-déesse dans le folklore et chez Eminescu)*, el arată cum un om de pe pamant se ridică la un nivel spiritual mai intens prin dragostea sa pentru o creatură supranaturală. El enumerează patru ipoteze din ce în ce mai sublimă în folclor și pentru poet: zeita crudă, ondina, creatura din povestea *Miron și Frumoasa fără corp*, în sfârșit ingerul care reprezintă personajul feminin cel mai idealizat. Caracostea observă că doar acest ultim motiv a fost admirabil dezvoltat de Eminescu în *Înger și demon* pe care îl înscrie într-o serie relativă privind raportul om-zeita. Aceasta înscriere nu se pare parțial eronată întrucât și demonul se prezintă ca o creatură supranaturală, ca un inger căzut, și nu ca un om.

În cel de-al doilea eseu al său, construit simetric pe cel dintâi, *Conflictul femeie-zeu în mit și la Eminescu (Le conflit femme-dieu dans le mythe et chez Eminescu)*, Caracostea observă că, în opoziție cu primul, acest tip de raport a cunoscut o mare celebritate literară. El identifică patru figuri masculine, din ce în ce mai spirituale, aparținând acestei categorii: personajul demonic al « zburătorului » (un soi de demon înaripat) sau vampirul; personajul binevoitor, dar cu un aspect monstruos din mitul lui Eros și Psyché; astrul îndrăgostit de o tânără de pe pamant; în sfârșit Luceafărul din *Luceafărul*. Caracostea observă că raportul femeie/dumnezeu a fost privilegiat de Eminescu și de tot Romanticismul. Originalitatea lui Eminescu constă în faptul că a făcut să coincidă imaginea demonului romantic cu imaginea « zburătorului ». Polaritatea mitică reuneste astfel categoria feminină cea mai spirituală din primul grup studiat de Caracostea (ingerul-femeie sau femeia angelică) cu categoria masculină cea mai puțin sublimă a celui de-al doilea grup: « zburătorul » ce posedă trăsături apropiate de demonul

évidente cette typologie érotique, sans toutefois en tirer toutes les conséquences. Dans un premier essai, intitulé *Complexul om-zeiță în folclor și la Eminescu (Le complexe homme-déesse dans le folklore et chez Eminescu)*, il montre comment un homme de la terre s'élève à un niveau spirituel plus intense par son amour pour une créature surnaturelle. Il dénombre quatre hypostases de plus en plus sublimées dans le folklore et chez le poète: la déesse cruelle, l'ondine, la créature du conte *Miron și Frumoasa fără corp*, enfin l'ange qui représente le personnage féminin le plus idéalisé. Caracostea observe que seul ce dernier motif a été brillamment développé par Eminescu dans *Înger și demon* qu'il inscrit dans la série relative au rapport homme-déesse. Cette inscription nous semble en partie erronée car le démon se présente lui aussi comme une créature surnaturelle, comme un ange déchu, et non comme un homme.

Dans son deuxième essai, construit symétriquement sur le premier, *Conflictul femeie-zeu în mit și la Eminescu (Le conflit femme-dieu dans le mythe et chez Eminescu)*, Caracostea observe que, contrairement au premier, ce type de rapport a connu une grande célébrité littéraire. Il identifie quatre figures masculines, de plus en plus spiritualisées, appartenant à cette catégorie: le personnage démonique du « zburător » (sorte de démon ailé) ou le vampire; le personnage bienveillant mais à l'aspect monstrueux du mythe d'Éros et de Psyché; l'astre amoureux d'une jeune fille de la terre; enfin Luceafăr de *Luceafărul*. Caracostea observe que le rapport femme/dieu a été privilégié par Eminescu et par tout le Romanticisme. L'originalité d'Eminescu est d'avoir fait coïncider l'image du démon romantique avec l'image du « zburător ». La polarité mythique réunit ainsi la catégorie féminine la plus spiritualisée du premier groupe étudié par Caracostea (l'ange-femme ou la femme angélique) à la catégorie masculine la moins sublimée du deuxième groupe: le « zburător » qui possède des traits proches du démon romantique. Ange et Démon. Épiphanies numineuses dont l'union, exprimée

romantic. Inger și Demon. Epifanii numinoase a caror uniune, exprimată într-un simbolic Ange et Démon. Épiphanies numineuses dont l'union, exprimée dans une symbolism, este centrul unei rețele de teme obsedante. Dubla figură angelică este supusă a două regimuri ale imaginarului, diurn și nocturn. Reprezentarea abisală a androginului apare într-o manieră exemplară la Vigny, Lamartine și Eminescu.

Vigny. O mitologie a purului și a impurului

Divizată în trei părți – Naștere, Seducție, Cadere - *Eloa*⁴² de Vigny, publicată în 1823, are drept subiect seducerea ingerului Eloa, născut dintr-o lacrimă a lui Hristos, de către Satan, ingerul decăzut prin excelență. Autorul reunește în această operă, principalele teme ale sistemului mitic studiat și reia cele două tipuri de tradiții, cultivate și populare, vehiculând această schemă imaginară arhaică. În ceea ce privește tradiția cultivată, în plus fata de influențele literare transmise de către opele poetilor englezi, cum ar fi Milton, chiar și numele Eloa este împrumutat de la Klopstock. « Eloa », care desemnează un (și nu una) inger în *La Messiede*, evocă lingvistic vocabula « Elohim » prezenta în capitolul Genezei unde este schitată naratiunea iubirilor Ingerilor. Acest termen indică, în textul biblic, « Fiii lui Dumnezeu » care au sedus fiicele oamenilor.

Pe de altă parte, de la o parte, ca un ecou al credințelor populare în versurile ce descriu trecerea lui Eloa pe pamant :

Tes soins ne sont-ils pas de
surveiller les âmes,
Et de parler, le soir, au cœur des
jeunes femmes ;
De venir comme un rêve en leurs
bras te poser,
Et de leur apporter un fils dans
un baiser? (v. 391-394)

Remarcăm în acest pasaj neglijat de critici,

dans une symbolique hiérogamique, est le noyau d'un réseau de thèmes obsédants. Double figure angélique, soumise aux deux régimes de l'imaginaire, diurne et nocturne. Représentation abyssale de l'androgyn, qui apparaît de façon exemplaire chez Vigny, Lamartine et Eminescu.

Vigny. Une mythologie du pur et de l'impur

Divisé en trois parties – Naissance, Séduction, Chute – *Eloa*⁴² de Vigny, publié en 1823, a comme sujet la séduction de l'Ange Eloa, née d'une larme du Christ, par Satan, l'Ange déchu par excellence. L'auteur réunit, dans cette œuvre, les principaux thèmes du système mythique étudié et reprend les deux types de traditions, cultivée et populaire, véhiculant ce schéma imaginaire archaïque. En ce qui concerne la tradition cultivée, en plus des influences littéraires exercées par les œuvres des poètes anglais, comme Milton, le nom même d'Eloa est emprunté à Klopstock. « Eloa », qui désignait un (et non une) ange dans *La Messiede*, évoque linguistiquement le vocable « Elohim » présent dans le chapitre de la Genèse où est ébauchée la narration des amours des Anges. Ce terme indique, dans le texte biblique, les « Fils de Dieu » qui séduisirent les filles des hommes. D'un autre côté, on décèle comme un écho des croyances populaires dans les vers qui décrivent le passage d'Eloa sur la terre :

Tes soins ne sont-ils pas de
surveiller les âmes,
Et de parler, le soir, au cœur des
jeunes femmes ;
De venir comme un rêve en leurs
bras te poser,
Et de leur apporter un fils dans un
baiser? (v. 391-394)

On remarque, dans ce passage négligé par les critiques, que le rôle d'Eloa est curieusement un rôle masculin identique à celui du génie ailé des légendes. S'agit-il d'une trace de la genèse si complexe de cette œuvre où Eloa était

ca rolul lui Eloa este curios un rol masculin identic cu acela al geniului inaripat din legende. Este oare vorba de o urma a genezei atat de complexa a acestei opere in care Eloa era mai intai *un inger*? Sau mai degraba poemul fiind un univers verbal ce povesteste aceeași istorie in diferite feluri, in acelasi moment si in mai multe reprize, am putea sa ne gasim in prezenta unei teme deosebit de obsedanta la Vigny, aceea a demonismului erotic.

Ca si la ceilalti autori luati in considerare, Eloa coincide cu idealul feminin care domina Romantismul. Ea este fiica luminii. Vigny o compara cu « o tanara stea » (v. 755), apropiere sugerata de catre Biblie si mai ales de speculatiile Sabeismului unde sunt venerate cei sapte ingeri guvernand cele sapte planete. O reverie asupra aerianului si verticalitatii traverseaza intreg poemul :

Son beau front est serein et pur
comme un beau lys,
Et d'un voile d'azur il soulève
les plis ;
Ses cheveux partagés, comme
des herbes blondes [...] (v. 53-
55).

Din contra, situat sub regimul nocturn al imaginarului, portretul Ingerului Cazut condenseaza toate elementele pe care descrierea lui Eloa le exclude. In opozitie cu dinamismul ascensional, ce conferea zborului o conotatie etica de ascetism si puritate, miscarea decaderii – fie ea caderea originala a lui satan ori greseala lui Eloa – coincide cu patarea morala. Corpul aerian al Ingerului devine opac :

Il trouve un air moins pur ; là
passent des nuages,
Là tournent des vapeurs,
serpentent des orages (v. 231-
232).

Satan nu este descris in zbor, ci intro misterioasa imobilitate in timpul primei sale

d'abord *un ange*? Ou plutôt le poème étant un univers verbal qui raconte la même histoire de différentes façons, au même moment et à plusieurs reprises, il se pourrait bien que nous trouvions en présence d'un thème particulièrement obsédant chez Vigny, celui du démonisme érotique.

Comme chez les autres auteurs pris en considération, Eloa coïncide avec l'idéal féminin qui domine le Romantisme. Elle est fille de la lumière. Vigny la compare à une « jeune étoile » (v. 755), rapprochement suggéré par la Bible et surtout par les spéculations du Sabéisme où sont vénérés les sept Anges gouvernant les sept planètes. Une rêverie de l'aérien et de la verticalité traverse tout le poème :

Son beau front est serein et pur
comme un beau lys,
Et d'un voile d'azur il soulève les
plis ;
Ses cheveux partagés, comme des
gerbes blondes [...] (v. 53-55).

Au contraire, situé sous le régime nocturne de l'imaginaire, le portrait de l'Ange déchu condense tous les éléments que la description d'Eloa avait exclus. En opposition au dynamisme ascensionnel, qui conférait au vol une connotation éthique d'ascétisme et de pureté, le mouvement de la descente – qu'elle soit chute originelle de Satan ou faute d'Eloa – coïncide avec la souillure morale. Le corps aérien de l'Ange s'opacifie :

Il trouve un air moins pur ; là
passent des nuages,
Là tournent des vapeurs, serpentent
des orages (v. 231-232).

Satan n'est pas dépeint en vol, mais dans une mystérieuse immobilité lors de sa première apparition à Eloa :

A sa lueur de rose un nuage
embaumé
Montait en longs détours dans un

aparitii la Eloa :

A sa lueur de rose un nuage
embaumé
Montait en longs détours dans un
air enflammé,
Puis lentement forma sa couche
d'ambrosie,
Pareille à ses divans où dort la
molle Asie.
Là, comme un Ange assis, jeune,
triste et charmant,
Une forme céleste apparut
vaguement (v. 321-326).

Daca initial, artistii au pictat corpul imaterial al Ingerului prin nori – una dintre solutiile iconografice pentru a transforma invizibilul in vizibil – ei uita in Renastere aceasta semnificatie simbolica. Norii devin astfel o perna pe care se sprijina Ingerul. La Vigny, Satan seamana cu un sultan ce se odihneste pe un pat sau cu bogatii sirieni pe care i-a descris in *Daphné*. Vis oriental de voluptate ce n-a incetat sa fascineze imaginarul occidental :

Le jeune homme inconnu
mollement s'appuyait
Sur ce lit de vapeurs qui sous ses
bras fuyait (v. 353-354).

Obscuritatea parului marcheaza, ca si la Eminescu si la Lamartine, trecerea de la un regim diurn la regimul nocturn al imaginarului. Inainte de razvratirea sa Satan era un « copil al luminii » (v. 243) care purta « printre pletele lui de aur » ca un diamant « Lucifer steaua matinala » (v. 112). Aceasta luminozitate se transforma in obscuritate in timpul unei ipostaze satanice :

Tel retrouvant ses maux au fond
de sa mémoire,
L'Ange maudit pencha sa
chevelure noire (v. 663-664).

Poetul se opreste asupra descrierii

air enflammé,
Puis lentement forma sa couche
d'ambrosie,
Pareille à ses divans où dort la
molle Asie.
Là, comme un Ange assis, jeune,
triste et charmant,
Une forme céleste apparut
vaguement (v. 321-326).

Si originairment, les artistes ont peint le corps immatériel de l'Ange par des nuées – une des solutions iconographiques pour rendre visible l'invisible – ils oublient à la Renaissance cette signification symbolique. Les nuages deviennent alors un coussin sur lequel s'appuie l'Ange. Chez Vigny, Satan ressemble à un sultan se reposant sur un lit d'apparat ou aux riches Syriens qu'il a décrits dans *Daphné*. Rêve oriental de volupté qui n'a cessé de fasciner l'imaginaire d'Occident :

Le jeune homme inconnu
mollement s'appuyait
Sur ce lit de vapeurs qui sous ses
bras fuyait (v. 353-354).

L'obscurissement de la chevelure marque, comme chez Eminescu et chez Lamartine, le passage du régime diurne au régime nocturne de l'imaginaire. Avant sa rébellion, Satan était un « enfant de la lumière » (v. 243) qui portait, « parmi ses cheveux d'or » (v. 114), comme un diamant « Lucifer l'étoile matinala » (v. 112). Cette luminosité se transmute en noirceur lors de l'hypostase satanique :

Tel retrouvant ses maux au fond de
sa mémoire,
L'Ange maudit pencha sa
chevelure noire (v. 663-664).

Le poète s'attarde sur la description de la chevelure : « Ses cheveux étaient noirs, mais pressés d'un bandeau » (v. 357), le terme « bandeau » étant ici synonyme de couronne. Le « mais » nous alerte, « comme s'il y avait là, observe François Germain, une obscure

parului : « Pletele sale erau negre, dar legate cu o panglica » (v. 357), termenul « panglica » fiind aici sinonim cu coroana. « Dăca » ne alertează, « ca și când ar fi fost acolo, observă François Germain, o obscură contradicție »⁵ în care se confruntă rezistența și fascinația. Aceeași mișcare de negare caracterizează câteva versuri din *Chant de Suzanne au bain* : « Dăca parul meu este negru, eu sunt alba și frumoasă ». Transformarea frazei din *Cantique des Cantiques* (« nigra sed formosa ») dezvăluie din nou în ce sens al *erosului* blestemat se orientează reveria lui Vigny centrată asupra parului. Ingerul căzut are drept regat noaptea și drept suveranitate legăturile de intimitate și atracție ale corpurilor. Precum Ingerul din a treia *Elegie* a lui Rilke, el este « le grand Dieu-Fleuve, coupable et caché, du sang » (marele Dumnezeu-Fluviu, vinovat și ascuns, de sange) :

Sur l'homme j'ai fondé mon empire de flamme
Dans les désirs du cœur, dans les rêves de l'âme,
Dans les liens des corps, attrait mystérieux,
Dans les trésors du sang, dans les regards des yeux (v. 427-430).

Precum Nerval și Tieck, Vigny regăsește « intuiția mării inversiunii nocturne ». Noaptea se prezintă ca « un loc privilegiat al comuniunii de neînteles, ea este jubilație dionisiacă »⁶. În timpul apelului sau la o reîntoarcere înaltătoare dar distructivă către spațiul inițial de fuziune, Ingerul decăzut devine o creatură elementară ce animează aceste substanțe-mamă ce polarizează reveria și poemul. « Sufletul naturii » (v. 457), Spiritul Pamantului. Un pamant daruit fortelor senzuale, unde umbra se confundă cu parul sumbru al divinităților nocturne. « Noaptea terestră » a lui Satan este o inițiere în voluptate :

Innombrables Esprits, nous

contradiction »⁴³ où s'affrontent résistance et fascination. Le même mouvement de dénégation caractérise quelques vers du *Chant de Suzanne au bain* : « Si mes cheveux sont noirs, moi je suis blanche et belle ». La transformation de la phrase du *Cantique des Cantiques* (« nigra sed formosa ») dévoile à nouveau dans quel sens de l'*éros* maudit s'oriente la rêverie de Vigny centrée sur la chevelure. L'Ange déchu a comme règne la nuit et comme souveraineté les liens de l'intimité et l'attraction des corps. Tel l'Ange de la troisième *Élégie* de Rilke, il est « le grand Dieu-Fleuve, coupable et caché, du sang » :

Sur l'homme j'ai fondé mon empire de flamme
Dans les désirs du cœur, dans les rêves de l'âme,
Dans les liens des corps, attrait mystérieux,
Dans les trésors du sang, dans les regards des yeux (v. 427-430).

Comme Nerval, comme Tieck, Vigny retrouve « l'intuition de la grande inversion nocturne ». La Nuit se présente comme « le lieu privilégié de l'incompréhensible communion, elle est jubilation dionysiaque »⁴⁴. Lors de son appel à un retour envoûtant mais destructeur vers l'espace fusionnel originare, l'Ange déchu devient une créature élémentaire animant ces substances-mères qui polarisent la rêverie et le poème. « Âme de la nature » (v. 457), Esprit de la Terre. Une terre livrée aux puissances sensuelles, où l'ombre se confond avec la chevelure sombre des divinités nocturnes. La « nuit terrestre » de Satan est une initiation à la volupté :

Innombrables Esprits, nous volons dans les ombres
En secouant dans l'air nos chevelures sombres (v. 451-452).

L'Ange tombé ressemble lui-même à un jeune dieu de la végétation (v. 325). Au-delà du mythe biblique, réaffleurent d'antiques

volons dans les ombres
En secouant dans l'air nos
chevelures sombres (v. 451-452).

Ingerul cazut seamana el insusi cu un tanar zeu al vegetatiei (v. 325). Dincolo de mitul biblic, reinfloresc credinte antice care, dupa Mircea Eliade, au aparut in neolitic odata cu nasterea agriculturii. Ontologie imemoriala centrata pe drama agro-lunara, care fundamenteaza homologia intre «noapte, fecundare, moarte, initiere, resurectie»⁷. Personajul central al acestor mituri nu mai este Tatal atotputernic, ci Fiul care «va fi o traducere tardiva a androgenului primitiv al divinitatilor lunare»⁸, androgin ale carui vestigii le descoperim in portretul lui Satan, al lui Cédar si al Luceafarului. Incepand din Romantism, care privilegiaza scenariul primordial al revoltei impotriva Tatalui, simbolul Fiului va lua din ce in ce mai multa importanta. Satan este cel ce s-a ridicat impotriva lui Dumnezeu gelos si care incurajeaza pe Eloa sa repete acelasi gest razvratit.

In perspectiva gnostica si chiar maniheana, Ingerul Eloa «simbolizeaza sufletul uman, Satan pe de o parte lumea materiala, conditia umana, uniunea lor incarnarea sufletului in corp»⁹. *Caderea* – titlul ultimei sectiuni – este prin urmare dublu gravata in centrul operei: caderea Ingerului-suflet, ce repeta prima cadere a lui Lucifer, «celmai frumos dintre Ingeri».

Aparent Romanticii au reluat tema biblica a iubirii ingerilor pentru a-si exprima propria obsesie privind demonismul erotic. Totusi, convergentele pe care le decelam in operele celor care au tratat aceasta tematica presupun recursul la un mit fondator chiar mai arhaic. Fara indoiala, ar trebui sa deducem in cazul lui Vigny, ca si in cazul lui Eminescu o influenta din mitologia indiana propagata prin eforturile eruditilor si speculatiile Iluministilor. In aceste *Note* la traducerea lui *Cain* de Byron, Fabre d'Olivet pune in evidenta cea dintai lupta intre demoni si ingeri. «Razboiul Zeilor» pe

croyances qui, selon Mircea Eliade, sont apparues au néolithique avec la naissance de l'agriculture. Ontologie immémoriale centrée sur le drame agro-lunaire, qui fonde l'homologie entre «nuit, fécondité, mort, initiation, résurrection»⁴⁵. Le personnage central de ces mythes n'est plus le Père tout-puissant, mais le Fils qui «serait une traduction tardive de l'androgynat primitif des divinités lunaires»⁴⁶, androgynat dont on découvre des vestiges dans le portrait de Satan, de Cédar et de Luceafăr. A partir du Romantisme, qui privilégie le scénario primordial de la révolte contre le Père, le symbole du Fils va prendre de plus en plus d'importance. Satan est celui qui s'est soulevé contre le Dieu jaloux et qui entraîne Eloa à répéter le même geste séditieux. Dans la perspective gnostique et même manichéenne, l'Ange Eloa «symbolise l'âme humaine, Satan pour une part le monde de matière, la condition humaine, leur union l'incarnation de l'âme dans le corps»⁴⁷. *La Chute* – titre de la dernière section – est donc doublement gravée au cœur de l'œuvre : chute de l'Ange-âme, qui répète la première chute de Lucifer, le «plus beau des Anges».

Apparemment les Romantiques ont repris à la Bible le thème des amours des Anges pour exprimer leur propre hantise en ce qui concerne le démonisme érotique. Pourtant les convergences que l'on décèle dans les œuvres de ceux qui ont traité cette thématique supposent le recours à un mythe fondateur plus archaïque encore. Sans doute faut-il imaginer pour Vigny, comme pour Eminescu, une influence de la mythologie de l'Inde propagée par les travaux des érudits et les spéculations des Illuminés. Dans ses *Notes* à la traduction du *Cain* de Byron, Fabre d'Olivet met en évidence le combat premier entre les démons et les anges. «Guerre des dieux» que Gilbert Durand situe à la racine de tout mythe. Fabre d'Olivet conteste que la chute des Anges ait fait originairement partie de la Cosmogonie hébraïque. Il ajoute que «ce qui aurait donné naissance à ce dogme était une antique tradition cosmogonique des Hindoux, dans laquelle on apprenait que, dès l'origine du Monde, les

care Gilbert Durand îl situează la rădăcina oricarui mit. Fabre d'Olivet contestă caderea Ingerilor făcând inițial parte din Cosmogonia ebraică. El adaugă «ce ar fi dat naștere acestei dogme era o antică tradiție cosmogonică a hindusilor, în care aflăm ca la originea Lumii, spiritele din Nordul și Sudul pamantului erau împartite.»¹⁰. Lupta între cele două rase divine se soldează cu înfrângerea celor din Sud, lupta inițială ce va domina și reflexia lui Nerval.

La autorii studiați, uniunea între parteneri opusi, ce iau figurile emblematice ale Ingerului și Demonului este aproape întotdeauna percepută ca o transgresiune, dorită și temută, a separării radicale impusă de ordinul divin. Aceasta profanare a interzisului provoacă mania lui Dumnezeu, așa cum Vigny o evocă în *Le Déluge* :

Souvent, fruit inconnu d'un
orgueilleux mélange,
Au sein d'une mortelle on vit le
fils d'un Ange.
Le crime universel s'élevait
jusqu'aux cieux.
Dieu s'attrista lui-même et
détourna les yeux (v. 33-36).

« Amestecul » criminal – mare mit manihean atribuit de Basilide persilor – tipic regimului nocturn al imaginarului, a obsedat conștiința romantică care și-a exprimat cu mitul iubirilor Ingerilor, obsesiile cele mai obscure. Ingerul decăzut simbolizează în special corpul inlăntuit de materie și tenebre. Mai multe imagini se concentrează în prefata din *Eloa*, în jurul temei parului ce îl obsedează și pe Eminescu. Întro schiță în proză, uniunea carnală a lui Eloa cu Satan este semnificativă metonimic, după o retorică a elipsei și reticentei, prin uniunea pletelor. Viziunea propune izomorfismul dintre par și apa analizat de Gaston Bachelard. « Ajunge, scrie el, ca un par despletit să cada – curgă – pe umeri goi pentru a reanima tot simbolismul apelor »¹¹ :

Génies du Nord et du Sud de la terre étaient divisés »⁴⁸. La lutte entre les deux races divines se solde par la défaite des Génies du Sud, lutte originelle qui hantera aussi la réflexion de Nerval.

Chez les auteurs étudiés, l'union entre partenaires opposés, qui prennent les figures emblématiques de l'Ange et du Démon, est presque toujours perçue comme une transgression, désirée et crainte, de la séparation radicale voulue par l'ordre divin. Cette profanation de l'interdit provoque la colère de Dieu, comme Vigny l'évoque dans *Le Déluge* :

Souvent, fruit inconnu d'un
orgueilleux mélange,
Au sein d'une mortelle on vit le fils
d'un Ange.
Le crime universel s'élevait
jusqu'aux cieux.
Dieu s'attrista lui-même et
détourna les yeux (v. 33-36).

Le « mélange » criminel – grand mythe manichéen que Basilide attribue aux Perses – typique du régime nocturne de l'imaginaire, a hanté la conscience romantique qui a exprimé, avec le mythe des amours des Anges, ses obsessions les plus obscures. L'Ange déchu symbolise en particulier le corps enchaîné à la matière et aux ténèbres. Plusieurs images se concentrent, dans l'avant-texte d'*Eloa*, autour du thème de la chevelure qui obsède aussi Eminescu. Dans une ébauche en prose, l'union charnelle d'Eloa avec Satan est signifiée métonymiquement, selon une rhétorique de l'ellipse et de la reticence, par l'union des cheveux. La vision propose l'isomorphisme, qu'a analysé Bachelard, entre la chevelure et l'eau. « Il suffit, écrit-il, qu'une chevelure dénouée tombe – coule – sur des épaules nues pour que se réanime tout le symbole des eaux »⁴⁹ :

... sa tête tomba sur la tête de
l'Archange maudit. Sitôt que les
boucles des cheveux noirs furent

... sa tête tomba sur la tête de l'Archange maudit. Sitôt que les boucles des cheveux noirs furent confondues avec les tresses blondes comme deux fleuves, on ne vit plus rien qu'un nuage de lumière où s'agitaient quatre ailes rapides¹².

În studiul sau asupra simbolismului acvatic din *Eloa*, Yolande Legrand afirma ca « Eloa și Satan sustin destinul undei [...]. Divergența lor, aceea care exista între unda pură și unda neagră dispare, atunci când, prin unificarea lor și absorbirea undei pure de către cea neagră, destinul lor se împlinesc. »¹³. Apa care se închide la culoare, este legată de tematica impurității și a mizeriei care a simbolizat întotdeauna raul. « Apa impură, pentru inconștient este un receptacol de mal »¹⁴ observa Gaston Bachelard. Undele tenebroase conduc cei doi amantii spre disoluția finală. Dar această mișcare heraclitiană este oare o devenire a întinericului? « Norul de lumină » pare chiar să marcheze triumful final al purității asupra raului, după un tel inițial pe care Vigny nu-l va atinge niciodată.

Lamartine. De la tentativă la cadere

Epopee evocând dragostea ingerului Cédar pentru Daïdha, fiica lui Caïnites, *La Chute d'un Ange*¹⁵ (1838) de Lamartine se încadrează în structura mitică sugerată nu numai de titlul său, dar și de diverse trasături care o înscriu aici aproape inconștient. Sigur, Cédar din punct de vedere spiritual nu aparține demoniacului. Totuși, descrierea sa fizică îl asimilează fără îndoială figurii Ingerului Cazut. Nu vom cunoaște niciodată forma idealizată, invizibilă a lui Cédar înainte a căderii sale. Lamartine îl schitează în a doua *Viziune*, chiar după încarnarea sa, materia pastrandu-se încă precum o reflectie a originii sale divine:

confondues avec les tresses blondes comme deux fleuves, on ne vit plus rien qu'un nuage de lumière où s'agitaient quatre ailes rapides⁵⁰.

Dans son étude sur la symbolique aquatique d'*Eloa*, Yolande Legrand affirme qu'« Eloa et Satan subissent le destin de l'onde [...]. Leur divergence, celle qui existe entre l'onde pure et l'onde noire, disparaît, lorsque, par leur unification et l'absorption de l'onde claire par l'onde noire, leur destin s'accomplit »⁵¹. L'eau qui s'enténébre, qui se « stymphalise », est reliée à la thématique de l'impureté et de la souillure qui, depuis la nuit des temps, ont symbolisé le mal. « L'eau impure, pour l'inconscient, est un réceptacle du mal »⁵² reconnaît Gaston Bachelard. Les ondes ténébreuses emportent les deux amants vers la dissolution finale. Mais ce mouvement heraclitien est-il un devenir de la noirceur? Le « nuage de lumière » semble en effet marquer le triomphe final de la pureté sur le mal, selon un dessein initial que Vigny ne réalisera pourtant jamais.

Lamartine. De la tentation à la chute

Epopee racontant l'amour de l'Ange Cédar pour Daïdha, la fille des Caïnites, *La Chute d'un Ange*⁵³ (1838) de Lamartine s'insère dans la structure mythique envisagée, non seulement par son titre, mais aussi par divers traits qui l'y inscrivent presque inconsciemment. Certes, Cédar spirituellement n'appartient pas au démoniaque. Pourtant sa description physique l'assimile sans aucun doute à la figure de l'Ange déchu. Nous ne connaissons jamais la forme idéalisée, invisible, de Cédar avant sa chute. Lamartine le dépeint, dans la deuxième *Vision*, juste après son incarnation, la matière gardant encore comme un reflet de son origine divine :

Son regard doux nageait dans un azur moins pâle ;
Sa lèvre gracieuse avait un pli plus

Son regard doux nageait dans un
azur moins pâle ;
Sa lèvres gracieuse avait un pli
plus mâle,
Les boucles d'or bruni de ses
épais cheveux
Roulaient en flots plus courts sur
un cou plus nerveux (p. 842).

mâle,
Les boucles d'or bruni de ses épais
cheveux
Roulaient en flots plus courts sur
un cou plus nerveux (p. 842).

Aceasta evocare se termina printr-o imagine care condensează sensul simbolic al apariției « precum un zeu născut din dalta sculptorului », imaginea fiind reluată în timpul unui ultim portret în a noua *Viziune* (pp. 979-980). Metafora marmoreana este frecvent activă în descrierile frumuseții angelice, cum vom constata și la Eminescu și leaga reprezentarea corpului de statuile grecești. « Marmura este prin excelență piatra fără viață – recunoaște Thévenoz. Deasemenea îl reprezintă materialul electiv al fantasmelor [...]. El îi da halucinației o consistență precisă și tangibilă »¹⁶.

În a doua și a patra *Viziune*, Daïdha evocă, drept caracteristică a frumuseții angelice, « parul de aur » de Cédar (p. 900), poetul conferind materiei prețioase, ca la Eminescu, valorile simbolice de noblete, frumusețe, puritate. În ceea ce privește ochii, doar în timpul primei descrieri culoarea lor este precizată : « azurul ».

Totuși începând cu a noua *Viziune*, fără ca poetul să anunțe sau să justifice, observăm o mutație radicală a portretului ingerului care a fost mereu ignorată de exegeții lui Lamartine. Plețele blonde se întunecă, privirea nu mai este albastră, ci devine « înflăcărată », cu o puternică polarizare asupra simbolismului focului :

Ils contemplaient Cédar
immobile à ses pieds,
Embrassant des deux bras ses
genoux repliés,
Et, comme pour cacher l'âme sur
sa figure,
Laisant pendre en flots courts sa
noire chevelure (p. 979).

Cette évocation se termine par une image qui condense le sens symbolique de l'apparition : « ainsi qu'un dieu sorti du ciseau du sculpteur », l'image étant reprise lors d'un dernier portrait dans la neuvième *Vision* (pp. 979-980). La métaphore marmoreenne est fréquemment active dans les descriptions de la beauté angélique, comme nous le constaterons aussi chez Eminescu, et relie la représentation du corps à la statuette grecque. « Le marbre est par excellence la pierre sans vie – reconnaît Thévenoz. Aussi représente-t-il le matériau électif du phantasme [...]. Il donne à l'hallucination une consistance précise et tangible »⁵⁴.

Dans la deuxième et la quatrième *Vision*, Daïdha évoque, comme caractéristique de la beauté angélique, les « cheveux d'or » de Cédar (p. 900), le poète conférant à la matière précieuse, comme chez Eminescu, les valeurs symboliques de noblesse, beauté, pureté. Quant aux yeux, c'est seulement lors de la première description que leur couleur est précisée : l'« azur ».

Pourtant à partir de la neuvième *Vision*, sans que le poète l'annonce et la justifie, on observe une mutation radicale du portrait de l'Ange, qui a toujours été ignorée par les exégètes lamartiniens. Les cheveux blonds s'obscurcissent, le regard n'est plus « bleu », mais devient « flamboyant », avec une forte polarisation sur le symbolisme du feu :

Ils contemplaient Cédar immobile
à ses pieds,
Embrassant des deux bras ses
genoux repliés,
Et, comme pour cacher l'âme sur
sa figure,
Laisant pendre en flots courts sa
noire chevelure (p. 979).

Parul a devenit negru ca în episodul închisorii (a doua *Viziune*) – « ses cheveux épars, mêlés, souillés, tordus, / Flottaient en noirs flocons sur la terre épandus » (p. 1023) – si în final în a cincea si ultima *Viziune* :

Le vent qui fraîchissait, soufflant à leur figure,
Ballotait de Cédar la noire chevelure,
Et la faisait fouetter et claquer sur son dos
Avec un bruit pareil au claquement des flots (p. 1067).

Paralel, tot aici, portretul lui Daïdha trece de la o reprezentare corporala axata pe teluric la o prezenta aeriana atunci când Cédar efectueaza traseul carnal invers. Daïdha, fiica a pamantului, ajunge sa coincide cu femeia angelica si Cédar cu modelul de frumusetate masculina demonica. Putem crede ca aceasta schimbare în reprezentarea lui Cédar a condus la transformarea complementara a tinerei femei : Daïdha, cu parul negru devine brusc blonda la jumatatea operei. Portretul feminin uneste de acum înainte azurul si auritul, expresii ale luminii si elementul aerian ca la Eloa si Catalina. Daca, asa cum credem noi, ideea de cadere erotica a atras dupa sine, chiar în compozitia poemului lamartinian, o a doua mutatie fizica a Ingerului, aceasta a determinat la randul sau , o metamorfoza a partenerului feminin.. Aceasta ultima transformare este totusi departe de a fi coerenta pentru Ingerul Cédar. De fapt, la inceput Daïdha poseda un splendid par negru, simbol al apartenentei sale la terestru si sensibil, care o opune Ingerului si radiatiei epifanice a luminii ce emana « par de aur ». Dar imediat parul Daïdhei este comparat, din a noua *Viziune* cu « o spuma de aur » în momentul în care poetul descrie « plutirile scurte ale parului negru » al lui Cédar. Parul Daïdhei va redeveni totusi negru (p. 1039) si apoi

La chevelure est devenue noire comme lors de l'épisode de la prison (douzième *Vision*) – « ses cheveux épars, mêlés, souillés, tordus, / Flottaient en noirs flocons sur la terre épandus » (p. 1023) – et enfin dans la quinzième et dernière *Vision* :

Le vent qui fraîchissait, soufflant à leur figure,
Ballotait de Cédar la noire chevelure,
Et la faisait fouetter et claquer sur son dos
Avec un bruit pareil au claquement des flots (p. 1067).

Parallèlement, toujours dans la neuvième *Vision*, le portrait de Daïdha passe d'une représentation corporelle axée sur le tellurique à une présence aérienne alors que Cédar effectue le trajet charnel inverse. Daïdha, fille de la terre, arrive à coïncider avec la femme angélique et Cédar avec le modèle de la beauté masculine démonique. On peut penser que ce changement dans la représentation de Cédar a entraîné la transformation complémentaire de la jeune femme : Daïdha, à la chevelure noire, devient brusquement blonde à la moitié de l'œuvre. Le portrait féminin unit dorénavant l'azur et le doré, expressions de la lumière et de l'élément aérien, comme chez Eloa et Cătălina. Si, comme nous le croyons, l'idée de chute érotique a entraîné, dans la composition même du poème lamartinien, une deuxième mutation physique de l'Ange, celle-ci a déterminé, à son tour, une métamorphose du partenaire féminin. Cette dernière transformation est toutefois loin d'être aussi cohérente que pour le portrait de l'Ange Cédar. En effet, au début Daïdha possède une splendide chevelure noire, symbole de son appartenance au terrestre et au sensible, qui l'oppose à l'Ange et au rayonnement épiphanique de la lumière qui émane des « cheveux d'or ». Mais ensuite la chevelure de Daïdha est comparée, dans la neuvième *Vision*, à une « écume d'or » au moment où le poète décrit les « flots courts [de la] noire chevelure » de Cédar. Les cheveux de

definitiv blond, la final când Cédar va manui parul tinerei femei ca pe un « drapel aurit » (p. 1050). Acesta fusese miseleste taiat de către Lakmi care se impodobise cu el pentru a-l amăgi pe Cédar și a-i rapi o noapte de iubire. Parul este deci la Lamartine, un simbol al ființei și devine într-un fel metonimie a erosului ca la Vigny și la Eminescu.

Această oscilație, în ceea ce privește portrețul feminin, este fără îndoială provocată de tensiunile între idealul lui Lamartine – femeia dorită pentru el pare să aibă parul negru – și universul mitic pe care îl presimte și a cărui vroia să îi rămână fidel. Spre deosebire de ceea ce erau ei la începutul operei, Daïdha și Cédar reconstituite în ciuda ezitarilor poetului, cuplul romantic tipic ce opune începând din noua *Viziune*, un om « tenebros » cu ochi și par sumbru unei femei « angelice » și blonde. Principiul *coincidentia oppositorum*, ce manifesta plenitudinea ființei, se actualizează prin uniunea dragostei concepută ca reînnoire a întregului pierdut. Androgenul ar fi expresia cea mai arhaică și universală. De altfel relevăm urme ale unui androgen primitiv în descrierea lui Cédar (p. 859, p. 1032), așa cum la Vigny Eloa este definită ca « un » inger și la Eminescu unde dublul portret al Lucefărului reconstituie unitatea primordială pierdută, prima ipostază corespunzând femininului (ale cărui atribute, în mod deosebit parul aurit, vor fi transferate Catalinei) și a doua femininului.

În analiza sa privind reprezentarea corpului, John E. Jackson pune în evidență « mecanismul de despărțire suportat de concepție, suntem tentați să spunem, constructivă erotică a lui Lamartine ». Pentru critic, Cédar și Nemphed uriasul sunt personaje paradigmatică a două concepții antagoniste a erosului. « Opunând astfel ingerul și bestia – continuă Jackson – lăsa clar să se învecheze maniera conflictuală pe care o are pentru a înțelege raporturile între spiritualitate și sexualitate. »¹⁷. Totuși, ceea ce Jackson nu a relevat, este faptul că acest

Daïdha redeviendront pourtant noirs (p. 1039) et puis définitivement blonds, à la fin, lorsque Cédar brandira la chevelure de la jeune femme comme un « étendard doré » (p. 1050). Elle avait été trahieusement coupée par Lakmi qui s'en était parée pour leurrer Cédar et lui arracher une nuit d'amour. La chevelure est donc bien, chez Lamartine, le symbole de l'être même et devient, en quelque sorte, une métonymie de l'éros comme chez Vigny et chez Eminescu.

Cette oscillation, en ce qui concerne le portrait féminin, est sans doute provoquée par les tensions entre l'idéal de Lamartine – la femme désirable pour lui semble avoir les cheveux noirs – et l'univers mythique qu'il pressentait et auquel il voulait souterrainement rester fidèle. À la différence de ce qu'ils étaient au début de l'œuvre, Daïdha et Cédar reconstituent, malgré les hésitations du poète, le couple romantique typique opposant, à partir de la neuvième *Vision*, un homme « ténébreux » aux yeux et aux cheveux sombres et une femme « angélique » et blonde. Le principe de la *coincidentia oppositorum*, qui manifeste la plénitude de l'être, s'actualise à travers l'union amoureuse conçue comme retour à la totalité perdue. L'androgynie en serait l'expression la plus archaïque et la plus universelle. On relève par ailleurs des traces d'un androgynat primitif dans la description de Cédar (p. 859, p. 1032), ainsi que chez Vigny où Eloa est définie comme « un » ange et chez Eminescu dont le double portrait de Lucefăr reconstitue l'unité primordiale perdue, la première hypostase correspondant au féminin (dont les attributs, en particulier la chevelure dorée, passeront à Cătălina) et la seconde au masculin.

Dans son analyse de la représentation du corps, John E. Jackson met en évidence « le mécanisme de clivage qui supporte la conception, on est tenté de dire, la construction érotique de Lamartine ». Pour le critique, Cédar et Nemphed le géant sont les personnages paradigmatiques de deux conceptions antagonistes de l'éros. « En opposant ainsi l'ange à la bête – continue Jackson – l'auteur laisse clairement entrevoir la manière toute

clivaj traversează și legătura amoroasă dintre Cédar și Daïdha și introduce tema culpabilității și a Raului chiar în acest raport. Motivul caderii Ingerilor repeta deja pe cel al caderii adamice. « În tradiția evreilor - scrie Gilbert Durand - caderea lui Adam se repeta în caderea ingerilor rai. Cartea lui Hénoch ne povestește cum ingerii « sedusi de fiicele oamenilor », coboară pe pamant și se unesc cu seducatoarele lor și creează giganti¹⁸. Cédar, ingerul pazitor al Daïdhei, urmând chemarea tinerei fete - exact ca și în Luceafărul - trece de la invizibil la vizibil. Caderea sa în materie o repeta pe cea mai îndepărtată în timp, a altor ingeri, la care se referă într-o manieră voalată înainte de a urma aceeași cale (p. 832).

În *Diavolul în literatura franceză*, Max Milner notase că « greșeala lui Cédar - sentiment care îl frapă o specifică clar - este aceea de a fi coborât pe scara ființei, de a fi preferat încarnarea în defavoarea purei spiritualități. »¹⁹. Evocarea acestei caderi împrumută de fapt caile unei scheme mitice specifice. Fiica, ea însăși de o rasă blestemată - Caïnites (p. 846) - Daïdha a provocat caderea lui Cédar prin frumusețea sa. În ceea ce îl privește pe Cédar, el vine să perturbe somnul tinerei manifestându-se în vis (pp. 831-832) precum *Luceafărul* de Eminescu, așa cum seducatorul satanic a lui *Eloa* de Vigny, *Demonul* de Lermontov... Ca și aceștia, este și el un copil al Noptii.

Mihai Eminescu și Fiul Noptii

Publicat în 1883, *Luceafărul*²⁰ de Eminescu apare, pentru noi ca rezultatul reflexiei Romanticilor asupra Fiului Noptii. Mitul central al poemului este seducția unei tinere pamantene de către o ființă supranaturală, astrul Lucifer. El se arată în vis sub două ipostaze misterioase - aceea a unui « inger » și aceea a unui « demon » - dar de fiecare dată Catalina îl respinge. Tânără printesă este blondă și posedă principalele trăsături ale femeii angelice pe care Călin Teușan le-a observat și pentru eroinele primei

conflictuelle qu'il a de saisir les rapports entre la spiritualité et la sexualité »⁵⁵. Toutefois, ce que Jackson n'a pas relevé, c'est que ce clivage traverse aussi l'union amoureuse de Cédar et Daïdha et introduit le thème de la culpabilité et du Mal dans leur rapport même.

Le motif de la chute des Anges répète déjà celui de la chute adamique. « Dans la tradition juive - écrit Gilbert Durand - la chute d'Adam se répète dans la chute des mauvais anges. Le Livre d'Hénoch nous raconte comment les anges, „séduits par les filles des hommes”, descendent sur la terre, s'unissent avec leurs séductrices et engendrent d'énormes géants »⁵⁶. Cédar, l'ange gardien de Daïdha, en suivant l'appel de la jeune fille - exactement comme Luceafăr dans le poème d'Eminescu - passe de l'invisible au visible. Sa chute dans la matière répète celle, encore plus reculée dans le temps, d'autres anges, auxquels il se réfère de manière voilée avant de suivre la même voie (p. 832).

Dans *Le Diable dans la littérature française*, Max Milner avait noté que « la faute de Cédar - la sentence qui le frappe le spécifie clairement - c'est d'avoir descendu dans l'échelle de l'être, d'avoir préféré l'incarnation à la pure spiritualité »⁵⁷. L'évocation de cette chute emprunte en fait les voies d'un schéma mythique spécifique. Fille elle-même d'une race maudite - les Caïnites (p. 846) - Daïdha a provoqué la chute de Cédar par sa beauté. Quant à Cédar, il vient troubler le sommeil de la jeune fille en se manifestant en rêve (pp. 831-832) comme *Luceafăr* d'Eminescu, comme le séducteur satanique d'*Eloa* de Vigny, du *Démon* de Lermontov... Comme eux, il est bien lui aussi un enfant de la Nuit.

Mihai Eminescu et le Fils de la Nuit

Publié en 1883, *Luceafărul*⁵⁸ d'Eminescu apparaît, pour nous, comme l'aboutissement de la réflexion des Romantiques sur le Fils de la Nuit. Le mythe central du poème est la séduction d'une jeune fille de la terre par un être surnaturel, l'astre Lucifer. Il se montre en rêve sous deux hypostases mystérieuses - celle d'un « ange » (« *inger* ») et celle d'un

perioade poetice a lui Eminescu : « Apelativele caracteristice primei perioade de creația proiectau figura feminină într-o idealitate legată indisolubil de conceptul de Frumusețe absolută, arhetipală, cu reflexe în decorporalizarea personajului »²¹.

Metamofozele *Luceafărului* se articulează în două grupe de strofe construite pe numeroase paralelisme ce pun în evidența variații minime. Paralelisme stilistice conotând poezia orală ce a servit drept impuls creator pentru numeroase poeme eminesciene. Criticii au remarcat²² că de mult seamănă invocarea astrului de către Catalina cu un descântec. Vom adăuga ca reluarea acestui cântec invocator (« Cobori în jos, luceafăr blând... », « Descends, astre doux » v. 49), înaintea fiecărei încarnări a Luceafărului contribuie semnificativ la crearea unui ton ritual care asimilează cuvântul poetic unui cuvânt magic-religios. Luceafărul îi apare în vis Catalinei, așa cum Cădăr îi apare Daïdhei și Ingerul decăzut lui Eloa. Pe această dimensiune onirică se concentrează analiza fondată pe o abordare psihanalitică a lui Marco Cugno care afirmă că « nel momento in cui diventa anche astro „innamorato” e poi Iperione, egli è una „proiezione” prima fantastica (in regime diurno di rêverie) e poi onirica (in regime notturno, di sogno) della fanciulla »²³. Abordarea mitică pune în evidență faptul că în toate operele inspirate din căderea Ingerilor apariția onirică este întotdeauna aceea a seducătorului demonic, vizual prezentându-se de altfel ca unul din cei mai puternici « modalizatori » ai Fantasticului după Tzvetan Todorov.

În timpul primei ipostaze a Luceafărului astrul se transformă într-un tanăr « voievod » ce rasare din mare. Descrierea frumuseții sale în cursul acestei prime metamorfoze cuprinde elemente disonante dintre care cel mai semnificativ este expresia « un mort frumos ». Motivul « mortului frumos » recurent la Eminescu, introduce tema vampirismului mereu legată de o problemă erotică complexă în literatură

« démon » (« demon ») – mais à chaque fois Cătălina le repousse. La jeune princesse est blonde et possède les principaux traits de la femme angélique que Călin Teuțișan a relevés aussi pour les héroïnes de la première période poétique d’Eminescu : « Apelativele caracteristice primei perioade de creația proiectau figura feminină într-o idealitate legată indisolubil de conceptul de Frumusețe absolută, arhetipală, cu reflexe în decorporalizarea personajului »⁵⁹.

Les métamorphoses de *Luceafărul* s’articulent en deux groupes de strophes construites sur de nombreux parallélismes qui mettent en évidence les plus minimes variations. Parallélismes stylistiques connotant la poésie orale qui a servi d’impulsion créatrice à de nombreux poèmes d’Eminescu. Des critiques ont remarqué⁶⁰ combien l’invocation de Cătălina à l’astre ressemble à un « descântec ». Nous ajouterons que la reprise de ce quatrain invocatoire (« Cobori în jos, luceafăr blând... », « Descends, astre doux » v. 49), avant chaque incarnation de Luceafăr, contribue fortement à la création d’un ton rituel qui assimile la parole poétique à une parole magico-religieuse.

Luceafăr apparaît en rêve à Cătălina, comme Cădăr à Daïdha et l’Ange déchu à Eloa. C’est sur cette dimension onirique que se concentre l’analyse fondée sur une approche psychanalytique de Marco Cugno qui affirme que « nel momento in cui diventa anche astro „innamorato” e poi Iperione, egli è una „proiezione” prima fantastica (in regime diurno di rêverie) e poi onirica (in regime notturno, di sogno) della fanciulla »⁶¹. L’approche mythique met, elle, en évidence que dans toutes les œuvres s’inspirant du thème de la chute des Anges, l’apparition onirique est toujours celle du séducteur démonique, le rêve se présentant par ailleurs comme un des plus puissants « modalisateurs » du Fantastique selon Tzvetan Todorov.

Lors de la première hypostase de Luceafăr, l’astre se transforme en un jeune « voievod » qui surgit de la mer. La description de sa beauté, au cours de cette première métamorphose, comporte des éléments

cultivată și în tradiția orală română.. Pletele-i sunt blonde și stim după versiunea primitivă *Fata-n grădina de aur*, ca ochii îi sunt albaștri. Să observăm că în toate versiunile precedente, tânărul poartă o coroană, detaliu ce îl aseamănă cu un zeu al vegetației, viziune «neptuniană» ce asociază acvaticul, lunarul și vegetalul. Totuși în versiunea definitivă, coroana pare să fie înlocuită cu batul-sceptru după interpretarea tuturor criticilor. Ori noi credem că desigur sintagma «Încununat cu trestii» a fost mutată din motive ritmice poate ar trebui să fie atribuită nu batului-sceptru ci personajului însuși²⁴. Lectura noastră ar asigura nu doar o continuitate cu versiunile A și B («Purtând în părul-i trestii») și chiar *Fata-n grădina de aur* («Purtând în păr cununa lui de trestii»), dar mai presus ar respecta profundul paralelism structural caracteristic pentru întreg pasajul, tinând cont de faptul că a doua ipoteză pastrează «coroana» până la versiunea publicată.

Să remarcăm faptul că denumirea «voevod», folosită pentru arhangheli și cativa războinici sfinți, și adăugarea «toiagului» contribuie la masculinizarea apariției angelice care, în primele versiuni, pare să continue din nou urmele ideii de androgin (cum sugerează deasemenea verbul «a crește», utilizat de Eminescu în alte poeme pentru a sugera o femeie-zeită rasărită din mare). Gilbert Durand remarcă faptul că sceptrul și palosul sunt simboluri care «gravitează în jurul noțiunii de Putere [...]. Sceptrul și palosul sunt simboluri culturale ale acestei duble operațiuni prin care psihicul cel mai primitiv anexează puterea, virilitatea Destinului, izolează tradatoarea feminitate»²⁵:

Ușor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestrei
Și ține-n mână un toiag
Încununat cu trestii.

Părea un tânăr voevod

dissonants, dont le plus significatif est l'expression «un mort frumos». Le motif du «beau mort», récurrent chez Eminescu, introduit obliquement le thème du vampirisme toujours lié à une problématique érotique complexe dans la littérature cultivée comme dans la tradition orale roumaine.

Ses cheveux sont blonds et l'on sait, d'après la version primitive *Fata-n grădina de aur*, que ses yeux sont bleus. Notons que dans toutes les versions précédentes, le jeune homme porte une couronne, détail qui l'apparente à un jeune dieu de la végétation, vision «neptunienne» associant l'aquatique, le lunaire et le végétal. Cependant, dans la version définitive, la couronne semble être passée au bâton-sceptre selon l'interprétation de tous les critiques. Or nous pensons que même si le syntagme «Încununat cu trestii» a été déplacé pour des raisons rythmiques, il faut peut-être l'attribuer non au bâton-sceptre mais au personnage lui-même⁶². Notre lecture assurerait non seulement une continuité avec les versions A et B («Purtând în părul-i trestii») et même *Fata-n grădina de aur* («Purtând în păr cununa lui de trestii»), mais surtout respecterait le profond parallélisme structural caractérisant tout le passage vu que la deuxième hypostase conserve, elle, la «couronne» jusque dans la version publiée.

Remarquons encore que la dénomination «voevod», utilisée pour les archanges et quelques saints guerriers, et l'adjonction du «toiag» contribuent à masculiniser l'apparition angélique qui, dans les premières versions, semble encore contenir des traces d'androgynat (comme en témoigne aussi le verbe «a crește», utilisé par Eminescu, dans d'autres poèmes, pour évoquer une femme-déesse sortant de la mer). Gilbert Durand remarque que le sceptre et le glaive sont des symboles qui «constellent autour de la notion de Puissance [...]. Sceptre et glaive sont les symboles culturels de cette double opération par laquelle la psyché la plus primitive annexe la puissance, la virilité du Destin, en sépare la traîtresse feminité»⁶³:

Ușor el trece ca pe prag

Cu păr de aur moale,
Un vânăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale.

Iar umbra feței străvezii
E albă ca de ceară –
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scânteie-n afară (v. 61-72).

Il passe léger comme sur un seuil
Le bord de la fenêtre
Et tient en main un sceptre
Couronné de roseaux.

Il ressemblait à un jeune voïvode
Ses cheveux sont d'or fluide,
Un linceul violacé est noué
Sur ses épaules nues.

L'ombre de son visage
translucide
Est blanche comme la cire –
Beau mort aux yeux vifs
Qui scintillent.

Dupa Lucian Blaga, figura voievodala luminoasa dezvaluie la Eminescu « efigia secreta care [...] il magnetizeaza » si apartine dupa el structurii profunde a imaginarului sau ca metafora fundamentala a raportului sau cu natura si invizibilul²⁶. Cu toate astea consideram ca ipostaza demonica sau « plutoniana » dupa terminologia lui Ion Negoitescu, este si mai importanta intrucat ea ne va revela versantul obscur, nocturn al operei si al psihicului sau putin explorate de critici. In timpul celei de-a doua aparitii Lucaefarul rasari din vaile haosului, si nu iar din mare, receptacul sacru al tuturor nasterilor. Parul sau este negru – incoronat de stele, intro varianta a versiunii anterioare A – si ochii sai sumbri sunt cuprinsi de dorinta si melancolie :

Și din a chaosului văi
Un mândru chip se-ncheagă ;

Pe negre vițeale-i de păr

Pe marginea ferestei
Și ține-n mână un toiag
Încununat cu trestii.

Părea un tânăr voievod
Cu păr de aur moale,
Un vânăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale.

Iar umbra feței străvezii
E albă ca de ceară –
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scânteie-n afară (v. 61-72).

Il passe léger comme sur un seuil
Le bord de la fenêtre
Et tient en main un sceptre
Couronné de roseaux.

Il ressemblait à un jeune voïvode
Ses cheveux sont d'or fluide,
Un linceul violacé est noué
Sur ses épaules nues.

L'ombre de son visage translucide
Est blanche comme la cire –
Beau mort aux yeux vifs
Qui scintillent.

Selon Lucian Blaga, la figure lumineuse voïvodale dévoile, pour Eminescu, « l'effigie secrète qui [...] le magnétise » et appartient selon lui à la structure profonde de son imaginaire comme métaphore fondamentale de son rapport à la nature et à l'invisible⁶⁴. Pourtant, nous croyons que l'hypostase démonique, ou « plutonienne » selon la terminologie de Ion Negoitescu, est encore plus essentielle car elle va nous révéler le versant obscur, nocturne de son œuvre et de sa psyché que peu de critiques ont exploré. Lors de sa deuxième apparition, Lucaefăr surgit des vallées du chaos, et non plus de la mer, réceptacle sacré de toutes les naissances. Sa chevelure est noire – couronnée d'étoiles, dans une variante de la version antérieure A – et ses yeux sombres sont traversés de désir et de mélancolie :

Coroana-i arde pare [...]

Din negru giulgi se desfășor
Marmoreele brațe,
El vine trist și gânditor
Și palid e la față ;

Dar ochii mari și minunați
Lucesc adânc himeric,
Ca două patimi fără saț
Și pline de-ntuneric (v.115-128).

Et des vallées du chaos,
Un fascinant visage se forme.

Sur la noire chevelure
Une couronne semble brûler [...]

Un noir linceul découvre
Ses bras de marbre.
Il vient triste et pensif
Et son visage est pâle.

Mais ses grands yeux
magnétiques
Brillent profonds et chimériques
Comme une passion inassouvie
Et pleine de ténèbres.

Trecerea de la o ipostaza la alta, propusa de secventele descriptive paralele, indica traectoria existentiala, biologica si spirituala a caderii. Cele doua portrete sunt de fapt construite pe o opozitie radicala. Dualismul constant al sistemului mitic luat in considerare ce caracterizeaza nu doar Ingerul, inainte si dupa Greseala, dar si cuplul format din demon si femeia angelica. In timpul priemi sale transmutari portretul Luceafarului dominat de azur si blond, atribute ale luminii uraniene, apartine explici – in special cu bastonul-sceptru tinut de Luceafar – in regimul diurn al imaginarului «gravitand in jurul schemelor ascensionale si promovand imagini purificatoare si eroice»²⁷. Imagini ce sunt totusi aici puternic eufemizate. Ion Negoitescu leaga acesta prima aparitie de imaginarul

Și din a chaosului văi
Un mândru chip se-ncheagă ;

Pe negre vițele-i de păr
Coroana-i arde pare [...]

Din negru giulgi se desfășor
Marmoreele brațe,
El vine trist și gânditor
Și palid e la față ;

Dar ochii mari și minunați
Lucesc adânc himeric,
Ca două patimi fără saț
Și pline de-ntuneric (v.115-128).

Et des vallées du chaos,
Un fascinant visage se forme.

Sur la noire chevelure
Une couronne semble brûler [...]

Un noir linceul découvre
Ses bras de marbre.
Il vient triste et pensif
Et son visage est pâle.

Mais ses grands yeux magnétiques
Brillent profonds et chimériques
Comme une passion inassouvie
Et pleine de ténèbres.

Le passage d'une hypostase à l'autre, que proposent les séquences descriptives parallèles, indique la trajectoire existentielle, biologique et spirituelle de la chute. Les deux portraits sont en effet construits sur une opposition radicale. Dualisme constant du système mythique pris en considération qui caractérise non seulement l'Ange, avant et après la Faute, mais aussi le couple que forment le démon et la femme angélique.

Lors de sa première transmutation, le portrait de Luceafăr réunissant l'azur et la blondeur, attributs de la lumière ouranienne, appartient explicitement – en particulier avec le bâton-sceptre que tient Luceafăr – au régime diurne

neptunian asociat Ingerului, Monarhului, Palorii și Mortii²⁸.

A doua transmutare se desfașoară în valea haosului. Observăm precum la Vigny «valorizarea autentică a celor doi poli ai axei verticalității: polului superior, eliberat, solar și se opune precum raul binelui, polul inferior, sit nocturn, sursa de inconștiență»²⁹. Contrar dinamismului ascensional, ce conferă întotdeauna zborului angelic o conotație etică de ascetism și puritate, mișcarea coborării coincide cu caderea și Raul. Corpul aerian al Ingerului se îngreunează, demonii fiind remiși, după Sfântul Augustin și Sfântul Fulgence, în straturile cele mai dense ale atmosferei.

Trecerea de la un regim imaginar la un altul este marcată de asemenea la nivelul cromatic ce se închide: parul blond devine negru și culoarea «giulgiului» trece de la un bleu violet («vânăt») la negru («negru»). Obscuritate ce nu aparține doar imaginarului «plutonian» al autorului, dar și constelației simbolice așa cum ea se arată în toate evocarile Ingerului căzut, în special în *Caderea unui inger* de Lamartine și în *Eloa* de Vigny. Ce înseamnă el? Analizând simbolurile și imaginile, Gilbert Durand constată că «valorizarea lor negativă ar însemna după Mohr: pacat, angoasă, revoltă și judecată»³⁰. Într-o manieră generală, relevăm că obscuritatea parului este, la Romantici care nu sunt inspirați de mitul caderii Ingerilor, indicele pasajului de la puritate la voluptate sub forțele subterane ale dorinței. Credința înradăcinată în știința imemorială. «O singură pată neagră, intim complexă, de când ea este visată în profunzimele sale – scrie Gaston Bachelard – ajunge să ne conducă în stadiul tenebrelor»³¹. Considerată demonica dorință este susceptibilă de provocarea caderii în materie unde este înghițită lumina după schema gnostică tradițională.

O aura tulburătoare împrejmuiește pletele negre ale Luceafărului, în timpul celei de-a doua ipostaze, ca și cea a lui Cădar, a lui Satan și a demonilor din *Eloa* despre care

de l'imaginaire «gravitant autour des schèmes ascensionnels et diairétiques et promouvant des images purificatrices et héroïques»⁶⁵. Images qui sont cependant ici fortement euphémisées. Ion Negoïtescu relie cette première apparition à l'imaginaire neptunien associant l'Ange, le Monarque, la Pâleur et la Mort⁶⁶.

La deuxième transmutation se déroule dans les vallées du chaos. On note, comme chez Vigny, «la valorisation authentique des deux pôles de l'axe de verticalité: au pôle supérieur, délivré, solaire, s'oppose, comme le mal au bien, le pôle inférieur, site nocturne, source d'inconscience»⁶⁷. Contrairement au dynamisme ascensionnel, qui confère toujours au vol angélique, une connotation éthique d'ascétisme et de pureté, le mouvement de la descente coïncide avec la chute et le Mal. Le corps aérien de l'Ange s'appesantit, les démons étant relégués, selon Saint Augustin et Saint Fulgence, dans les strates les plus denses de l'atmosphère.

Le passage d'un régime imaginaire à un autre se marque aussi au niveau du chromatisme qui s'obscurcit: la chevelure blonde devient noire et la couleur du «giulgiu» passe du bleu violacé («vânăt») au noir («negru»). Obscurcissement qui appartient non seulement à l'imaginaire «plutonien» de l'auteur, mais à la constellation symbolique telle qu'elle se révèle dans toutes les autres évocations de l'Ange déchu, en particulier dans *La Chute d'un ange* de Lamartine et dans *Eloa* de Vigny. Que signifie-t-il? Analysant les symboles et les images nyctomorphes, Gilbert Durand constate que «leur valorisation négative signifierait selon Mohr: péché, angoisse, révolte et jugement»⁶⁸. D'une manière générale, on relève que l'obscurcissement de la chevelure est, chez les Romantiques qui se sont inspirés du mythe de la chute des Anges, l'indice d'un passage de la pureté à la volupté sous les forces souterraines du désir. Croyance s'enracinant dans un savoir immémorial. «Une seule tache noire, intimement complexe, dès qu'elle est rêvée dans ses profondeurs – écrit Gaston Bachelard – suffit à nous mettre en situation de ténèbres»⁶⁹. Considéré comme démoniaque, le

Vigny ne spuneca zboara « dans les ombres / En secouant dans l'air [leurs] chevelures sombres » (v. 451-452). De asemenea, coroana de flacari, simbol al regalității și al puterii malefice, stralucește la Eminescu ca și la Vigny. Ea este integrată campului semantic al flacării constituit de mai multe vocabile și expresii ce se înscriu la suprafața textului ca indicii ai prezentei satanice (în special « În aer rumene vâpăi / Se-ntind pe lumea-ntreagă », « Dans l'air des flammes rougeâtres / S'étendent sur le monde » v. 113-114 ; « privirea ta mă arde », « ton regard me brûle » v. 148).

În plus, observăm că locul celei de-a doua nasteri a Luceafărului nu mai este marea, ci « vaile haosului » ce șchitează în fața privirii noastre un peisaj fantasmagoric. Care este funcția acestui spațiu imaginar? El evocă sugestia malefice tradițională caracteristică și pe care le regăsim în alte poeme eminesciene (*Demonism*, de exemplu) și în *Eloa* unde « haosul tenebros » este patria demonilor (v. 250). Acest loc inițial este direct legat de ascendența maternală a Luceafărului. Matricea nu mai este apa marină din prima metamorfoză, ci noaptea, aceasta din urmă fiind și ea, ca și alte elemente tulburătoare, introdusă printr-un « iar » de opoziție (« Și soarele e tatăl meu, / Iar noaptea-mi este muma », « Et le soleil est mon père / Mais ma mère est la nuit » v. 131-132). Să nu uităm că pentru mitologia greacă Noaptea era fiica Haosului și abisului sau mortal.

Prin *Luceafărul* poetul fixează imaginea arhetipală cea mai clară a frumuseții masculine tenebroase. Să remarcăm din nou că în nvela *Cezara*, calugarul Ieronim – apropiat al poetului prin mai multe aspecte – va deveni moelul unui inger decăzut din tabloul « Caderea Ingerilor » pictat de unul dintre prietenii săi și Dan/Dionis care încarnează demonul romantic din *Sărmanul Dionis*. Vom aborda în sfârșit descrierea Luceafărului în timpul celei de-a doua ipostaze a portretului Ingerului cazut pictat aproximativ în aceeași epocă de Vrubel în Rusia, ca ilustrare a Demonului lui

désir est susceptible de provoquer la chute dans la matière où s'engloutit la lumière selon le traditionnel schéma gnostique.

Une aura trouble entoure la chevelure noire de Luceafăr, lors de sa seconde hypostase, ainsi que celle de Cédar, de Satan et des démons d'*Eloa* dont Vigny nous dit qu'ils volent « dans les ombres / En secouant dans l'air [leurs] chevelures sombres » (v. 451-452). De même, la couronne de flammes, symbole de royauté et de pouvoir maléfique, brille chez Eminescu comme chez Vigny. Elle est intégrée au champ sémantique de la flamme constitué par plusieurs vocables et expressions qui s'inscrivent à la surface textuelle comme autant d'indices de la présence satanique (en particulier « În aer rumene vâpăi / Se-ntind pe lumea-ntreagă », « Dans l'air des flammes rougeâtres / S'étendent sur le monde » v. 113-114 ; « privirea ta mă arde », « ton regard me brûle » v. 148).

On note de plus que le lieu de la seconde naissance de Luceafăr n'est plus la mer, mais les « vallées du chaos » qui dessinent devant nos yeux un paysage fantasmagorique. Quelle est la fonction de cet espace imaginaire? Il évoque les connotations maléfiques qu'il possède traditionnellement et que l'on retrouve dans d'autres poèmes d'Eminescu (*Demonism*, par exemple) et dans *Eloa* où le « chaos ténébreux » est la patrie des démons (v. 250). Ce lieu originel est directement relié à l'ascendance maternelle de Luceafăr. La matrice n'est plus l'eau marine de la première métamorphose, mais la nuit, cette dernière étant elle aussi, comme d'autres éléments inquiétants, introduite par un « iar » d'opposition (« Și soarele e tatăl meu, / Iar noaptea-mi este muma », « Et le soleil est mon père / Mais ma mère est la nuit » v. 131-132). N'oublions pas que pour la mythologie grecque, la Nuit était la fille du Chaos et de son abysse mortel.

C'est avec *Luceafărul* que le poète fixe l'image archétypale la plus nette de la beauté masculine ténébreuse. Remarquons encore que dans la nouvelle *Cezara*, le moine Ieronim – proche du poète par bien des aspects – deviendra le

Lermontov³². Retusările succesive ale tabloului, *Le Démon assis*, chiar și în timpul expoziției sale definitive la Muzeul din Leningrad, marturisesc în același timp nebunia ce va cuprinde artistul și improbabilă atingere a idealului. Astfel, în acest final de secol XIX, mitul demonului romantic atinge prin Eminescu pentru poezie și Vrubel pentru pictura expresia cea mai împlinită a culturii europene.

Considerăm că din două mari teme literare romantice – caderea unui Inger și seducția satanică – aceasta din urmă a impregnat *Luceafărul*, deși acest aspect nu făcuse niciodată până atunci subiectul unui comentariu aprofundat. În special, o privim ca o dovadă a faptului că între cele două scheme propuse de operele anterioare ale Romantismului Francez – cea a *Caderii unui Inger* de Lamartine sau cea a lui *Eloa* de Vigny – prin cea din urmă se prezintă cele mai multe analogii. Cuplul Cătălina/Luceafăr coincide începând cu a doua metamorfoză cu cuplul Eloa/Satan din poemul lui Vigny.

Așa cum în *Eloa* de Vigny, strategia seducției se joacă înainte de toate în și prin cuvânt. Ea se sprijină pe o promisiune ce se manifestă la nivelul interzisului și reia tentativa inițială («Vei fi ca dumnezei»): «O vin', în părul tău bălai / S-ani cununi de stele, / Pe-a mele ceruri să răsi / Mai mândră decât ele» («Ô viens, pour que sur tes cheveux blonds / Je mette des couronnes d'étoiles, / Pour que tu paraisses dans mes cieux / Plus belles qu'elles» v. 137-140) (cf. *Eloa*: «Et la Reine qu'attend mon trône solitaire» v. 560). Tudor Vianu³³ considerase deja această dorință de a transforma tanara fată în stea ca o trasatură demoniacă, afirmație contestată de Dumitru Caracostea. Ori noi credem că este pur și simplu vorba de o tentativă demoniacă. De fapt rezistentă Catalinei pune în relief caracterul muritor și malefic al acestei propuneri. Oare nu este vorba în cazul ei de depășirea limitelor condiției umane, de abolirea separării între uman și divin? Dacă aceasta

modèle d'un ange déchu dans le tableau «La Chute des Anges» peint par un de ses amis et que Dan/Dionis incarne le démon romantique dans *Sărmanul Dionis*. Nous rapprocherons enfin la description de Luceafăr, lors de sa deuxième hypostase, du portrait de l'Ange déchu que Vrubel peignit presque à la même époque en Russie, comme illustration au *Démon* de Lermontov⁷⁰. Les retouches successives du tableau, *Le Démon assis*, même durant son exposition définitive au Musée de Leningrad, témoignent à la fois de la folie qui emportera l'artiste et de l'improbable achèvement de l'idéal. Ainsi, en cette fin du XIX^e siècle, le mythe du démon romantique atteint-il, avec Eminescu pour la poésie et Vrubel pour la peinture, son expression la plus accomplie dans la culture européenne.

Nous pensons que des deux grands thèmes littéraires romantiques – la chute d'un Ange et la séduction satanique – c'est ce dernier qui a le plus imprégné *Luceafărul*, bien que cet aspect n'ait jamais fait l'objet jusqu'à présent d'un commentaire approfondi. En particulier, nous en voyons une preuve dans le fait qu'entre les deux schémas que lui proposaient les œuvres antérieures du Romantisme français – celui de *La Chute d'un Ange* de Lamartine ou celui d'*Eloa* de Vigny – c'est avec le schéma d'*Eloa* qu'il présente le plus d'analogies. Le couple Cătălina/Luceafăr coïncide, à partir de la seconde métamorphose, avec le couple Eloa/Satan du poème de Vigny.

Comme dans *Eloa* de Vigny, la stratégie de la séduction se joue avant tout dans et par la parole. Elle s'appuie sur une promesse qui se manifeste au niveau de l'interdit et reprend la tentation originelle («Vous serez comme des dieux»): «O vin', în părul tău bălai / S-ani cununi de stele, / Pe-a mele ceruri să răsi / Mai mândră decât ele» («Ô viens, pour que sur tes cheveux blonds / Je mette des couronnes d'étoiles, / Pour que tu paraisses dans mes cieux / Plus belles qu'elles» v. 137-140) (cf. *Eloa*: «Et la Reine qu'attend mon trône solitaire» v. 560). Tudor Vianu⁷¹ avait déjà considéré ce désir de transformer la jeune fille en étoile comme un trait démoniaque,

ar fi acceptat propunerea Luceafărului nu și-ar fi semnat oare paradoxal hotărârea de moarte? Cătălina raspunde acestei seducții și acestei tentații printr-un net « Eu nu te pot pricepe » (« Je ne peux te comprendre » v. 156). Ea declarase de altfel : « Mă dor de crudul tău amor / A pieptului meu coarde » (« Pour ton cruel amour sont blessées / Toutes les fibres de mon cœur » v. 145-146) et « Privirea ta mă arde » (« Ton regard me brûle » v. 148), dezvăluind astfel proximitatea dorinței, a suferinței și a morții. Care este scopul acestei seducții? Bineînțeles posedarea tinerei (« Iar tu să-mi fii mireasă » v. 136, « Et deviens mon épouse ») (cf. *Eloa* : v. 739-752) și regăsim aici schema romantică tradițională seducător/sedusa. Să ne amintim că și Lamartine a acceptat, aproape împotriva voinței sale, să poată spune, corectitudinea schemei mitice careia vrea să îi rămână fidel, Vigny propunea – în aceeași epocă o descriere unitară a cuplului arhetipal romantic în *Eloa*. Dar atunci când în *Eloa*, am asistat la triumful lui Satan prin consimțământul tinerei fete, în *Luceafărul*, strategia de seducție își schimbă orientarea prin refuzul Catalinei. Și dacă acest cuplu coincidea până la un anumit moment cu acela tipic romantic, Eminescu se separă aici de contextul literar anterior prin crearea unui personaj feminin original.

Criticii nu au remarcat suficient că printre toți Romanticii europeni ce au tratat tematica studiată, Eminescu prezintă particularitatea de a nu fi făcut o victimă a demonului seducător, ca în *Eloa* sau în *Demonul* lui Lermontov. Oare nu putem acum să decelăm în personajul Catalinei anumite trăsături ale femeii fatale așa cum ea începe să se contureze în cultura decadentă la sfârșitul secolului XIX, « frumoasa doamnă fara mila » precum Hérodias a lui Mallarmé, Cleopatra lui Heredia sau Salomé a atator alți poeți ?

Pentru viziunea romantică a erosului, dragostea implineste procesul de reintegrare

affirmation contestée par Dumitru Caracostea. Or nous pensons qu'il s'agit effectivement d'une tentation démoniaque. En effet, la résistance de Cătălina met en relief le caractère mortel et maléfique de cette proposition. Ne s'agit-il pas, pour elle, de franchir les limites de la condition humaine, d'abolir la séparation entre l'humain et le divin ? Tout compte fait, si Cătălina acceptait la proposition de Luceafăr ne signerait-elle pas paradoxalement son arrêt de mort ? A cette séduction et à cette tentation, Cătălina répond par un net « Eu nu te pot pricepe » (« Je ne peux te comprendre » v. 156). Elle avait d'ailleurs déclaré : « Mă dor de crudul tău amor / A pieptului meu coarde » (« Pour ton cruel amour sont blessées / Toutes les fibres de mon cœur » v. 145-146) et « Privirea ta mă arde » (« Ton regard me brûle » v. 148), dévoilant ainsi la proximité du désir, de la souffrance et de la mort.

Quel est l'enjeu de cette séduction ? Bien entendu la possession de la jeune fille (« Iar tu să-mi fii mireasă » v. 136, « Et deviens mon épouse ») (cf. *Eloa* : v. 739-752) et nous retrouvons ici le schéma romantique traditionnel séducteur/séduite. Rappelons que si Lamartine a subi, presque malgré lui, pourrait-on dire, l'emprise du schéma mythique auquel il veut souterrainement rester fidèle, Vigny proposait – à la même époque – une description unitaire du couple archétypal romantique dans *Eloa*. Mais alors que dans *Eloa*, nous assistions au triomphe de Satan par le consentement de la jeune fille, dans *Luceafărul*, la stratégie séductrice change d'orientation par le refus de Cătălina. Et si le couple Cătălina/Luceafăr coïncidait jusqu'à un certain point avec le couple typique du Romantisme, Eminescu se sépare ici du contexte littéraire antérieur par la création d'un personnage féminin original.

Les critiques n'ont pas assez remarqué que, parmi tous les Romantiques européens ayant traité la thématique étudiée, Eminescu présente la particularité de n'avoir pas fait de Cătălina une victime du démon séducteur, comme dans *Eloa* ou dans le *Démon* de Lermontov. Ne peut-on pas alors déceler dans le personnage de Cătălina certains traits de la femme fatale telle

in conditia edenică, plenară și sacră. *Coïncidentia oppositorum* are loc, pentru Eminescu, Lamartine și Vigny prin cuplul conceput ca reîntoarcere la totalitatea dinaintea caderii din timp. Se pare aici că eroul demonic își aminteste de armonia primordială, în care femeia angelică ar fi o ultima emblema. Zoe Dumitrescu-Bușulenga recunoaște în *Înger și demon* de Eminescu « meritul povestirii unei întâmplări prin care, *hinc et nunc*, transpare o aventură arhetipală, aceea a obținerii redempțiunii de către demon, îngerul căzut »³⁴. Nostalgia unității originale, de care sufletul se simte îndepărtat prin separarea ontologică, polarizează numeroase mituri și rituri ce încearcă să o restituie « Miturile arată că la început, notează Mircea Eliade, *in illo tempore*, exista o unitate compactă – și că această totalitate a fost sectionată sau fracturată pentru că Lumea sau umanitatea sa se poata naste ». Reîntoacerea la unitatea pierdută presupune întâlnirea contrariilor: feminin-masculin, înger-demon, bine-rau. « La nivelul gândirii presistematice – observă Eliade – misterul totalității traduce efortul omului de a accede la o perspectivă în care contrariile să fie anulate, spiritul Raului să fie revelat ca instigator al Binelui, Demonii să apară ca aspectul nocturn al Zeilor ». artistul înglobează sub privirea sa creatoare multiplele epifanii ale realului și un proces de asimilare comparabilă profunzimilor psihicului: « După Jung – reaminteste Mircea Eliade – procesul de individualizare constă esențial într-un soi de *coïncidentia oppositorum*, căci Sinele înțelege la fel de bine totalitatea conștiinței, cât și continuitățile inconștientului »³⁵. În această perspectivă, Îngerul ar încarna deasemenea – după cum susține Gaston Bachelard – *anima* vizitorului³⁶. La fel conceptul umbrei ar merita o analiză. Transformarea luminozității în obscuritate este întotdeauna indicele unei senzualități asociate greselii. Ea urmărește conștiința romantică, care și-a exprimat prin mitul iubirilor Îngerilor obsesiile cele mai

qu'elle commence à se préciser dans la culture du décadentisme à la fin du XIX^e siècle, « belle dame sans merci » comme l'Hérodiade de Mallarmé, la Cléopâtre d'Heredia ou la Salomé de tant d'autres poètes ?

Pour la vision romantique de l'éros, l'amour accompli le processus de réintégration à la condition édenique, toute de plénitude et de sacralité. La *coïncidentia oppositorum* a lieu, pour Eminescu, Lamartine et Vigny, à travers le couple conçu comme retour à la totalité d'avant la chute dans le temps. Il semble ici que le héros démonique se souvienne de l'harmonie primordiale, dont la femme angélique serait un ultime emblème. Zoe Dumitrescu-Bușulenga reconnaît à *Înger și demon* d'Eminescu « meritul povestirii unei întâmplări prin care, *hinc et nunc*, transpare o aventură arhetipală, aceea a obținerii redempțiunii de către demon, îngerul căzut »⁷².

La nostalgie de l'unité originelle, dont l'âme se sent exilée dans la séparation ontologique, polarise de nombreux mythes et rites qui tentent de la restituer. « Les mythes révèlent qu'au commencement, note Mircea Eliade, *in illo tempore*, il y avait une totalité compacte – et que cette totalité a été sectionnée ou fracturée pour que le Monde ou que l'humanité puissent naître ». Le retour à la totalité perdue suppose toujours l'unification des contraires: féminin-masculin, ange-démon, bien-mal. « Au niveau de la pensée présystématique – observe Eliade – le mystère de la totalité traduit l'effort de l'homme pour accéder à une perspective dans laquelle les contraires s'annulent, l'Esprit du Mal se révèle incitateur du Bien, les Démons apparaissent comme l'aspect nocturne des Dieux ». L'artiste englobe sous son regard créateur les multiples épiphanies du réel et un processus d'assimilation similaire est à l'œuvre dans les profondeurs de la psyché: « Selon Jung – rappelle Mircea Eliade – le processus de l'individuation consiste essentiellement en une sorte de *coïncidentia oppositorum*, car le Soi comprend aussi bien la totalité de la conscience que les contenus de l'inconscient »⁷³. Dans cette perspective, l'Ange incarnerait aussi –

tulburatoare. O estetica a culpabilității dezvaluie astfel latura blestemată a erosului elogiata Georges Bataille.

În operele poetice studiate, omul, și în special artistul, se încarnează în acel « frumos tenebros » posedând un portret fizic și moral specific și al cărui arhetip este Ingerul decăzut. Paralel, celălalt pol al cuplului arhetipal este format din femeia angelică și pură ale cărei trasaturi sunt definitiv fixate. Analizând cuplul tipic al Romanticismului, Jean-Pierre Richard observa că cel mai adesea este pus « între cei doi actori, necesitatea unui dezechilibru energetic »³⁷, spațiul dorinței survenind departe de aceasta opoziție. Fascinație, pe care Romanticii ne-au transmis-o, care continuă să influențeze modernitatea nu doar la nivelul codului scriptural ci și la nivelul codului filmic ce a difuzat-o și amplificat-o de-a lungul diverselor mutații istorice, antropologice și simbolice.

comme le soutient Gaston Bachelard – l'*anima* du rêveur⁷⁴. De même, le concept d'Ombre mériterait une analyse dont Rank a tracé les présupposés. La transmutation de la luminosité en noirceur est toujours l'indice d'une sensualité associée à la faute. Elle hante la conscience romantique, qui a exprimé, avec le mythe des amours des Anges, ses obsessions les plus troubles. Une esthétique de la culpabilité dévoile ainsi la part maudite de l'éros que Georges Bataille a célébrée.

Dans les œuvres poétiques étudiées, l'homme, et en particulier l'artiste, s'incarne dans le « beau ténébreux » possédant un portrait physique et moral spécifique et dont l'archétype est l'Ange déchu. Parallèlement, l'autre pôle du couple archétypal est formé par la femme angélique et pure dont les traits sont définitivement fixés. Analysant le couple typique du Romanticisme, Jean-Pierre Richard observe qu'est le plus souvent posée « entre ses deux acteurs, la nécessité d'un déséquilibre énergétique »⁷⁵, l'espace du désir se creusant dans la distance de cette opposition. Fascination, que les Romantiques nous ont transmise, qui continue à agir sur la modernité non plus seulement au niveau du code scriptural mais bien aussi au niveau du code filmique qui l'a diffusée et amplifiée à travers diverses mutations historiques, anthropologiques et symboliques.

1 Note

□ A se consulta lucrarea, extrem de bine documentată și care ne-a furnizat majoritatea informațiilor privind istoria speculațiilor religioase despre ingerisi reprezentările lor figurative, a lui Marco Bussagli, *Storia degli angeli*, Milano, Rusconi, 1991. A se vedea de asemenea François Cumont, « Les Anges du paganisme », în *Revue de l'Histoire des Religions*, 1915, no. 72, pp. 159-182; Henri Corbin, *Temple et contemplation. Essai sur l'islam iranien*, Paris, Flammarion, 1981; Jean-Pol 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 et les volumes collectifs « L'Ange et l'homme », *Cahiers de l'hermétisme*, Paris, A. Michel, 1978 et « L'Ange romantique » (Gisèle Vanhese éd.), Dijon, *Figures*, Cahier du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole, le Mythe, 1994, no. 11.

² Dumitru Caracostea, « Complexul om-zeiță în folclor și la Eminescu » et « Conflictul femeie-zeu în mit și la Eminescu », dans *Studii eminesciene*, Bucarest, Minerva, 1975, pp. 30-34 et pp. 35-44.

³ Max Milner, « Le sexe des anges. De l'ange amoureux à l'amante angélique », dans *Romantisme*, 1976, no. 11, pp. 55-67.

⁴ Alfred de Vigny, *Œuvres poétiques*. Chronologie, introduction, notices et archives de l'œuvre par Jacques-Philippe Saint-Gérard, Paris, Garnier-Flammarion, 1978. Les citations seront suivies directement de la référence aux vers.

- ⁵ François Germain, *L'imagination d'Alfred de Vigny*, Paris, José Corti, 1961, p. 367.
- ⁶ Citatele sunt extrase de Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 249.
- ⁷ Mircea Eliade, *L'épreuve du labyrinthe*, Paris, Belfond, 1985, p. 154.
- ⁸ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 344. Se référer aussi à Jean Libis, *Le mythe de l'androgyne*, Paris, Berg International, 1980.
- ⁹ Pierre Arnold, « Vigny et la tradition socratique », dans *Cahiers d'Hermès*, Éd. du Vieux Colombier, 1947, t. I, p. 130.
- ¹⁰ Fabre d'Olivet, *Caïn, de Lord Byron*, réimpression de l'éd. de 1823, Genève-Paris, Slatkine, 1981, pp. 168-169.
- ¹¹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 115.
- ¹² Citat de Fernand Baldensperger, « Notes et éclaircissements », dans Alfred de Vigny, *Poèmes*, Paris, Conard, 1914, p. 336.
- ¹³ Yolande Legrand, « Regards d'Alfred de Vigny sur les mythes d'Ophélie et de Narcisse », in *Eidolon*, 1980, no. 10, p. 59.
- ¹⁴ *Op. cit.*, p. 189.
- ¹⁵ Lamartine, *Œuvres poétiques*. Texte établi, annoté et présenté par Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963. Toutes les citations seront directement suivies de la référence à la page.
- ¹⁶ Michel Thévoz, *L'Académisme et ses fantasmes*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 140.
- ¹⁷ John E. Jackson, *Le corps amoureux. Essai sur la représentation poétique de l'éros de Chénier à Mallarmé*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1986, p. 69.
- ¹⁸ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 125.
- ¹⁹ Max Milner, *Le Diable dans la littérature française*, II, Paris, Corti, 1960, p. 95.
- ²⁰ Mihai Eminescu, *Poezii*, Bucurest, Minerva, 1975. Toate citatele vor fi direct urmarite de referinta la versuri. Traducerea ne apartine. Pentru convergentele intre Eminescu si ceilalti Romantici, a se vedea Rupprecht Rohr, « Eminescus „Luceafărul” und Lamartines „La Chute d'un Ange”. Studien zum Motiv-Vergleich », dans *Eminescu im europaischen Kontext*, München, Südosteuropa Gesellschaft, 1988, pp. 77-90 ; I. M. Rașcu, *Eminescu și cultura franceză*, Bucurest, Minerva, 1976, pp. 198-203 ; Zevin Rusu, « Contribuții noi cu privire la geneza Luceafărului lui Eminescu », dans *Revista de istorie și teorie literară*, 1978, no. 4, pp. 509-523 ; « „Luceafărul” în literatura romantică », dans *Revista de istorie și teorie literară*, 1981, no. 1, pp. 51-67 ; « „Luceafărul” și „Demonul” », dans *Revista de istorie și teorie literară*, 1982, no. 1, pp. 17-25.
- ²¹ Călin Teuțișan, *Eros și reprezentare. Convenții ale poeziei erotice românești*, Pitești, Paralela 45, 2005, p. 113.
- ²² George Călinescu parle de « formules teurgice » et de « descântec » (*Opere*, XIII, Bucurest, Minerva, 1970, p. 312).
- ²³ Marco Cugno, *Mihai Eminescu. Nel laboratorio di « Luceafărul »*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, p. 40. A se vedea deasemenea din acelasi autor « Între „realitate” și „vis” », dans *Steaua*, LVIII, 2007, no. 4-5, p. 27.
- ²⁴ Aceeasi incertitudine, provocata in special de absenta punctuatiei, se regaseste de exemplu pentru « luminiș » in versul 37 : « Și din oglindă luminiș ».
- ²⁵ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 137.
- ²⁶ Lucian Blaga, « Influente modelatoare și catalitice », dans *Spațiul mioritic*, Bucurest, Ed. pentru Literatură Universală, 1969, pp. 249-250.
- ²⁷ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 305.
- ²⁸ Ion Negoitescu, *Poezia lui Eminescu*, Iași, Junimea, 1980.
- ²⁹ Jean-Pierre Richard, *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970, p. 163.
- ³⁰ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 88.
- ³¹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 76.
- ³² Angelo Maria Ripellino, « Materiali per uno studio sulla poesia di Lermontov », dans *Letteratura come itinerario del meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-92.
- ³³ Tudor Vianu, *Eminescu*, Iași, Junimea, 1974.
- ³⁴ Zoe Dumitrescu-Busulenga, « Cuplul ca idee mito-poetică centrală în opera eminesciană », dans *Eminescu. Cultură și creație*, Bucurest, Eminescu, 1976, p. 82.
- ³⁵ Toate citatele provin de la Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, Paris, Gallimard, 1962, resp. pp. 177-178, p. 116.

³⁶ A se consulta Gilbert Durand, *L'âme tigrée. Les pluriels de psyché*, Paris, Denoël-Gonthier, 1980, p. 29.

³⁷ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 81.

³⁸ Notes

¹ 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 François Cumont, « Les Anges du paganisme », dans *Revue de l'Histoire des Religions*, 1915, no. 72, pp. 159-182 ; Henri Corbin, *Temple et contemplation. Essai sur l'islam iranien*, Paris, Flammarion, 1981 ; Jean-Pol 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 et les volumes collectifs « L'Ange et l'homme », *Cahiers de l'hermétisme*, Paris, A. Michel, 1978 et « L'Ange romantique » (Gisèle Vanhese éd.), Dijon, *Figures*, Cahier du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole, le Mythe, 1994, no. 11.

³⁹ Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Paris, Gallimard, 1961, p. 25. Voir aussi Emil Turdeanu, « Le mythe des anges déchus. Traditions littéraires de l'Europe Occidentale et Orientale », dans *Rivista di Studi Bizantini e Slavi*, 1982, t. II, pp. 73-117.

⁴⁰ Dumitru Caracostea, « Complexul om-zeiță în folclor și la Eminescu » et « Conflictul femeie-zeu în mit și la Eminescu », dans *Studii eminesciene*, Bucarest, Minerva, 1975, pp. 30-34 et pp. 35-44.

⁴¹ Max Milner, « Le sexe des anges. De l'ange amoureux à l'amante angélique », dans *Romantisme*, 1976, no. 11, pp. 55-67.

⁴² Alfred de Vigny, *Œuvres poétiques*. Chronologie, introduction, notices et archives de l'œuvre par Jacques-Philippe Saint-Gérard, Paris, Garnier-Flammarion, 1978. Les citations seront suivies directement de la référence aux vers.

⁴³ François Germain, *L'imagination d'Alfred de Vigny*, Paris, José Corti, 1961, p. 367.

⁴⁴ Les citations sont extraites de Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 249.

⁴⁵ Mircea Eliade, *L'épreuve du labyrinthe*, Paris, Belfond, 1985, p. 154.

⁴⁶ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 344. Se référer aussi à Jean Libis, *Le mythe de l'androgynie*, Paris, Berg International, 1980.

⁴⁷ Pierre Arnold, « Vigny et la tradition socratique », dans *Cahiers d'Hermès*, Éd. du Vieux Colombier, 1947, t. I, p. 130.

⁴⁸ Fabre d'Olivet, *Cain, de Lord Byron*, réimpression de l'éd. de 1823, Genève-Paris, Slatkine, 1981, pp. 168-169.

⁴⁹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 115.

⁵⁰ Cité par Fernand Baldensperger, « Notes et éclaircissements », dans Alfred de Vigny, *Poèmes*, Paris, Conard, 1914, p. 336.

⁵¹ Yolande Legrand, « Regards d'Alfred de Vigny sur les mythes d'Ophélie et de Narcisse », dans *Eidolon*, 1980, no. 10, p. 59.

⁵² *Op. cit.*, p. 189.

⁵³ Lamartine, *Œuvres poétiques*. Texte établi, annoté et présenté par Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963. Toutes les citations seront directement suivies de la référence à la page.

⁵⁴ Michel Thévoz, *L'Académisme et ses fantasmes*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 140.

⁵⁵ John E. Jackson, *Le corps amoureux. Essai sur la représentation poétique de l'éros de Chénier à Mallarmé*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1986, p. 69.

⁵⁶ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁷ Max Milner, *Le Diable dans la littérature française*, II, Paris, Corti, 1960, p. 95.

⁵⁸ Mihai Eminescu, *Poezii*, Bucarest, Minerva, 1975. Toutes les citations seront directement suivies de la référence aux vers. La traduction nous appartient. Pour les convergences entre Eminescu et les autres Romantiques, voir Rupprecht Rohr, « Eminescus „Lucaefărul” und Lamartines „La Chute d'un Ange”. Studien zum Motiv-Vergleich », dans *Eminescu im europäischen Kontext*, München, Südosteuropa Gesellschaft, 1988, pp. 77-90 ; I. M. Rașcu, *Eminescu și cultura franceză*, Bucarest, Minerva, 1976, pp. 198-203 ; Zevin Rusu, « Contribuții noi cu privire la geneza Lucaefărului lui Eminescu », dans *Revista de istorie și teorie literară*, 1978, no. 4, pp. 509-523 ; « „Lucaefărul” în literatura romantică », dans *Revista de istorie și teorie literară*,

- 1981, no. 1, pp. 51-67 ; « „Lucașfărul” și „Demonul” », dans *Revista de istorie și teorie literară*, 1982, no. 1, pp. 17-25.
- ⁵⁹ Călin Teuțișan, *Eros și reprezentare. Convenții ale poeziei erotice românești*, Pitești, Paralela 45, 2005, p. 113.
- ⁶⁰ George Călinescu parle de « formule teurgice » et de « descântec » (*Opere*, XIII, Bucarest, Minerva, 1970, p. 312).
- ⁶¹ Marco Cugno, *Mihai Eminescu. Nel laboratorio di « Lucașfărul »*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, p. 40. Voir aussi du même auteur « Între „realitate” și „vis” », dans *Steaua*, LVIII, 2007, no. 4-5, p. 27.
- ⁶² La même incertitude, provoquée en particulier par l'absence de ponctuation, se retrouve par exemple pour « luminis » dans le vers 37 : « Și din oglindă luminis ».
- ⁶³ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 137.
- ⁶⁴ Lucian Blaga, « Influențe modelatoare și catalitice », dans *Spațiul mioritic*, Bucarest, Ed. pentru Literatură Universală, 1969, pp. 249-250.
- ⁶⁵ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 305.
- ⁶⁶ Ion Negoitescu, *Poezia lui Eminescu*, Iași, Junimea, 1980.
- ⁶⁷ Jean-Pierre Richard, *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970, p. 163.
- ⁶⁸ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 88.
- ⁶⁹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 76.
- ⁷⁰ Angelo Maria Ripellino, « Materiali per uno studio sulla poesia di Lermontov », dans *Letteratura come itinerario del meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-92.
- ⁷¹ Tudor Vianu, *Eminescu*, Iași, Junimea, 1974.
- ⁷² Zoe Dumitrescu-Bușulenga, « Cuplul ca idee mito-poetică centrală în opera eminesciană », dans *Eminescu. Cultură și creație*, Bucarest, Eminescu, 1976, p. 82.
- ⁷³ Toutes les citations proviennent de Mircea Eliade, *Méhistophèles et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962, resp. pp. 177-178, p. 116.
- ⁷⁴ Consulter Gilbert Durand, *L'âme tigrée. Les pluriels de psyché*, Paris, Denoël-Gonthier, 1980, p. 29.
- ⁷⁵ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 81.