

## SUR QUELQUES IMAGES REVELATRICES DANS LA POESIE DE LUCIAN

BLAGA

DOI: 10.7413/18281567025

par Gisèle Vanhese

Università degli Studi della Calabria

### On Several Revelatory Images in the Poetry of Lucian Blaga

#### *Abstract:*

This essay is based on the methodology of myth criticism in order to deal with the literary treatment of the image in the poetry of Lucian Blaga. The first part demonstrates how Blaga's thoughts on "revelatory metaphor" within his philosophical œuvre coincide with Gaston Bachelard's ideas of the image. We demonstrate how they had the merit of associating, by diverse means, the configuration of metaphor, and the image, with that of symbol. In the second part, we analyse, within a Bachelardian perspective, a number of important elementary images linked to the cosmos of water present in Blaga's work, in particular the well and the sea voyage as the complex of Charon.

**Keywords** : image, metaphor, water, well, Ulysses.

S'il est bien un poète qui a dévoilé les images premières de la quaternité élémentaire chère à Gaston Bachelard, c'est Lucian Blaga. Comme l'écrivain roumain le dira dans un de ses plus beaux poèmes, le Dieu caché s'est à jamais dissous en une dissémination cosmique: «à jamais je t'ai perdu / dans la terre, le feu, dans l'air et sur les eaux» («te-am pierdut pentru totdeauna / în țărână, în foc, în văzduh și pe ape», *Psalm, Psaume*, pp. 94-95)<sup>1</sup>. Il tentera alors de dévoiler, dans son approche du Mystère, les traces, emblèmes, signatures, «runes» qui conservent encore comme un reflet de

---

<sup>1</sup> L. Blaga, *Opere, I. Poezii*, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012, Édition critique de G. Gană, Cronologie și aducere la zi a receptării critice de N. Mecu, Introducere de E. Simion.

l'harmonie première dans le cosmos des éléments. Espace magique où se répondent les fécondes correspondances qu'une herméneutique abyssale comme celle de Gaston Bachelard permet de révéler en un véritable parcours initiatique. Tracer les nombreuses convergences entre la démarche bachelardienne et la poétique blaguienne est un fascinant mais vaste projet de mythoanalyse comparée, sujet d'un livre plutôt que d'un simple article. Nous ne pouvons donc aujourd'hui qu'interroger, selon la perspective bachelardienne, quelques grandes images élémentaires reliées au cosmos de l'eau qui traversent cette œuvre.

### 1. Image et métaphore révélatrices

«C'est peut-être en France et en Roumanie que sont apparus les modèles théoriques les plus riches et adéquats de l'étude de l'imaginaire, comme le montrent les affinités, voire les synchronicités et les isomorphismes de Blaga ou Eliade avec les constructions d'un Bachelard et d'un Durand»<sup>2</sup> remarque Jean-Jacques Wunenburger. Si d'autres critiques ont commencé à révéler les convergences entre la réflexion de Blaga et celle de Bachelard, inaugurant «un vaste chantier phénoménologique et épistémologique de comparaisons des imaginaires»<sup>3</sup>, aucun n'a encore approfondi – dans cette perspective comparatiste – la voie tracée par Bachelard et Blaga qui ont fondé un nouveau versant de l'herméneutique se situant au croisement de l'imaginaire et de ce que nous nommerons, après Léon Cellier<sup>4</sup>, la rhétorique profonde.

Disons immédiatement que Bachelard a eu le mérite d'associer, de manière décisive, la configuration de la métaphore<sup>5</sup> – et de l'image – au champ du symbole pour en partager valeurs et fonctions, ouvrant ainsi un territoire fascinant à l'interprétation. Or, à la même époque et même un peu avant Bachelard, Lucian Blaga arrive à des conclusions similaires tout en ayant emprunté des

---

<sup>2</sup> J.-J. Wunenburger, «Epistémologies croisées de l'Imaginaire: les traditions françaises et roumaines», *Loxias*, Loxias 2, mis en ligne le 15 janvier 2004, URL: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=889>, p. 6.

<sup>3</sup> J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, p. 2.

<sup>4</sup> L. Cellier, «D'une rhétorique profonde: Baudelaire et l'oxymoron», *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n. 8, 1965, pp. 3-14.

<sup>5</sup> Relevons que Bachelard conçoit la métaphore dans un sens large. Même s'il privilégie les figures fondées sur les rapports d'analogie comme la métaphore *in absentia*, la métaphore *in praesentia* et la comparaison/similitude, il englobe aussi dans la même vision métaphorique des figures construites sur d'autres rapports (J.-J. Wunenburger, «Gaston Bachelard ou l'ambiguïté de la métaphore», *Cahiers Gaston Bachelard, Bachelard et l'écriture*, numéro spécial, 2004, p. 207). Consulter aussi J.-J. Wunenburger, *Gaston Bachelard. Poétique des images*, Paris, Mimésis, 2012.

voies beaucoup plus complexes. Bachelard a médité longuement sur la problématique de l'image verbale qui, par son fondement dans l'imaginaire et par sa profondeur symbolique, possède un véritable statut ontologique alors que la métaphore n'aurait qu'une fonction ornementale. L'auteur de *L'Eau et les rêves*<sup>6</sup> va réserver avant tout son attention à ce qu'il nomme les «images premières» (AS, p. 206), originaires, fondamentales, qui présentent de nombreuses similitudes avec les archétypes junguiens. Alors que chez Blaga, ces catégories abyssales sont en particulier celles du temps et de l'espace, elles coïncident avant tout, pour Bachelard, avec la quaternité élémentaire à laquelle il dédiera ses grands livres: l'eau, le feu, la terre et l'air.

Si d'emblée, Blaga a distingué nettement deux types de métaphores, l'attention de Bachelard<sup>7</sup> a d'abord oscillé entre la métaphore, simple image rhétorique dont il dénonce la pauvreté, et l'image considérée comme un véritable Centre de rêverie donnant accès à ce qu'Henri Corbin nomme l'imaginal<sup>8</sup>:

Alors que les métaphores ne sont souvent que des déplacements de pensées, en une volonté de mieux dire, de dire autrement, l'image, la véritable image, quand elle est vie première en imagination, quitte le monde réel pour le monde imaginé, imaginaire. Par l'image imaginée nous connaissons cet absolu de la rêverie qu'est la *rêverie poétique* (FC, p. 2).

Pourtant, déjà en 1938, Bachelard parle de la «valeur ontologique d'une métaphore» (ER, p. 47), ce que les exégètes de l'herméneutique bachelardienne ont ignoré bien souvent. Bien plus tard, dans *La Poétique de la rêverie*, il a accordé plus nettement un pouvoir de création à la métaphore qui devient ainsi le substrat même de l'image. «Un renversement doit être fait pour donner pleine réalité à la métaphore. Que d'exercices pour un rêveur de mots! La métaphore est alors une origine,

---

<sup>6</sup> G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, P. U. F., 1978 (PR); *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1978 (PE); *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1978 (AS); *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1979 (ER); *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1979 (TRR); *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1980 (TRV); *La Flamme d'une chandelle*, Paris, P. U. F., 1980 (FC), *Fragments d'une poétique du Feu*, Paris, P. U. F., 1988 (FPF).

<sup>7</sup> Consulter J.-Cl. Margolin, «Sur les raisons d'un refus. Bachelard et la métaphore», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, Sezione romanza, Napoli, XXXIII, n. 1, 1991, pp. 65-101.

<sup>8</sup> Consulter I. Buşe, «Lucian Blaga: de la matrice stylistique à l'imaginal», *Bachelardiana, Immaginabile*, n. 3, 2008, pp. 19-30.

l'origine d'une image qui agit directement, immédiatement» (PR, pp.60-61). Comme le relève Jean-Jacques Wunenburger, le philosophe dijonnais éclaire alors, de manière décisive, la jonction entre les images premières et la métaphore:

chaque image littéraire, fruit d'une créativité verbale, se présente aussi comme un jaillissement imprévisible, un renouvellement unique des images préexistantes (TRV 6), dont la forme la plus haute est la métaphore pure, réduite à une forme verbale concise (TRV 321)<sup>9</sup>.

De son côté, Blaga propose une distinction semblable dans *Geneza metaforei și sensul culturii* (*La genèse de la métaphore et le sens de la culture*). Si l'attitude bachelardienne reste au début floue et ambiguë, avec le terme «image», le philosophe de Cluj parle explicitement de métaphore pour lui conférer non plus seulement un statut rhétorique, mais bien un statut ontologique. Rappelons que Blaga considère la métaphore «plasticisante», ornementale comme «vide» alors que la métaphore «révélatrice» tend, elle, à «la révélation d'un mystère»<sup>10</sup> et est, pour lui, «une catégorie de la transcendance»<sup>11</sup>. C'est cette dernière qui coïncide avec l'image bachelardienne dans toute sa plénitude. La métaphore révélatrice, ne possède plus seulement une fonction de description du réel mais bien de dévoilement d'un mystère. Elle rompt ainsi son lien avec la représentation immédiate pour s'ouvrir à «une dimension de signification absente, manquante, transcendante»<sup>12</sup>.

La métaphore révélatrice est l'expression la plus emblématique d'une culture. Ce sont les créations spirituelles qui révèlent en effet le mystère du transcendant qui entoure l'homme, en l'exprimant par les catégories matricielles abyssales qui les informent. Toute l'œuvre de Blaga pourrait être thématifiée par ce fragment d'Héraclite: «Les frontières de l'âme, tu ne saurais les atteindre, aussi

---

<sup>9</sup> J.-J. Wunenburger, «Gaston Bachelard ou l'ambiguïté de la métaphore», *op. cit.*, p. 210.

<sup>10</sup> L. Blaga, *La Genèse de la métaphore*, in *Trilogie de la culture*, Paris, Librairie du savoir, 1995, Traduit par Y. Cauchois, R. Marin et G. Danesco, p. 294. *Geneza metaforei și sensul culturii*, *Opere*, 9, Bucarest, Editura Minerva, 1985, p. 354: «revelarea unui "mister"».

<sup>11</sup> I. Bușe, «Affinités poétiques chez Gaston Bachelard et Lucian Blaga», in J.-J. Wunenburger (ed.), *Gaston Bachelard. Science et poésie, une nouvelle éthique?*, Paris, Hermann Éditeurs, 2013, p. 437.

<sup>12</sup> J.-J. Wunenburger, *La Vie des images*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, p. 16.

loin que, sur toutes les routes, te conduisent tes pas. si profonde est la Parole qui l'habite»<sup>13</sup>. Cette Parole profonde recouvre ici, selon nous, l'ensemble des catégories abyssales que Blaga a explorées magistralement.

Blaga et Bachelard ont donc mis en évidence un premier type de métaphore, qui ressort du domaine du concept et appartient à la connaissance paradisiaque ou, pour Gilbert Durand, au régime diurne de l'imaginaire. Ils mettent ensuite en valeur un second type de métaphore ou image, qui s'inscrit dans la connaissance luciférique ou, selon Durand, le régime nocturne de l'imaginaire. Le saut qualitatif entre les deux types de métaphores réside dans le rapport avec l'être de l'image. D'un point de vue méthodologique, la démarche des deux philosophes requiert d'aborder l'image (et la métaphore) non plus seulement selon l'approche rhétorique mais aussi selon l'approche symbolique de l'herméneutique de l'imaginaire:

Rendre intelligible l'image oblige à l'appréhender indirectement, à la pénétrer dans sa profondeur, à interpréter ses différents niveaux de sens, ce qui exige une orientation particulière et un savoir préalable, sous peine de ne pas apercevoir les sens latents [...]. L'herméneutique valorise donc un type de représentation qui échappe à l'immédiateté et à la transparence et qui exige un engagement actif du sujet dans l'exploration des plans médiats<sup>14</sup>.

La métaphore révélatrice réussit à capter les pouvoirs du symbole pour devenir comme lui, selon Gilbert Durand, «apparition, épiphanie d'un secret, d'un mystère»<sup>15</sup>. C'est ce que Jean-Jacques Wunenburger reconnaît pour l'image bachelardienne, et plus en général pour toute image: «l'image, mieux que le concept, se présente comme une configuration symbolique qui garde en réserve du sens, sous une forme cachée dans les signes ou les figures, et le rend disponible pour une réactivation par un sujet interprétant»<sup>16</sup>. C'est dans la parole poétique que l'image va déployer le plus intensément toute sa véritable profondeur symbolique, sans doute parce que la dénivellation de

---

<sup>13</sup> Héraclite, Fragment 50, in Y. Battistini, *Trois présocratiques*, Paris, Gallimard, 1968, p. 37.

<sup>14</sup> J.-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, P. U. F., 1997, p. 78.

<sup>15</sup> G. Durand, «L'Occident iconoclaste», *Cahiers internationaux de Symbolisme*, n. 2, 1962, p. 5.

<sup>16</sup> J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, p. 82.

la signifiante – génératrice d’une écriture oblique et nocturne – y est la plus haute. Selon Blaga, la métaphore est soumise, comme le symbole, à la «censure transcendante», le mystère se dévoilant et se dissimulant tout à la fois:

Le sens symbolisé, ou sens figuré, qui est indiqué ou suggéré dans l’image littérale, confère au symbole une «profondeur», c’est-à-dire une signification transcendante, dans la mesure où ce sens ne se laisse jamais pleinement communiquer de manière claire et intégrale. Mais d’un autre côté, ce lien de signifiante reste exposé à une certaine dénivellation et opacité qui confère à la relation symbolique un halo de mystère. L’image verbale ou spatiale se dérobe à la saisie intellectuelle en se revêtant d’un aspect énigmatique. La surface de l’image, tout en restant identifiée et reconnue dans sa littéralité propre, masque une autre face occultée, appréhendée comme source d’une vérité autre<sup>17</sup>.

## 2. Le Puits dans la poésie de Lucian Blaga

Comme le dire d’Héraclite, la poésie de Lucian Blaga brille de tous les feux d’un diamant obscur. On y reconnaît «ce tour d’oracle, ces énigmes, ces réticences qui envoûtent»<sup>18</sup>. Comme l’art de Brancusi, à qui sera dédié *Pasărea sfântă* (*L’Oiseau sacré*, p. 131), la poésie de Blaga a d’abord été une célébration d’un espace où la pulsation tellurique et la mouvance des astres s’accordent aux marées du sang. Où l’incandescence des mythes ne s’est pas encore refroidie. Où l’homme est fait à la fois de la «poussière du seuil» et de la «sphère lunaire» (*Monolog*, p. 217). Espace ouvert aux transmigrations du cœur. L’arbre, l’eau, la lune y sont les talismans d’un monde où l’être n’est pas encore exilé de la plénitude première.

Née sous le signe des grandes images, la poésie de Blaga s’ouvre ainsi au mystère des forces élémentaires. À travers les différents recueils de Blaga, le destin de l’Eau va suivre celui du poète et de sa quête ontique. Ne se réfère-t-il pas, à plusieurs reprises pour leur titre, au règne aquatique: *La cumpăna apelor* (*Au partage des eaux*), *În marea trecere* (*Dans le grand passage* ou bien *Dans la*

---

<sup>17</sup> J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, p. 207.

<sup>18</sup> Y. Battistini, *op. cit.*, p. 18.

*grande traversée*), *Corăbii cu cenușă* (*Barques porteuses de cendres*)? N'oublions pas aussi que son roman s'intitule *Luntrea lui Caron* (*La barque de Caron*). La présence de l'Eau est disséminée dans les sources, lacs, fontaines, puits – et parfois la mer – qui traversent de manière fulgurante sa poésie. Ce n'est pas un hasard s'il met en évidence dans le nom même du village natal, *Lancrăm*, le son des larmes, cette «eau triste» selon Bachelard: «Sat al meu, ce porți în nume / sunetele lacrimiei» («Mon village qui portes / les sonorités d'une larme dans ton nom»<sup>19</sup>, 9 mai 1895, p. 218). Nous voudrions nous arrêter aujourd'hui sur un élément de ce cosmos aquatique – le Puits<sup>20</sup> – et nous suivrons, pour éclairer notre analyse, la réflexion de Bachelard: «Le puits est un archétype, une des images les plus graves de l'âme humaine» (PR, p. 98). Dans la perspective de l'imaginaire, le Puits offre un aspect ambivalent: il communique à la fois avec la Terre et l'Eau. En effet, creusé dans le sol, il concentre en lui toutes les puissances de la grotte et du souterrain. En particulier, il actualise une rêverie de la profondeur dont Bachelard souligne la valence inquiétante :

*La profondeur dans les choses* procède de la même dialectique de l'apparent et du caché. Mais cette dialectique est bientôt travaillée par une volonté de secret, par des rêveries qui amassent des secrets puissants, des substances condensées, des poisons et des venins dans le chaton des bagues. Le rêve de la substance profonde est tenté par des «valeurs infernales» (TRR, p. 257).

Le Puits communique avec le monde d'en bas. Il est un lieu fermé, homologue à l'inconscient et à ses périls:

Cette eau noire et lointaine peut marquer une enfance. Elle a reflété un visage étonné. Son miroir n'est pas celui de la fontaine. Un Narcisse n'y peut s'y complaire. Déjà dans son image vivant sous terre, l'enfant ne se reconnaît pas. Une brume est sur

---

<sup>19</sup> L. Blaga, *L'étoile la plus triste*, Traduit du roumain et présenté par S. Stolojan, Paris, Orphée/ La Différence, 1992, p. 107.

<sup>20</sup> La langue roumaine propose deux termes pour le concept de Puits. Si *puț* (latin *puteus*), indique de manière univoque une cavité creusée pour atteindre une nappe d'eau souterraine, *fântână* (latin *fontana*) se réfère soit à une fontaine, soit à un puits (*Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Editura Academiei RSR, 1984). L'ambiguïté est en général abolie grâce au contexte, mais il reste des cas où l'interprétation demeure fluctuante comme le montrent plusieurs exemples de la poésie blaguienne.

l'eau, des plantes trop vertes encadrent le miroir. Un souffle froid respire dans la profondeur. Le visage qui revient dans cette nuit de la terre est un visage d'un autre monde (PR, p. 98).

De son côté, Jean Libis note que, dès l'enfance, le puits apparaît comme un réceptacle de danger soumis à un interdit fondamental, ce qui l'insère dans ce qu'il appelle «les maléfices de l'eau»:

Là encore, une structure anxiogène se met en place dès la petite enfance : le puits n'est-il pas l'objet d'un interdit fondamental ? Le «fond» du puits, c'est précisément ce qu'on ne *peut* pas voir, ce qu'il ne *faut* pas voir. Une eau froide et opaque y communique avec les profondeurs de la terre, ouvrant ainsi sur l'indicible tellurique. Dans l'espace simple de l'habitation, le puits fait d'abord figure de béance, il dérange l'ordre de la cour, il instaure dans le cosmos local une verticalité mortifère, il est l'inconscient maléfique de la maison<sup>21</sup>.

Les réflexions de Bachelard et de Libis, qui les prolongent, éclairent la vision d'*Epitaf pentru Euridike (Épitaphe pour Eurydice)* de Blaga. Ce poème appartient au recueil *Corăbii cu cenușă (Barques porteuses de cendre)*<sup>22</sup> qui réactive, pour nous, tout l'imaginaire du complexe de Caron. En effet, la cendre est «ce qui reste après l'extinction du feu, donc, anthropocentriquement, le cadavre, résidu du corps après que s'y est éteint le feu de la vie»<sup>23</sup> déposée ici dans des barques. Image blaguienne qui épouse la méditation de Bachelard: «Le cercueil, dans cette hypothèse mythologique, ne serait pas la *dernière barque*. Il serait la *première barque*. La mort ne serait pas le *dernier* voyage. Elle serait le *premier voyage*» (ER, p. 100). Le choix du contenu laisse toutefois

---

<sup>21</sup> J. Libis, *L'Eau et la mort*, Dijon, EUD, «Figures Libres», 1993, pp. 64-65.

<sup>22</sup> Pour la traduction de *Corăbii cu cenușă*, nous effectuons plusieurs opérations traductologiques. La première est de préférer au terme «navire» ou «bateau» l'hypéronyme «barque» et la seconde est d'accomplir une incrémentalisation avec l'ajout de l'adjectif issu du verbe «porter», ces modifications permettant de prolonger l'image selon l'orientation même de l'imaginaire blaguien.

<sup>23</sup> J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éd. R. Laffont, 1969, p. 187.



présager une aube résurrectionnelle, les cendres étant l'un des myèmes de la constellation symbolique du Phénix (FPF, pp. 61-104)<sup>24</sup>.

Le poème est dédié à la mémoire de Coca Rădulescu morte prématurément de phtisie en 1946. C'est en 1945 que la jeune fille avait rencontré l'écrivain, en lui apportant un message de Rosa Del Conte qui enseignait alors à l'université «Victor Babeș» de Cluj et dont elle était l'étudiante<sup>25</sup>:

Cineva într-o zi te-a luat, Euridike, de mână  
ducându-te foarte departe  
prin negura care desparte.  
În întunericul meu locuiești  
de-atunci ca o stea în fîntînă.  
Cînd nicăiri nu mai ești  
ești în mine. Ești, iată, Aducere-Aminte,  
singur triumf al vieții  
asupra morții și ceții (p. 384).

Quelqu'un un jour t'a prise par la main, Eurydice,  
et t'a emmenée très loin  
vers les ténèbres qui séparent.  
Depuis lors tu habites ma nuit  
comme une étoile au fond du puits.  
Quand tu n'es plus nulle part  
Tu es en moi. Tu es, oui, le Souvenir,  
l'unique triomphe de la vie  
sur la mort et les brumes<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Consulter à ce sujet G. Magliocco, «Nel segno della cenere. Su *Corăbii cu cenușă*», in AA. VV., *Meridian Blaga 7 (Vol. I - Literatură)*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, pp. 125-144.

<sup>25</sup> N. Mecu, *Cronologie*, in L. Blaga, *Opere, I. Poezii, op. cit.*, p. CXXXVII et p. CXLI.

<sup>26</sup> *Lucian Blaga ou le chant de la terre et des étoiles, Sud*, Marseille, n. 115-116, 1996, Traduction de J. Poncet, p. 191.

Le Puits est associé au royaume de l'au-delà, comme le laisse pressentir – ici – la reprise du mythe d'Eurydice, relié au grand thème orphique qui hante toute la poésie de Blaga, ainsi que les allusions à «la mort et les brumes». C'est un lieu fermé «où travaille la matière même des crépuscules» (TRR, p. 205), comme la caverne dont il reprend le symbolisme: «cavité sombre, région souterraine aux limites invisibles, abîme redoutable, qu'habitent et d'où surgissent les monstres»<sup>27</sup>. En fait, chez Blaga, le Moi devient caverne pour préserver le Souvenir, nouvelle Eurydice perdue dont le visage-étoile apparaît, telle une revenante, sur le miroir des eaux. «Le passé de notre âme» est bien, comme l'écrit Bachelard «une eau profonde» (ER, p. 74).

Reprenant le symbolisme de la Porte, le Puits peut en fait se transmuter en ouverture sur le règne des morts. Il est, en petit, un véritable gouffre qui, dans l'Antiquité, était souvent une voie d'accès à l'Hadès. Il est donc «lieu de passage entre deux états, entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu, la lumière et les ténèbres»<sup>28</sup>. Ici les ténèbres s'unissent à l'eau du Puits pour la transmuter en cette «substance condensée» dont parle Bachelard. Eau profonde qui prend bien souvent l'aspect de ce qu'il nomme une eau «stymphalisée» (ER, p. 137). Eau nocturne qui réapparaît dans le poème *Oglinda din adânc* (*Le miroir profond*, p. 524).

Ce caractère ténébreux du puits provient en fait de la profondeur: «Dès que l'eau possède un minimum de volume, d'épaisseur, d'obscurité, elle acquiert une profondeur traîtresse, elle s'étoffe du côté de l'ombre et se creuse redoutablement»<sup>29</sup>. À la différence de l'eau vive, l'eau du puits peut être assimilée aux eaux dormantes qui, pour Bachelard, absorbent la nuit. Le silence du puits, contrairement au murmure de la source et de la fontaine, le rapproche des eaux mortes: «les eaux immobiles évoquent les morts parce que les eaux mortes sont des eaux dormantes» (ER, p. 90). L'eau du puits est à la fois, «eau silencieuse, eau sombre, eau dormante, eau insondable», caractéristiques que le philosophe résume ainsi: «autant de leçons matérielles pour une méditation de la mort» (ER, p. 96). Jean Libis assimile, de son côté, cette eau sombre à un «noyau noir, épice de nuit, concentration de mélancolie»<sup>30</sup>. Toutefois, chez Blaga, l'étoile illumine les

---

<sup>27</sup> J. Chevalier et A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 181.

<sup>28</sup> J. Chevalier et A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 779.

<sup>29</sup> J. Libis, *op. cit.*, p. 63.

<sup>30</sup> J. Libis, *op. cit.*, p. 75.

ténèbres du Moi et de la condition humaine en une sorte de victoire sur l'oubli, sur la nuit et sur la mort.

### 3. La mort comme traversée

L'eau est bien un destin, selon les termes mêmes de Bachelard qui a consacré à cet élément une analyse célèbre, fondée sur le complexe de Caron et le complexe d'Ophélie. «Disparaître dans l'eau profonde ou disparaître dans un horizon lointain, s'associer à la profondeur ou à l'infinité, tel est le destin humain qui prend son image dans le destin des eaux» (ER, p. 18). On note à plusieurs reprises, chez Blaga, l'affleurement des deux grands complexes de l'eau mortelle que Bachelard a mis en évidence, «qui symbolisent tous deux la pensée de notre dernier voyage et de notre dissolution finale» (ER, p.18).

C'est ainsi qu'*Heraclit lângă lac* (*Héraclite au bord du lac*) recèle, à notre avis, un complexe d'Ophélie masqué. Poème traversé par le devenir temporel et son usure, *Heraclit lângă lac* évoque le philosophe du *panta rei* non au bord d'une eau vive, mais auprès d'un lac aux eaux vertes assimilées à des eaux croupies<sup>31</sup> et mortes. Des eaux qui deviendront un miroir enténébré pour le *Je* qui les contemple et voit son image s'y défaire. Souvenons-nous que, pour Héraclite, l'anéantissement aqueux indiquait l'étape ultime de la «voie descendante». Chez Blaga, l'eau se leste de toutes les ténèbres de notre condition; son devenir nocturne s'ouvre sur un horizon funèbre: «Spini azvârl de pe țarm în lac, / cu ei în cercuri mă desfac («Je lance dans le lac les épines du rivage / avec elles en cercles je me défais», *Heraclit lângă lac*, p. 105).

Pour Blaga comme pour Bachelard, «l'eau est le *cosmos* de la mort» (ER, p. 123). Et en suivant les pentes de cette rêverie, l'eau s'enténébre: «près d'elle tout incline à la mort. L'eau communique avec toutes les puissances de la nuit et de la mort» (ER, p. 123). Nul doute qu'il n'y ait ici une tentation voilée de suicide par l'eau. L'attraction fatale pour l'eau est provoquée par une tentation de dissolution, de réintégration dans l'ordre cosmique qui cache sans doute aussi un désir de renaissance car c'est «la plus maternelle des morts» (ER, p. 100). De son côté, Jean Libis met en évidence le potentiel fantastique du lac: «l'eau en général fonctionne comme un vecteur de troubles,

---

<sup>31</sup> L. Blaga L., *Poezii*, Antologie, tabel cronologic, prefață și comentarii de M. Mincu, București, Ed. Albatros, 1983, p. 96.

une puissance somnambulique [...] *tout point d'eau constitue en puissance un lieu magique*<sup>32</sup>. Fantastique que Michel Guiomar pressent lorsqu'il inscrit le lac dans «l'immense catalogue de ces lieux maudits, véritables seuils et portes de l'Au-delà»<sup>33</sup> que Bachelard avait déjà évoqués: «dans bien des récits, les lieux maudits ont en leur centre un lac de ténèbres et d'horreur» (ER, p.138). Guiomar observe que «l'eau dormante est partout une paroi fragile de l'Au-delà, un miroir de la Mort»<sup>34</sup>. Il reprend le concept bachelardien de narcissisme cosmique pour l'intégrer à une véritable méditation sur le lugubre ainsi que sur le versant nocturne du Moi et la décomposition du double telle qu'elle apparaît aussi dans *Heraclit lângă lac*:

La Mort verse son sang noir sur le miroir des eaux; ce miroir est celui où se mirent, dans le diurne du monde, le témoin, son visage, son regard et sa rêverie éventuelle de la décomposition de son Double; en ce lieu habite le Double visible du rêveur des eaux<sup>35</sup>.

Nous pouvons découvrir une même évocation de l'eau létale<sup>36</sup>, mais cette fois de la mer, dans *Asfințit marin (Coucher de soleil marin)*. Publié dans la revue *Gândirea* en septembre 1937, le poème sera repris dans *La curțile dorului (Dans le règne de la nostalgie)*. S'inscrivant dans la lignée du *Voyage* de Baudelaire et de *Brise marine* de Mallarmé, Blaga impose toutefois un renversement complet de la perspective:

Piere în jocul luminilor  
saltul de-amurg al delfinilor.  
Valul acopere numele  
scrise-n nisipuri, și urmele.

---

<sup>32</sup> J. Libis, *op. cit.*, p. 174.

<sup>33</sup> M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris. Éd. José Corti, 1967, p. 499.

<sup>34</sup> M. Guiomar, *op. cit.*, p. 499.

<sup>35</sup> M. Guiomar, *op. cit.*, p. 500.

<sup>36</sup> G. Gană parle à ce sujet d'«attraction neptunienne» (*Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Ed. Minerva, 1976, pp. 179-185).

Soarele, lacrima Domnului,  
cade în mărire somnului.  
Ziua se curmă, și veștile.  
Umbra mărește poveștile.  
Steaua te-atinge cu genele.  
Mut talmăcești toate semnele.  
Ah, pentru cine sunt largile  
vremi? Pentru cine catargele?  
O, aventura, și apele!  
Inimă, strânge pleoapele!  
(*Asfințit marin*, p. 207).

Dans le jeu des lumières disparaît  
le saut des dauphins au crépuscule.  
La vague recouvre les noms  
écrits sur le sable, et les traces.  
Le soleil, la larme du Seigneur,  
tombe dans les mers du sommeil.  
Le jour finit, et les rumeurs.  
L'ombre accroît les mythes.  
L'étoile t'effleure de ses cils.  
Muet tu interprètes tous les signes.  
Ah, pour qui les étendues du temps?  
pour qui les mâts?  
Ô l'aventure, et les eaux!  
Mon cœur, serre tes paupières!<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> La traduction du roumain est nôtre.

Comme les Symbolistes, Lucian Blaga privilégie le crépuscule, une des hypostases du contre-jour. «Tout crépusculaire est un crépusculaire hanté, et hanté de Mort» reconnaît Guiomar<sup>38</sup>. Moment de la journée marqué par l'incertitude, l'indécision, l'inquiétude face à un Seuil. Plus profondément, la phase crépusculaire est celle de «la disparition des frontières, de l'imminence des fantasmes et du *Double* et de l'irruption du Moi profond au niveau du Moi quotidien»<sup>39</sup>. Cette irruption du Moi profond consent au poète d'interpréter les signes, «hiéroglyphes de la nature» selon Nerval ou «vivants symboles» selon Baudelaire, de percevoir la proximité des éléments.

Face à l'étendue marine, le poète s'interroge: «pour qui les mâts?», «mâts» étant la métonymie non seulement du navire mais aussi du voyage, de tout voyage. En fait, la réponse se fonde sur deux substantifs: «Ô l'aventure, et les eaux», dualité emblématique que Bachelard avait déjà illuminée lorsqu'il déclarait que le véritable départ n'a jamais lieu que sur l'eau. Certainement, le poète évoque, devant l'étendue marine, les voyages aventureux et sans doute le Voyage par excellence qui fut celui de Colomb, à la poursuite du soleil couchant, vers une Inde fantasmée, extrême Occident incarnant tout désir d'une nouvelle vie.

Mais le voyage ne pourrait-il pas coïncider aussi, comme chez Mallarmé et surtout chez Baudelaire, avec l'ultime traversée? Chez eux, l'eau devient frontière de l'Au-delà; l'espace s'ouvre sur le monde de la létalité. «Le héros de la mer est un héros de la mort. Le premier matelot est le premier homme vivant qui fut aussi courageux qu'un mort» (ER, p. 101) écrit Bachelard pour qui le voyage en mer anticipe l'ultime traversée et ses mystères. «*La Mort ne fut-elle pas le premier Navigateur?*» (ER, p. 100) se demande le philosophe. «Tout un côté de notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau» (ER, p. 103). La Mort désigne ainsi le véritable départ: «pour certains rêveurs, l'eau est le mouvement nouveau qui nous invite au voyage jamais fait» (ER, p. 103).

Blaga est tenté par l'aventure sur les eaux, qui somme à la fois les sortilèges de la *nova terra* et ceux de la «grande traversée», titre de l'un de ses recueils (*În marea trecere*). Cette tentation a lieu durant une suspension extatique du devenir temporel marquée par le «Ô» d'invocation. Pourtant le dernier vers impose une conclusion radicalement différente de celle qu'il avait héritée de Baudelaire

---

<sup>38</sup> M. Guiomar, *op. cit.*, p. 232.

<sup>39</sup> M. Guiomar, *op. cit.*, p. 389.

et de Mallarmé. En effet, le poète s'adresse à son «cœur», c'est-à-dire à son Moi profond, pour lui intimer de fermer les paupières. Le parallélisme avec le vers, lui aussi conclusif, de Mallarmé («Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!»<sup>40</sup>) est troublant et montre, à notre avis, combien *Brise marine* est l'hypotexte cryptique de *Asfințit marin* de Blaga<sup>41</sup>. Mais alors que chez Mallarmé, le poète incite le cœur à écouter le chant sirénique des matelots invitant au voyage, chez Blaga le cœur doit se fermer aux visions tentatrices de la splendeur océanique. Et ce repli est réalisé, à notre avis, au nom d'une réalité plus haute dont la présence hante le poème: celle que transmettent les «povești».

Ce terme roumain, que nous restituerons par «mythes», désigne en réalité les contes de la veillée. Mais il acquiert, chez Blaga, un signifié personnel pour indiquer les récits ancestraux où se condense une vision du monde archaïque et immémoriale. Mircea Eliade fait par ailleurs remonter à la préhistoire la conception du monde transmise par ces récits traditionnels. «L'ombre accroît les mythes»: nés sous la lumière féminine, lunaire, mystique, les mythes sont porteurs d'une connaissance qui laisse subsister l'ombre dans notre existence et même l'accroît. Entre les récits légendaires des marins (*Eldorado*, *Îles fortunées*, etc.) et les histoires mythiques enracinées dans le substrat autochtone roumain, c'est certainement à ces dernières que pense Blaga. Entre l'élan centrifuge du voyage et le repli centripète sur la profondeur intime, Blaga choisit le repliement sur un espace intérieur, qu'il soit celui de l'inconscient et du rêve, qu'évoquent admirablement les «mers du sommeil»<sup>42</sup>, ou bien celui de l'autochtonie dont le Village roumain est le centre gravitationnel.

Lucian Blaga s'inscrit ainsi parmi ces poètes ravisseurs d'images abyssales, son dire poétique rechargeant les noms du pouvoir numineux que la connaissance diurne leur a retiré, pour leur restituer le «rayonnement logophanique»<sup>43</sup> perdu. Comme l'affirme Călin Teuțișan, pour Blaga, «la

---

<sup>40</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes*, Édition établie et annotée par H. Mondor et G. Jean-Aubry, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1989, p. 38.

<sup>41</sup> Consulter notre «*Asfințit marin* et *Ulise* de Lucian Blaga dans le sillage de Baudelaire et de Mallarmé», in P. Menzio et C. Kanceff (ed.), *Odeporica e dintorni*. Cento studi per Emanuele Kanceff, Moncalieri, Ed. C.I.R.V.I., 2011, vol. IV, pp. 1729-1748.

<sup>42</sup> Se référer, pour le thème du sommeil, à G. Gană, *op. cit.*, pp. 245-250.

<sup>43</sup> C. Ramnoux, *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1968, p. 7.

métaphore elle-même est une voie de révélation du mystère nouménal<sup>44</sup> destinée à découvrir «le “caché” de ce monde, en faisant de l’art un miroir mystérieux et oblique<sup>45</sup>. L’herméneutique bachelardienne permet, jusqu’à un certain point, de déployer le sens symbolique en attente dans les métaphores/images révélatrices de Blaga. Et c’est ce sens symbolique qui confère aux images «une ouverture et une richesse de significations qui rendent leur contemplation et interprétation sans fin<sup>46</sup>. Comme le relève Jean-Jacques Wunenburger, «les réalités intelligibles ou spirituelles, qui se tiennent en amont des images profondes, matricielles, sont prises dans des constellations d’idées, qui forment des champs relationnels, dont on ne peut jamais parcourir tous les éléments<sup>47</sup>».

«Les images poétiques suscitent notre rêverie, elles se fondent en notre rêverie, tant est grande la puissance d’assimilation de l’*anima*. Nous lisons et voici que nous rêvons» (PR, p. 55) écrit Bachelard, révélant ici la puissance phanique de l’image qui brille de tous ses feux dans l’œuvre blaguienne. L’image pressent comme le symbole, fondement du mythe, le mystère de l’être et possède véritablement, dans cette perspective, une fonction d’illumination révélatrice. Pour Bachelard, comme pour Blaga, l’image «est donatrice d’être» (PE, p. 80). Les images tentent, par l’alliance nuptiale des signifiés, de dépasser les contradictions et les fractures qui marquent la finitude humaine, pour ramener l’être à la plénitude inoubliée où se réconcilient la vie et la mort, le conscient et l’inconscient, l’*animus* et l’*anima*, l’ombre et la lumière, la parole et le silence, le moi et le toi.

«Nous ne sommes qu’un lecteur, qu’un liseur» (RTV, p. 6) déclarait Bachelard. Sous la modestie du propos apparaît ce qui fut l’une des vocations les plus profondes du philosophe: la lecture en *anima* des images. Ne souhaitait-il pas «une double lecture qui demanderait qu’on lût à la fois sur le plan des significations et sur le plan des images» (RTV, p. 339) en privilégiant bien entendu la seconde. Avec la poésie de Lucian Blaga, la lecture devient véritablement un voyage initiatique vers le Centre du

---

<sup>44</sup> C. Teuțișan, *Eros și reprezentare. Convenții ale poeziei erotice românești*, Pitești, Paralela 45, 2005, p. 190: «metafora însăși e o cale de revelare a misterului noumenal».

<sup>45</sup> C. Teuțișan, *op. cit.*, p. 192: «“ascunsul” acestei lumi, făcând din artă o oglindă misterioasă, oblică a ei».

<sup>46</sup> J.-J. Wunenburger, *La Vie des images, op. cit.*, p. 17.

<sup>47</sup> J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, p. 20.



sens car le déchiffrement des images permet à l'homme moderne, vivant de manière désacralisée sa condition dans l'histoire, de retrouver un symbolisme archaïque et d'accéder à une autre dimension de l'existence ouvrant sur l'ontique. Dans cette perspective, la lecture possède un «rôle anthropologique instauratif»<sup>48</sup> et même une fonction sotériologique.

---

<sup>48</sup> G. Durand, *Eliade ou l'anthropologie profonde*, in C. Tacou (ed.), *Mircea Eliade, Cahier de l'Herne*, 1978, p. 35.

## Bibliographie

- Bachelard G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, P. U. F., 1978.
- Bachelard G., *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1978.
- Bachelard G., *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1978.
- Bachelard G., *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1979.
- Bachelard G., *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1979.
- Bachelard G., *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1980.
- Bachelard G., *La Flamme d'une chandelle*, Paris, P. U. F., 1980.
- Bachelard G., *Fragments d'une poétique du Feu*, Paris, P. U. F., 1988.
- Battistini Y., *Trois présocratiques*, Paris, Gallimard, 1968.
- Blaça L., *Poezii*, Antologie, tabel cronologic, prefață și comentarii de M. Mincu, București, Ed. Albatros, 1983.
- Blaça L., *Geneza metaforei și sensul culturii*, in *Opere*, 9, Bucarest, Editura Minerva, 1985.
- Blaça L., *L'étoile la plus triste*, Traduit du roumain et présenté par S. Stolojan, Paris, Orphée/ La Différence, 1992.
- Blaça L., *La Genèse de la métaphore*, in *Trilogie de la culture*, Paris, Librairie du savoir, 1995, Traduit par Y. Cauchois, R. Marin et G. Danesco.
- Lucian Blaça ou le chant de la terre et des étoiles*, *Sud*, Marseille, n. 115-116, 1996, Traduction de J. Poncet.
- Blaça L., *Opere, I. Poezii*, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012, Ediție critică de G. Gană, Cronologie și aducere la zi a receptării critice de N. Mecu, Introducere de E. Simion.
- Bușe I., «Lucian Blaça: de la matrice stylistique à l'imaginal», *Bachelardiana, Imaginale*, n. 3, 2008, pp. 19-30.

- Bușe I., «Affinités poétiques chez Gaston Bachelard et Lucian Blaga», in J.-J. Wunenburger (ed.), *Gaston Bachelard. Science et poétique, une nouvelle éthique?*, Paris, Hermann Éditeurs, 2013, pp. 425-442.
- Cellier L., «D'une rhétorique profonde: Baudelaire et l'oxymoron», *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n. 8, 1965, pp. 3-14.
- Chevalier J. et Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éd. R. Laffont, 1969.
- Durand G., «L'Occident iconoclaste», *Cahiers internationaux de Symbolisme*, n. 2, 1962.
- Durand G., *Eliade ou l'anthropologie profonde*, in C. Tacou (ed.), *Mircea Eliade, Cahier de l'Herne*, 1978, pp. 33-41.
- Gană G., *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Ed. Minerva, 1976.
- Guiomar M., *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris. Éd. José Corti, 1967.
- Libis J., *L'Eau et la mort*, Dijon, EUD, «Figures Libres», 1993.
- Magliocco G., «Nel segno della cenere. Su *Corăbii cu cenușă*», in AA. VV., *Meridian Blaga 7 (Vol. I - Literatură)*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, pp. 125-144.
- Mallarmé, *Œuvres complètes*, Édition établie et annotée par H. Mondor et G. Jean-Aubry, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1989.
- Margolin J.-Cl., «Sur les raisons d'un refus. Bachelard et la métaphore», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, Sezione romanza, Napoli, XXXIII, n. 1, 1991, pp. 65-101.
- Ramnoux C., *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1968.
- Teuțișan C., *Eros și reprezentare. Convenții ale poeziei erotice românești*, Pitești, Paralela 45, 2005.
- Vanhese G., «*Asfințit marin* et «*Ulise*» de Lucian Blaga dans le sillage de Baudelaire et de Mallarmé, in P. Menzio et C. Kanceff (ed.), *Odeporica e dintorni. Cento studi per Emanuele Kanceff*, Moncalieri, Ed. C.I.R.V.I., 2011, vol. IV, pp. 1729-1748.
- Wunenburger J.-J., *La Vie des images*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.

Wunenburger J.-J., *Philosophie des images*, Paris, P. U. F., 1997.

Wunenburger J.-J., «Epistémologies croisées de l'Imaginaire: les traditions françaises et roumaines», *Loxias*, Loxias 2, mis en ligne le 15 janvier 2004, URL: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=889>.

Wunenburger J.-J., «Gaston Bachelard ou l'ambiguïté de la métaphore», *Cahiers Gaston Bachelard, Bachelard et l'écriture*, numéro spécial, 2004, pp. 206-214.

Wunenburger J.-J., *Gaston Bachelard. Poétique des images*, Paris, Mimésis, 2012.



Sesto San Giovanni (MI)  
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.  
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.  
ISSN 1828-1567

Cette création est mise à disposition selon le Contrat Paternité-NonCommercial-NoDerivs 2.0 France disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/> ou par courrier postal à Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA. Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.