



Gisèle Vanhese

Pour une rhétorique de l'imaginaire

FOR A RHETORIC OF IMAGINATION

ABSTRACT

In this essay we explore an aspect of hermeneutics situated at the intersection of the Imaginary and of deep rhetoric and that make up what Gilbert Durand calls the “Transcendental Fantastic”. We thus hope to sketch out a prolegomenon to an approach capable of illuminating in depth the creation of imaginary worlds, whether these belong to the realms of the Fantastic or of Fantasy. In the first part we take into consideration the kind of metaphor proposed by Lucian Blaga and by Bachelard, as well as the role of the image, in the Transcendental Fantastic. In the second part we analyse an extract drawn from the poetry of Lucian Blaga. In the third part we examine specific components of a “transcendental fantastic”.

KEYWORDS

Lucian Blaga; Gaston Bachelard; Image; Metaphor; Fantastic.

GISÈLE VANHESE

Università della Calabria, Cosenza, Italie
gvanhese@libero.it

« 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 »¹ 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 »², aucun n'a encore approfondi – dans cette perspective comparatiste – la voie qu'ils ont tracée en fondant un nouveau versant de l'herméneutique : il se situe au croisement de l'imaginaire et de ce que nous nommons, après Léon Cellier, la rhétorique profonde³. Gilbert Durand a, de son côté, montré l'importance de la rhétorique dans la constitution de ce qu'il nomme « une Fantastique transcendante »⁴. C'est ce territoire encore peu connu que nous voudrions explorer, et d'abord la typologie des métaphores – que proposent Lucian Blaga et Bachelard – ainsi que le rôle de l'image dans cette Fantastique transcendante. En effet, « ce rôle d'intermédiaire entre le luxe de l'imagination et la sécheresse syntaxique et conceptuelle se manifeste – reconnaît Gilbert Durand – par la richesse de la



rhétorique»⁵. Nous espérons ainsi ébaucher les prolégomènes d'une démarche susceptible d'éclairer en profondeur la création de mondes imaginaires, que ceux-ci appartiennent au Fantastique ou à la *Fantasy*.

La métaphore chez Blaga et l'image chez Bachelard

Disons immédiatement que Bachelard a eu le mérite d'associer, de manière décisive, la configuration de la métaphore⁶ – et de l'image – au champ du symbole pour mettre en commun 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 voies beaucoup plus complexes. Bachelard a médité longuement sur la problématique de l'image linguistique 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*⁷ 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 jungiens. 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 Bachelard⁸ 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'imaginal⁹ :

Gisèle Vanhese

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, l'origine d'une image qui agit directement, immédiatement » (PR, p. 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)¹⁰.

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 »¹¹ qui est, pour lui, « une catégorie de la transcendance »¹². C'est cette dernière qui coïncide avec l'image bachelardienne dans toute sa plénitude. Blaga définit le premier type selon le métalangage de la rhétorique traditionnelle : la métaphore « plasticisante » se produit

lorsque, dans le cadre du langage, un fait se rapproche d'un autre, plus ou moins similaire, les deux faits relevant du domaine du monde donné, imaginé, vécu ou pensé. Le rapprochement ou le transfert de termes d'un fait sur un autre s'effectue exclusivement en vue de conférer à l'un des deux un pouvoir suggestif d'ordre plastique [...]. Il convient, au reste, d'observer que les métaphores plasticisantes n'enrichissent en aucune façon le contenu proprement dit du fait auquel elles se réfèrent ; leur finalité est de restituer aussi fidèlement que possible l'épaisseur charnelle d'un fait¹³.

Au contraire, le deuxième type, 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 »¹⁴ :

Là où les métaphores du premier type ne font que compléter l'expression directe des faits auxquels elles se rapportent, à savoir le mot comme tel, les métaphores du deuxième type étendent la signification même de ces faits. Les

métaphores révélatrices ont pour finalité de faire apparaître une réalité *cachée* à l'intérieur des faits visés par elles. On peut dire, en effet, que les métaphores de ce type tendent à la *révélation* d'un mystère par les moyens que nous mettent à portée de main le monde concret, l'expérience sensible et le monde imaginaire [...]. La métaphore vient alors accroître la signification du fait auquel elle se rapporte et qui, avant d'être touché par la grâce métaphorique, avait encore un aspect marqué du sceau du secret [...]. Les métaphores révélatrices résultent, elles, *du mode d'existence spécifique de l'homme, qui est l'existence dans l'horizon du mystère et de la révélation*. Elles en constituent le premier symptôme¹⁵.

Pour Blaga, 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 thématisée par ce fragment d'Héraclite : « Les frontières de l'âme, tu ne saurais les atteindre, aussi loin que, sur toutes les routes, te conduisent tes pas : si profonde est la Parole qui l'habite »¹⁶. Cette Parole profonde recouvre ici, selon nous, l'ensemble des catégories abyssales que Blaga a explorées magistralement.

Blaga et Bachelard ont donc mis en valeur un type métaphorique qui s'inscrit dans ce que Blaga nomme la connaissance luciférique ou, selon Durand, dans le régime nocturne de l'imaginaire. 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



14

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 médiats¹⁷.

La métaphore révélatrice réussit à capter les pouvoirs du symbole pour devenir comme lui, selon Gilbert Durand, « apparition, par et dans le signifiant, de l'indicible »¹⁸. 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 »¹⁹. 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 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

Gisèle Vanhese

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 autre²⁰.

Sur une « métaphore révélatrice » de 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 »²¹. Dans son approche apophtique du Mystère, il tente de dévoiler les traces, emblèmes, signatures, « runes » qui conservent encore comme un reflet de 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 dans la perspective de la mythocritique.

Certaines des métaphores, que cite Blaga à l'appui de ses réflexions, sont reprises à ses propres œuvres, en particulier au poème *Așfințit marin (Coucher de soleil marin)*, publié dans la revue *Gândirea* en septembre 1937 et repris dans *La curțile dorului (Au seuil du mystère)* de 1938. Il s'agit des vers du distique bien connu « Soarele, lacrima Domnului, / cade în mările somnului » (« Le soleil, la larme du Seigneur, / tombe dans les mers du sommeil ») :



Asfințit marin

Piere în jocul luminilor
saltul de-amurg al delfinilor.

Valul acopere numele
scrise-n nisipuri, și urmele.

Soarele, lacrima Domnului,
cade în mările 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 !²²

Coucher de soleil marin

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 !

Blaga consacre une véritable méditation à la métaphore révélatrice qu'est « Soarele, lacrima Domnului », ce qui montre combien cette image lui est chère. On sait, par ailleurs, que le thème des larmes possède plusieurs valeurs chez cet auteur²³. Elles indiquent en particulier, la solitude non seulement de l'homme mais aussi de tout l'univers, comme l'évoque de son côté Bacovia. Pour explorer cette métaphore révélatrice, nous nous tournerons vers l'herméneutique de Gaston Bachelard qui, avec Mircea Eliade, Henri Corbin et Gilbert Durand, a fondé la mythocritique et la mythoanalyse, prolégomènes à cette lecture abyssale que Blaga appelait de ses vœux. En effet, l'étude des structures anthropologiques de l'imaginaire permet d'éclairer avec efficacité les profondeurs de sa poésie. Bachelard présente avec l'auteur transylvain non seulement des convergences théoriques, que nous avons esquissées dans la première partie de cet exposé, mais aussi des affinités électives en ce qui concerne l'imaginaire.

« Soarele, lacrima Domnului » est, d'un point de vue rhétorique, une métaphore *in praesentia* (ou métaphore appositive) où la métamorphose du visible est la plus troublante car la transmutation semble s'effectuer directement sous nos yeux. Cette figure syntagmatique est caractérisée par la présence simultanée, dans l'énoncé, des deux pôles du transfert métaphorique et propose diverses structures. On relève ici la forme où le vecteur analogique est constitué par une virgule qui crée la relation de prédication impertinente²⁴. En fait, la relation d'analogie se fonde sur quatre termes dont un est absent. L'équivalence suppose en effet que, si le « soleil » tombe du ciel comme tombe « la larme » du « Seigneur », le ciel devienne un œil immense ou un visage²⁵. Notons encore que cette métaphore *in praesentia* possède un fondement oxymorique puisqu'elle unit le Feu et l'Eau, le soleil



étant une substance incandescente et la larme, une eau triste comme le dira Bachelard. Il est intéressant de constater que Mircea Borcilă refuse d'assigner une fonction prédicative à la deuxième composante (« lacrima Domnului ») car la prédication créerait une relation de subordination de cette composante par rapport à la première (« soarele »). Au contraire, il s'agit d'une relation « équationnelle » qui oriente le processus métaphorique « dans une direction translinguistique »²⁶.

En effet, pour Blaga, l'équivalence analogique actualisée par la métaphore révélatrice n'est pas semblable à celle de la métaphore « plasticisante » où (a) = (b). Ici le fait (a) (« le soleil ») n'est pas simplement assimilé à l'image (b) (« la larme du Seigneur ») mais reçoit, par son contact avec (b), un sens qui l'excède que Blaga exprime comme (a + x) = (b). Pour Blaga, « dans une métaphore révélatrice, ce n'est donc pas tellement l'analogie qui nous intéresse, c'est surtout la dysanalogie, essentiellement destinée à compléter (a) par débordement [...]». Les métaphores révélatrices amalgament ou conjuguent deux faits analogiques-dysanalogiques en vue de révéler un (x), à savoir la dimension cachée du mystère »²⁷. Selon Mircea Borcilă, le premier élément (a) (« le soleil ») n'est plus vu seulement comme fait concret, mais doit être appréhendé comme « signe visible d'un (x) »²⁸. Notons que ce (x), assimilé par Alexandra Indrieș à l'ensemble des connotations du terme, doit être ajouté aussi à tous les autres lexèmes composant l'image : « lacrima » et « Domnului » (et bien entendu « cade », « mărire », « somnului »)²⁹. Nul doute que Blaga ne transforme ici la lecture du poème en un trajet initiatique : « une anagogie, une remontée participative vers l'être divin, même si, au plus bas degré de reproduction de l'invisible, il ne reste plus que des empreintes, qui ne conservent que la forme vide du

modèle »³⁰. Traces indicelles, « runes », que sont les métaphores révélatrices.

Le mystère se révèle donc, chez Blaga, à travers un spectacle de la nature. Blaga met ici en valeur le symbolisme solaire en privilégiant non son aspect diurne, toujours associé à l'Or, au Roi et au Père, mais son aspect nocturne. Ce n'est plus le soleil ascendant, qui s'oppose à la lumière féminine et lunaire, incarnant « par les multiples surdéterminations, de l'élévation et de la lumière, du rayon et du doré, l'hypostase par excellence des puissances ouraniennes »³¹. Il est ici le soleil descendant, comme le titre – ou « pantonyme »³² qui guidera la lecture – l'indique « *Asfințit marin*. Dans son commentaire de l'œuvre blaguienne, Ion Pop relie le thème du coucher du soleil au « paradis dégradé ». Pour le critique, le « 'paradis dégradé' va trouver un horizon compensateur dans le monde que n'atteignent pas les interrogations troublantes, en se perpétuant comme 'mythe' »³³. En fait, immédiatement après le distique que nous prenons en considération, apparaît le vers : « Umbra mărește poveștile » (« L'ombre accroît les mythes »).

Par la métaphore *in praesentia*, le soleil devient « la larme du Seigneur », en une union oxymorique entre le Feu et l'Eau (association qui rappelle le poème de Rimbaud *Éternité* » « Elle est retrouvée./ Quoi ? – L'Éternité./ C'est la mer allée/ Avec le soleil »)³⁴. Cette *coincidentia oppositorum* engendre une vision apocalyptique que cautionnent à la fois la présence du Demiurge lui-même et la mort de la lumière, le tout renforcé par le mouvement catabolique de la chute qu'actualise la métaphore verbale « cade », verbe « luciférique »³⁵. Le soleil tombe, la larme tombe, réitérant en quelque sorte la chute de *Luceafărul* dans la mer. Ici le soleil semble se liquéfier et s'engloutir dans l'eau marine. Il s'agit avant tout d'une vision car, comme l'affirme Wunenburger, « nulle transcription langagière ne peut faire



l'économie de l'extase perceptive »³⁶. Au point de vue du chromatisme symbolique, le soleil – comme le feu – est associé au Rouge, qui renvoie toujours souterrainement au Sang, eau lourde, obscure, « stymphalisée » (ER, p. 137) pour reprendre une expression bachelardienne. Le soleil se transmute alors en une goutte de sang :

Quand un liquide se valorise, il s'apparente à un liquide organique. Il y a donc une poésie du sang. C'est une poésie du drame et de la douleur, car le sang n'est jamais heureux (ER, p. 84).

Le terme « larme », « eau triste » (ER, p. 66), introduit le thème blaguien de la « tristesse métaphysique » qu'éclaire, à notre avis, un commentaire de Bachelard :

C'est vraiment une *influence* du malheur qui tombe du ciel sur les eaux, une influence astrologique, c'est-à-dire une matière ténue et tenace, portée par les rayons comme un mal physique et matériel. Cette *influence* apporte à l'eau, dans le style même de l'alchimie, la *teinture de la peine universelle*, la teinture des larmes. Elle fait de l'eau [...] l'eau-mère du chagrin humain, la matière de la mélancolie (ER, p. 89).

On y reconnaîtra la « boală » (« maladie ») blaguienne qui envahit à la fois le « Moi problématique », selon la terminologie de Ion Pop³⁷, ainsi que l'univers. Maladie qui transforme les monades elles-mêmes, dormant sous les grandes sphères, en « larmes » silencieuses de l'espace (*Perspectivă*). Tristesse provoquée par la déchirure ontique de la sortie de l'âge « équinoxial »³⁸. Dans cette perspective, le soleil des vers analysés est un soleil possédant la « fonction ambivalente de psychopompe

'meurtrier' et hiérophante initiatique »³⁹ que décèle Mircea Eliade. S'abîmant dans « les mers du sommeil » reliées au règne de la Nuit, il devient ici comme une hypostase du soleil noir :

Le royaume des morts, la fragmentation de l'esprit, l'engloutissement de la vie : le soleil noir ne fait référence qu'à la disparition de l'homme, de l'âme, de l'esprit, des dieux et du cosmos dans une nuit originelle grouillante de fantômes. Il est de ce point de vue le symbole de la mélancolie⁴⁰.

L'eau du distique devient alors frontière de l'Au-delà ; l'espace s'ouvre sur le monde de la léthalité. « 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) affirme Bachelard. L'attraction fatale pour l'eau est provoquée par une rêverie 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). N'oublions pas que pour Héraclite, qui apparaît dans *Heraclit lingă lac (Héraclite auprès du lac)* de Blaga, l'anéantissement aqueux indiquait l'étape ultime de la « voie descendante ». Comme le résume Jean Libis, « l'Eau dans son être même est porteuse d'une dimension thanatologique. Contempler l'eau, c'est apprendre à mourir »⁴¹.



Vers un Fantastique transcendantal

Selon une isotopie encore plus profonde, l'eau marine est « la meilleure image, en même temps, de la matrice primordiale et de l'inconscient »⁴². En fait, le soleil tombe dans « les mers du sommeil » : cette métaphore génitive qui unit deux lexèmes nominaux – d'un côté un élément géographique « les mers » et, de l'autre, un élément humain le « sommeil » – est ambiguë car elle peut constituer soit une métaphore *in praesentia*, soit une métaphore *in absentia*. Par sa fulgurance, cette dernière s'apparente à une hallucination : l'un des pôles du transfert tropique (le comparant) est présent alors que le sujet du discours primaire (le comparé) est fantômatiquement absent de l'énoncé. Le processus de recatégorisation opère alors une nouvelle création de sens que le lecteur interprète pour tenter de résoudre le conflit sémantique. Chez Blaga, les mots deviennent des intersignes et la plupart des images, par leur séduction énigmatique, semblent émaner d'un univers auquel seul le poète a accès. Tout se charge d'insolite. Insolite qui « a partie liée avec l'idée d'un Seuil, de limite entre deux mondes »⁴³.

Ici le comparé absent – les territoires phantasmiques du sommeil reliés à la fois au rêve et à l'inconscient – est assimilé à des « mers » infinies comme le suggère l'emploi du pluriel. Mircea Eliade a bien vu que, chez Blaga, le sommeil indique « le retour à l'unité organique primordiale, à l'état paradisiaque de la création sans conscience. Il est un état presque prénatal, embryonnaire, dans lequel la vie n'était pas séparée de la conscience, dans lequel la liberté, le péché, le drame n'existaient pas »⁴⁴. Il est certain qu'avec « *somnului* », on revient à la grande constellation

thanatique repérée dans le complexe bachelardien de l'eau mortelle, bien qu'il s'agisse ici d'une mort euphémisée. Constellation symbolique que thématise aussi le poème *Cântecul somnului* (*Le chant du sommeil*). Le soleil aurait pu tomber dans la mer qui s'endort, le poète anthropomorphisant le repos de la nature. Or il tombe non pas dans l'eau marine, mais dans « les mers du sommeil », « un espace – comme l'écrit Bachelard – qui perd ses horizons » (DR, p. 198) ouvrant sur une topologie fantastique.

Si le génitif possède, au contraire, une valeur d'équivalence entre les lexèmes nominaux, « *mărilie somnului* » est alors une métaphore *in praesentia* où le sommeil lui-même est assimilé à une eau marine. C'est cette valeur que reprend Bachelard dans *L'espace onirique*, où il distingue « les deux grandes marées qui, tour à tour, nous emportent au centre de la nuit » (DR, p. 195). Alors que Novalis observe que « le sommeil lui-même n'est rien d'autre que le flux de cette invisible mer universelle »⁴⁵, Bachelard parle de « l'eau du sommeil » qui « dissout » l'être (PR, p. 125) et des « eaux du sommeil profond » (PR, p. 125) où se forment les « rêves d'extrême nuit » (PR, p. 126). L'accent est mis sur la maternité de l'eau en particulier comme « élément berçant » (ER, p. 177). Par un *regressus ad uterum*, l'âme rejoint ainsi l'univers des rêves et des archétypes en un retour à l'état embryonnaire, désir de dissolution et de réintégration dans l'« eau-plasma » originaire⁴⁶.

Que l'on choisisse l'un ou l'autre type métaphorique, il n'en reste pas moins que cette image a quelque chose d'étrange, d'*Unheimlich*. D'où naît ce trouble ? Selon nous, du figement des flots vu que le sommeil est caractérisé par l'immobilité qui en fait, chez de nombreux peuples, un frère de la mort. Il s'agit d'une eau qui n'est plus transparente et vive, mais de cette « *eau lourde* », dont parle Bachelard, « plus profonde, plus morte, plus ensommeillée que



toutes les eaux dormantes, que toutes les eaux mortes, que toutes les eaux profondes qu'on trouve dans la nature » (ER, p. 64). C'est une eau qui a absorbé la rougeur puis la noirceur en une scansion chronologique qui passe du crépuscule à la nuit. Le philosophe dijonnais relie ces eaux ensommeillées à la grande constellation de la mort et du sommeil : « les eaux immobiles évoquent les morts parce que les eaux mortes sont des eaux dormantes » (ER, p. 90).

Ajoutons que l'espace illimité créé par le pluriel des « mers du sommeil » inquiète par sa violente opposition à cet espace intime qui est, au contraire, celui du bon sommeil pour Bachelard : un espace « qui se resserre, qui s'arrondit, qui s'enveloppe, est un espace qui est confiant en la puissance de son être central. Il enferme normalement les rêves de la sécurité et du repos » (DR, p. 198). Le philosophe lui-même a été tenté d'explorer ce qu'il appelle les abîmes de la nuit où certains rêves portent « peut-être la marque de l'instinct de mort qui travaille au fond de nos ténèbres » (PR, p. 125). De son côté, Jean Libis note que la vie « est hantée par un rêve d'immobilité, de pureté, de quiétude qui confine au désir de mort »⁴⁷ qu'il assimile à « la toute fin d'un crépuscule », situation analogue à celle des vers de Blaga.

Relevons enfin que, sur le plan scriptural, le syntagme même « Soarele, lacrima Domnului, / cade în mărire somnului » dévoile une dissymétrie, révélatrice à son tour de l'inquiétante étrangeté de la vision. En effet, « lacrima Domnului » et « mărire somnului » forment un parallélisme grâce à la même structure des groupes bi-nominaux génitifs et à leur position en fin de vers, que renforce encore la rime riche. Or il s'agit d'une fausse symétrie car si la larme appartient bien au Demiurge, les mers ont une relation d'appartenance uniquement virtuelle avec le sommeil. De même, l'équilibre entre les deux groupes génitifs est brisé par le fait que si le deuxième élément

(« Domnului », « somnului ») est au singulier, le premier est, une fois, au singulier (« lacrima ») et une autre fois au pluriel (« mărire »). Notons que ce déséquilibre perturbant apparaît encore dans les deux pôles de l'action qui se situent sur des plans différents : « Soarele cade în mărire somnului ». Si le soleil appartient à l'univers concret, son point d'arrivée, « les mers du sommeil » appartiennent non plus à une mer réelle, mais déjà à l'invisible. Et c'est cette « disanalogie » qui, selon nous, indique que le soleil a déjà incorporé le (x) (et est donc devenu un a + x) lorsqu'il tombe dans une mer qui n'est plus la mer visible. Il n'est plus désormais l'astre réel mais un signe du mystère.

En fait, les deux métaphores, « soarele, lacrima Domnului » et « mărire somnului », reliées par le verbe « cade », forment un syntagme complet dont l'interprétation excède la valeur symbolique de chaque composante prise séparément. À partir du caractère féminin et maternel de la mer, traits qu'a relevés Bachelard, on pense à une union hiérogamique entre les puissances viriles et féminines. Noces cosmiques selon Alexandra Indrieș⁴⁸, « divine conjonction de la lumière et de la mer, du masculin et du féminin, du Grand Anonyme et de la Grande Mère »⁴⁹. Le verbe « cade » évoquerait alors la descente sofianique de l'absolu dans le monde. Cette matrice marine accueille la larme qui la féconde, le sommeil étant considéré comme le temps des germinations⁵⁰. Selon ce point de vue, la larme peut être assimilée à une eau « séminale » (ER, p. 13), Bachelard soulignant par ailleurs le caractère orgiastique de toute pluie. La larme est ici une eau « descendante et céleste [...], semence ouranienne [...], masculine donc et associée au feu du ciel ». Dans ce sens, ajoutent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, ce « symbole de l'eau contient celui du sang »⁵¹, chromatisme qui s'accorde avec la



couleur rouge du soleil à son couchant que nous avons déjà relevée.

Cette *coincidentia oppositorum*, dont nous avons relevé le caractère apocalyptique, serait donc à la fois destruction – comme l’infère tout le symbolisme de l’eau triste, du soleil descendant, de la mélancolie et de la mort que nous avons analysé selon la perspective bachelardienne – mais il est aussi renaissance à travers une nouvelle cosmogonie, Grand Temps cyclique ou « éternel retour » éliadien. Nouvelle création où la larme du Démiurge est homologue, pour nous, à celles de Manole. Fondation réclamant toujours le sacrifice d’une partie de soi, conception tragique née, selon Mircea Eliade, chez les Paléoagriculteurs. « Umbra mărește poveștile » (« L’ombre accroît les mythes ») : face au soleil qui tombe dans la mer, le poète « traduit », « interprète tous les signes » pour nous révéler le caractère numineux de sa vision transfiguratrice de la nature. Face au *Mysterium tremendum*, qui engendre une « sensation d’effroi panique devant une grandeur incommensurable ou une puissance souveraine »⁵², le poète réagit, dans le vers final, en fermant les yeux (« Înimă, strănge pleoapele ! ») comme devant la transgression d’un interdit.

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 »⁵³ perdu. Comme l’affirme Călin Teuțișan, pour Blaga, « la métaphore elle-même est une voie de révélation du mystère nouménal »⁵⁴ destinée à découvrir « le ‘caché’ de ce monde, en faisant de l’art un miroir mystérieux et oblique »⁵⁵. En fait, le comparant de la métaphore révélatrice dévoile tout en occultant. L’origine du pleur démiurgique reste en effet inexplicée selon l’axiome de la censure transcendantale.

L’herméneutique bachelardienne permet, jusqu’à un certain point, de déployer le sens symbolique en attente dans la métaphore révélatrice 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 »⁵⁶. 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 »⁵⁷.

Ces champs relationnels sont constitués par les constellations symboliques, que nous avons présentées aujourd’hui. Dans ce sens, la métaphore plasticisante met en jeu moins de champs relationnels que la métaphore révélatrice qui, elle, s’inscrit dans un imaginaire épiphanique et vit dans la dimension du temps vertical, celui du symbole et du mythe. Lire et relire les métaphores de Blaga a été l’une des rares fois où nous avons vraiment perçu que, tel le mythe inépuisable, l’image poétique se présente comme un récit insondable et infini. Après d’autres éminents exégètes de ce distique de Blaga, nous avons voulu, à notre tour, apporter notre contribution pour éclairer, selon le point de vue qui est le nôtre – l’herméneutique bachelardienne –, ce parcours initiatique passionnant.

Bibliographie

- Bachelard, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, P. U. F., 1978.
Bachelard, Gaston, *L’Air et les songes*, Paris, Éditions José Corti, 1978.
Bachelard, Gaston, *L’Eau et les rêves*, Paris, Éditions José Corti, 1979.
Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Éditions José Corti, 1980.



- Bachelard, Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, P. U. F., 1980.
- Bachelard, Gaston, *Le Droit de rêver*, Paris, P. U. F., 1988.
- Battistini, Yves, *Trois présocratiques*, Paris, Gallimard, 1968.
- Blaga, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii, Opere*, 9, Bucarest, Editura Minerva, 1985.
- Blaga, Lucian, *La Genèse de la métaphore*, in *Trilogie de la culture*, Paris, Librairie du savoir, 1995, Traduit par Y. Cauchois, R. Marin et G. Danesco.
- Blaga, Lucian, *Opere, I. Poezii*, Ediție critică de George Gană. Cronologie și aducere la zi a receptării critice de Nicolae Mecu. Introducere de Eugen Simion, Bucarest, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012.
- Borcilă, Mircea, *Soarele, lacrima Domnului*, in Fr. Király, Sergiu Drincu, Ionel Funeriu (dir.), *G. I. Tohăneanu 70*, Editura Amphora, Timișoara, 1995, p. 95-101.
- Bușe, Ionel, « Lucian Blaga : de la matrice stylistique à l'imaginal », in *Bachelardiana, Imaginale*, no. 3, 2008, p. 19-30.
- Bușe, Ionel, « Affinités poétiques chez Gaston Bachelard et Lucian Blaga », in Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *Gaston Bachelard. Science et poétique, une nouvelle éthique ?*, Paris, Hermann Éditeurs, 2013, p. 425-442.
- Cazenave, Michel (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Le Livre de Poche, 1998.
- Cellier, Léon, « D'une rhétorique profonde : Baudelaire et l'oxymoron », in *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, no. 8, 1965, p. 3-14.
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions R. Laffont, 1987.
- Constantinescu, Doina, « Metaforă și poezie în orizontul creației blagiene », in *Meridian Blaga*, t. 1 – Literatură, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008, no. 8, p. 36-53.
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969.
- Durand, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, P. U. F., 2012.
- Eliade, Mircea, *Fragmentarium*, Paris, Éditions de l'Herne, 1989.
- Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Édition Payot, 1991.
- Fanache, Vasile, *Chipurile tăcute ale veșniciei*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2007.
- Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Bucarest, Editura Minerva, 1976.
- Guiomar, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Éditions José Corti, 1993.
- Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- Indrieș, Alexandra, *Corola de minuni a lumii. Interpretarea stilistică a sistemului poetic a lui Lucian Blaga*, Timișoara, Editura Facla, 1975.
- Indrieș, Alexandra, *Sporind a lumii тайнă. Verbul în poezia lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, Bucarest, 1981.
- Libis, Jean, *L'Eau et la mort*, Figures Libres, Dijon, EUD, 1993.
- Margolin, Jean-Claude, « Sur les raisons d'un refus. Bachelard et la métaphore », in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, Sezione romanza, Napoli, XXXIII, no. 1, 1991, p. 65-101.
- Pop, Ion, *Lucian Blaga – universul liric*, Bucarest, Cartea Românească, 1981.
- Prandi, Michele, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- Ramnoux, Clémence, *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1968.
- Ricoeur Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- Rimbaud Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, N. R. F., « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.



Teuțișan, Călin, *Eros și reprezentare. Convenții ale poeziei erotice românești*, Pitești, Paralela 45, 2005.

Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, 2, Timișoara, Editura Facla, 1983.

Wunenburger, Jean-Jacques, *Le Sacré*, Paris, P. U. F., 1990.

Wunenburger, Jean-Jacques, *La Vie des images*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.

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

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

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

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

Notes

¹ Jean-Jacques Wunenburger, « Epistémologies croisées de l'Imaginaire : les traditions françaises et roumaines », in *Loxias*, Loxias 2, mis en ligne le 15 janvier 2004, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=889>, p. 6.

² *Ibid.*, p. 2.

³ Léon Cellier, « D'une rhétorique profonde : Baudelaire et l'oxymoron », in *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, no. 8, 1965, p. 3-14.

⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 481-485.

⁵ *Ibid.*, p. 483.

⁶ 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 (Jean-Jacques Wunenburger, « Gaston Bachelard ou l'ambiguïté de la métaphore », in *Cahiers Gaston Bachelard, Bachelard et l'écriture*, numéro spécial, 2004, p. 207). Consulter aussi Wunenburger, *Gaston Bachelard. Poétique des images*, Paris, Mimésis, 2012, p. 103-114.

⁷ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, P. U. F., 1978 (PR) ; *L'Air et les songes*, Paris, Éditions José Corti, 1978 (AS) ; *L'Eau et les rêves*, Paris, Éditions José Corti, 1979 (ER) ; *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Éditions José Corti, 1980 (TRV) ; *La Flamme d'une chandelle*, Paris, P. U. F., 1980 (FC) ; *Le Droit de rêver*, Paris, P. U. F., 1988 (DR).

⁸ Consulter Jean-Claude Margolin, « Sur les raisons d'un refus. Bachelard et la métaphore », in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione romanza*, Napoli, XXXIII, no.1, 1991, p. 65-101.

⁹ Consulter Ionel Bușe, « Lucian Blaga : de la matrice stylistique à l'imaginal », in *Bachelardiana, Imaginale*, no. 3, 2008, p. 19-30.

¹⁰ Wunenburger, « Gaston Bachelard ou l'ambiguïté de la métaphore », p. 210.

¹¹ Lucian 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' ».

¹² Ionel Bușe, « Affinités poétiques chez Gaston Bachelard et Lucian Blaga », in Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *Gaston*



Bachelard. *Science et poétique, une nouvelle éthique ?*, Paris, Hermann Éditeurs, 2013, p. 437.

¹³ Blaga, *La Genèse de la métaphore*, p. 290. *Geneza metaforei și sensul culturii*, p. 350-351 : « Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii date, închipuite, trăite sau gândite. Apropierea între fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia din ei [...]. E de remarcat că metaforele plasticizante nu îmbogățesc cu nimic conținutul ca atare al faptului, la care ele se referă. Metaforele acestea sînt destinate să redea cît mai mult carnația concretă a unui fapt ».

¹⁴ Jean-Jacques Wunenburger, *La Vie des images*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, p. 16.

¹⁵ Blaga, *La Genèse de la métaphore*, p. 293-294. *Geneza metaforei și sensul culturii*, p. 354-355 : « Cîtă vreme metaforele tip I nu sporesc semnificația faptelor, la care se referă, ci întregesc expresia lor directă, cuvîntul ca atare, metaforele tip II sporesc semnificația faptelor înșile, la care se referă. Metaforele revelatorii sînt destinate să scoată la iveală ceva *ascuns*, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui 'mister', prin mijloace pe care ni le pune la îndemîină lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară [...]. Metafora îmbogățeste în cazul acesta înșăși semnificația faptului, la care se referă, și care, înainte de a fi atins de harul metaforelor în chestiune, avea încă o înfățișare de taină pecetluită [...]. Metaforele revelatorii rezultă *din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului și al revelării*. Metaforele revelatorii sînt întîilele simptome ale acestui mod

specific de existență ». Voir à ce sujet Eugen Todoran, *Symbolismul mîtic și stratul poetic*, in *Lucian Blaga. Mitul poetic*, 2, Timișoara, Editura Facla, 1983, p. 229-246.

¹⁶ Héraclite, Fragment 50, in Yves Battistini, *Trois présocratiques*, Paris, Gallimard, 1968, p. 37.

¹⁷ Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, P. U. F., 1997, p. 78.

¹⁸ Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris, P. U. F., 2012, p. 12.

¹⁹ Wunenburger, *Philosophie des images*, p. 82.

²⁰ *Ibid.*, p. 207.

²¹ Yves Battistini, *Trois présocratiques*, p. 18.

²² Lucian Blaga, *Opere, I. Poezii*, Ediție critică de George Gană. Cronologie și aducere la zi a receptării critice de Nicolae Mecu. Introducere de Eugen Simion, Bucarest, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012, p. 207. La traduction du roumain est nôtre.

²³ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Bucarest, Editura Minerva, 1976, p. 305. Voir aussi Vasile Fanache, *Chipurile tăcute ale veșniciei*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2007.

²⁴ Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 8. Consulter aussi Michele Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 240-243.

²⁵ C'est ce dernier élément que choisit Alexandra Indrieș dans son interprétation (*Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, Bucarest, 1981, p. 40).

²⁶ Mircea Borcilă, *Soarele, lacrima Domnului*, in Fr. Király, Sergiu Drincu, Ionel Funeriu (dir.), *G. I. Tohăneanu 70*, Editura Amphora, Timișoara, 1995, p. 100. Consulter aussi Doina Constantinescu, « Metaforă și poezie în orizontul creației bliagene », in



Meridian Blaga, t. 1, Literatură, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008, no. 8, p. 36-53.

²⁷ Blaga, *La Genèse de la métaphore*, p. 330. *Geneza metaforei și sensul culturii*, p. 387 : « Într-o metaforă revelatorie nu interesează așadar numai analogia dintre ‘a’ și ‘b’, ci și dizanalogia, care e tocmai destinată să completeze debordant pe ‘a’ [...]. Metaforele revelatorii amalgamizează sau conjugă două fapte analogice-dizanalogice spre a revela în acest fel un x, sau latura ascunsă a unui mister ».

²⁸ Borcilă, *Soarele, lacrima Domnului*, p. 98.

²⁹ Indrieș, *Sporind a lumii taină*, p. 30.

³⁰ Wunenburger, *Philosophie des images*, p. 116.

³¹ Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, p. 167.

³² Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 150.

³³ Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, Bucurest, Cartea Românească, 1981, p. 205 : « ‘paradisul în destrămare’ va găsi un orizont compensator în lumea neatinsă de întrebările tulburătoare, perpetuându-se ca ‘poveste’ ». « Întrebările tulburătoare » se relieat aici au « souci » heideggerien ou à la « finitude » d’Yves Bonnefoy.

³⁴ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, N. R. F., « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 79.

³⁵ Indrieș, *Sporind a lumii taină*, p. 243.

³⁶ Wunenburger, *Philosophie des images*, p. 19.

³⁷ Pop, *Ipostazele eului*, in *Lucian Blaga – universul liric*, p. 5-76.

³⁸ Călin Teuțișan, *Eros și reprezentare. Convenții ale poeziei erotice românești*, Pițești, Paralela 45, 2005, p. 200.

³⁹ Mircea Eliade, *Traité d’histoire des religions*, Paris, Éd. Payot, 1991, p. 124.

⁴⁰ Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, p. 642.

⁴¹ Jean Libis, *L’Eau et la mort*, Figures Libres, Dijon, EUD, 1993, p. 78.

⁴² Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, p. 405.

⁴³ Michel Guiomar, *Principes d’une esthétique de la mort*, Paris, Éditions José Corti, 1993, p. 280.

⁴⁴ Mircea Eliade, *Fragmentarium*, Paris, Éditions de l’Herne, 1989, p. 135. Cf. Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 245.

⁴⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions R. Laffont, 1987, p. 381.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 380.

⁴⁷ Libis, *L’Eau et la mort*, p. 211.

⁴⁸ Nous renvoyons à la profonde interprétation de cette linguiste dont les suggestives conclusions s’accordent avec les résultats de notre mythoanalyse, *op. cit.*, p. 30-40. Voir aussi de la même auteure, *Corola de minuni a lumii. Interpretarea stilistică a sistemului poetic a lui Lucian Blaga*, Timișoara, Editura Facla, 1975, p. 79 et sv.

⁴⁹ Indrieș, *Sporind a lumii taină*, p. 32 : « divina conjuncție a luminii și mării, a masculinului și a femininului, a Marelui Anonim și a Marei Mume ».

⁵⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁵¹ Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 379.

⁵² Jean-Jacques Wunenburger, *Le Sacré*, Paris, P. U. F., 1990, p. 9.

⁵³ Clémence Ramnoux, *Héraclite ou l’homme entre les choses et les mots*, Paris, Société d’édition « Les Belles Lettres », 1968, p. 7.

⁵⁴ Teuțișan, *Eros și reprezentare*, p. 190 : « metafora însăși e o cale de revelare a misterului noumenal ».

⁵⁵ *Ibid.*, p. 192 : « ‘ascunsul’ acestei lumi, făcând din artă o oglindă misterioasă, oblică a ei ».

⁵⁶ Wunenburger, *La Vie des images*, p. 17.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 20.