

Acceptions de l'espace dans le discours diurne / nocturne dans l'œuvre de Mircea Eliade

Nicolae Șera*

Acceptions of the space in the diurnal/nocturnal discourse in Mircea Eliade's works

Abstract:

The present study investigates the manifestations of the sacred and the profane in Mircea Eliade's work. More precisely it analyses the ways in which space is depicted, focusing on various spatial variants, such as the concepts of *house, center, limits*, etc., in light of the sacred / profane duality that is specific to Eliade's work. Mimetism, camouflage and disguise are some features of Eliade's fantastic literature, as well as the subtle game of simultaneously showing and hiding something. At the level of discourse, these aspects are translated by coding the information so that later it can be decoded partly by the author, partly by the reader.

Keywords: discourse, sacred, profane, space, center, limit

Je vais te dire ce qui se passe tard, après minuit, l'interrompt le vieillard. Tu ne peux plus penser, tu ne peux plus « penser la mathématique » et tu reviens à ton premier amour, tu reviens à la poésie. (Eliade, 1991 : 70)

Eliade est un des auteurs du XX^e siècle qui met en juxtaposition les modes d'écriture critique – l'essai polémique, théorique ou scientifique – et romanesque. Le *paratexte*, qui affirme ou subvertit le pacte textuel qui implique que nous lisons un roman plutôt qu'un essai, nous sert à distinguer dans le texte éliadesque la « chose littéraire » de ce qu'il n'est pas. Il est un des auteurs qui présentent des thèmes tantôt dans un essai critique, tantôt dans une écriture dite imaginaire. Le paratexte, à la « marge » de la fiction, comprend les autres textes du même auteur – des textes critiques ou autobiographiques – qui font écho à la fiction. L'essai critique est parfois une fiction, la fiction un miroir d'une réalité historique. Nous placerons les textes hybrides – qui se situent dans le « *no man's land* » entre fiction et récit historique, entre roman et autobiographie – au cœur de nos interrogations de ce chapitre.

* Associated Professor PhD, "Babes-Bolyai" University of Cluj-Napoca, nicolae.sera@econ.ubbcluj.ro

Pour établir des « *frontières* » qui séparent l'écriture critique de la fiction, selon Aristote, l'historien « *dit ce qui s'est passé* » alors que le poète « *dit ce qui pourrait se passer* » :

C'est pourquoi la poésie est quelque chose de plus philosophique et qui a plus de valeur que l'histoire : la poésie exprime plutôt le général, l'histoire le particulier. (Aristote, 1997 : 35)

Si l'on acceptait la notion aristotélicienne de « *général* » et extrapolait à partir de cette tradition binaire dont nous avons hérité un système de valeurs pour les codes de la poétique, on dirait que la fiction (un art d'imitation, de *mimésis*) vise une expression plus universelle que celle que l'on trouve dans des textes critiques et historiques. Une distinction aussi manichéenne entre les historiens et les poètes n'a peut-être jamais existé, mais la tradition maintient deux façons de se référer à la « *réalité* » : avec fidélité (le cas de l'honnête historien qui rapporte ce qui s'est passé), ou en extrapolant, en divagant (le poète).

Mais qu'en est-il des textes hybrides où l'on trouve, par exemple, une fiction en plein milieu d'un récit historique ? Est-ce qu'un auteur moderne s'occupe des paramètres qui qualifient son écriture comme étant « scientifique » ou « littéraire » ? Certainement. Gérard Genette souligne les « *frontières* » – ou « *seuils* » – du texte qui font partie d'une lecture et l'« *accompagnent* » ; il détaille les formes différentes du paratexte, « *défini par une intention et une responsabilité de l'auteur* » (Genette, 1987 : 9). Chaque partie du paratexte – le « *péritexte* » (titre, préface, notes dans l'espace du même volume) et « *l'épitéxte* » (interviews, correspondance, journaux intimes) – enrichit la lecture ou porte une clé, un enrichissement à sa compréhension. Le paratexte peut aider à établir une distinction binaire entre une fiction et un récit historique, tout comme il peut subvertir une catégorisation suggérée par le texte même.

En lisant les textes scientifiques en parallèle avec des textes de fiction, on voit qu'il y a différence entre ces modes d'écriture, que l'on pourrait schématiser dans une hiérarchie subjective ou codifiée. En effet, chaque lecture est plurielle et le paratexte multiplie les implications référentielles de cette lecture.

Pour Maurice Blanchot, l'activité littéraire est liée à un « *autre* » monde, le lien entre le moi qui écrit et l'espace décrit est brisé. Si le texte n'est qu'une étude de structure ou de style, complet en soi, la poésie comme l'art sont des recherches purement formelles ; l'espace littéraire est « *hors* » du monde réel (Blanchot, 1955 : 86).

En fait, toutes les cultures tendent vers une multiculture où se rencontrent des cultures plurielles ; c'est une mise en relation ouverte

aux conséquences imprévisibles. On peut donc affirmer qu'il n'y a pas de textes « *marginiaux* » puisqu'il n'y a ni centre ni frontières à l'espace de la fiction éliadesque hybride et plurielle.

Ces considérations sur la distinction entre la littérature fictive et l'essai critique ne servent qu'à confirmer l'impossibilité et sans doute l'inutilité d'établir de pareilles distinctions binaires.

Le sacré et le profane

La définition qu'Eliade donne dans son livre *Le Sacré et le profane* à ces deux invariants des côtés diurne et nocturne de l'esprit – le sacré et le profane –, est la continuation de la conception de Roger Caillois dans son livre *L'homme est le sacré*. Caillois affirme dès le départ que :

Toute conception religieuse du monde implique la distinction du sacré du profane, oppose au monde où le fidèle vaque librement à ses occupations, exerce une activité sans conséquence pour son salut, un domaine où la crainte et l'espoir le paralysent tour à tour, où, comme au bord d'un abîme, le moindre écart dans le moindre geste peut irrémédiablement le perdre. [...] l'homme religieux est avant tout celui pour lequel existent deux milieux complémentaires : l'un où il peut agir sans angoisse ni tremblement, mais où son action n'engage que sa personne superficielle, l'autre où un sentiment de dépendance intime retient, contient, dirige chacun de ses élans et où il se voit compromis sans réserve. Ces deux mondes, celui du sacré et celui du profane, ne se définissent rigoureusement que l'un par l'autre. Ils s'excluent et ils se supposent. (Caillois, 1950 : 23-24)

Eliade à son tour, continue cette conception tout en affirmant que la première des caractéristiques s'imposant à la définition du sacré est qu'il s'oppose au profane.

Je me rends compte combien il est différent l'espace de l'expérience profane de l'espace des autres manières de connaissance humaine (Eliade, 1992 : 41) affirme un des personnages d'Eliade.

C'est ainsi que la disparité qui se produit dans le monde entre ce qui a du sens et ce qui n'en a pas, entre ce qui est réel et l'irréel, entre le diurne et le nocturne correspond au clivage sacré / profane. D'autre part, l'irruption du sacré assure le passage du chaos au cosmos, elle fonde également au niveau ontologique la transition temporelle du non-être vers l'être et maintient entre eux une clôture spatiale. Définie de cette manière, l'opposition du sacré et du profane semble englober les couples antithétiques que nous avons relevés, à savoir la transcendance / l'immanence, le diurne / le nocturne, l'Autre / le Même, etc. Mais de pareilles distinctions tranchantes introduisent une certaine ambiguïté, car elles placent vis-à-vis le processus dissipateur de l'identité qui est le propre du devenir et le processus de focalisation sur l'identité qui est le propre de l'archétype. Avec tous ces risques, on doit soutenir ces affirmations paradoxales, car le sacré est en effet consubstantiel au

profane et en son commencement – même, il est marqué par celui-ci. Les fragments que nous avons relevés dans la prose d'Eliade vont démontrer justement cette complémentarité, cette consubstantialité du diurne et du nocturne, du sacré et du profane.

Chaque événement historique constitue une nouvelle manifestation de l'Esprit Universel; mais cela ne veut pas dire qu'il faut uniquement le comprendre et le justifier. Il faut aller plus loin : déchiffrer sa signification symbolique. Car tout événement, toute situation quotidienne comporte une signification symbolique, illustre un symbolisme primordial, trans-historique, universel ... [...] Déchiffrer les significations symboliques secrètes des événements historiques, peut constituer une révélation, dans le sens religieux du mot. D'ailleurs, cela est le but de tous les arts. (Eliade, 1991 : 84-85)

On peut constater que la hiérophanie suppose en elle la cohabitation des contraires à travers le sens symbolique qui se donne à être déchiffré ; c'est toujours la hiérophanie qui occulte en quelque sorte l'archétype dans l'histoire, parce qu'une part d'elle appartient à l'histoire (au profane, donc) mais aussi une part d'elle appartient à la transcendance (au sacré, ou « *la révélation* » dans notre fragment).

Il est important de noter que la transition ou plus précisément l'irruption du sacré au cœur du profane s'effectue le plus souvent par le biais de certains « *véhicules* » : nous pensons à des voitures, trains, autobus, camions, mais aussi ascenseurs, échelles, escaliers. La valeur symbolique de ces derniers a été longuement analysée par Eliade, tout d'abord, mais aussi par d'autres anthropologues et critiques ; ce qui est plus intéressant de notre point de vue, ce sont les « *véhicules* » proprement dits de la première catégorie, à savoir les voitures de toute catégorie. Ils apparaissent également dans les fragments choisis par nous afin d'illustrer le passage entre le sacré et le profane à travers le camouflage¹ : *L'énigme des voitures qui deviennent invisibles à un point*

¹ Le terme de *camouflage* provient des sciences de la vie (la biologie en spécial) et évoque généralement tous les phénomènes de mimétisme que de nombreux animaux présentent naturellement et grâce auxquels ils échappent aux regards de l'homme. Homochromie et homotypie, déguisements et mimétisme au sens strict sont les quatre mécanismes fondamentaux qui permettent aux animaux de se dissimuler. *L'homochromie* est si la teinte prise par l'animal est uniforme et correspond à la couleur du milieu qu'il fréquente habituellement. On a remarqué aussi que l'ombre d'un objet quelconque a une grande importance dans l'appréciation de sa forme et de son volume. Si donc la partie située dans l'ombre est blanche, alors que la partie éclairée est colorée, la différence est moins sensible et l'objet semble plus plat et devient moins visible. On appelle ce phénomène *l'ombre inversée*. Une complication plus efficace encore du camouflage est fournie par le bariolage (dessins disruptifs) dont l'effet est de rompre la forme, de dissocier en quelque sorte l'animal qui n'est plus visible dans son ensemble, mais paraît formé de plusieurs parties indépendantes. En plus de la couleur, l'animal a

précis dans l'espace et à un moment donné dans le temps, cette énigme va préoccuper les autres (Eliade, 1991 : 132).

Préoccupation majeure de l'auteur, le camouflage est explicité mieux dans le fragment qui suit :

Il n'y a que certaines voitures qui disparaissent. [...] Iliescu a eu raison : on prépare une nouvelle Arche de Noé. Ces mystérieux camions transportent des personnes sélectionnées de tous les coins du monde. Les camions ne disparaissent pas, mais ils passent dans un espace à d'autres dimensions que celles de notre espace. [...] En effet, il s'agit d'un camouflage, ayant la même fonction que tout camouflage : à savoir, cacher mais en même temps de montrer et d'attirer l'attention des avisés. [...] La route vers la nouvelle Arche de Noé, c'est-à-dire vers l'espace à d'autres dimensions, peut être parcourue instantanément et d'une manière invisible, mais, pour notre confort, elle est camouflée dans un transport en camions. [...] On nous fait depuis longtemps des signes, depuis des siècles. Seulement le camouflage change, selon l'époque où l'on vit. Aujourd'hui, de nos jours dominés par la technologie ... On nous fait des signes et l'on passe à côté d'eux sans les voir ... (Eliade, 1991 : 135-136)

Les deux verbes – *cacher* et *montrer* – sont employés simultanément justement pour mettre en évidence le côté paradoxal de l'événement, mais aussi afin de souligner une caractéristique typique de l'écriture éliadique : l'auteur explique beaucoup afin de mieux comprendre, lui et les lecteurs, mais en même temps, le vrai sens reste caché et on a l'impression que c'est le but même d'Eliade de nous égarer dans le labyrinthe du sens. Ceci arrive aussi aux différents personnages de sa prose, non pas seulement au lecteur. Lié à ce sujet, nous semble-t-il, est la fréquence des mots *chiffre* et *déchiffrer* qu'on rencontre très

pris la forme d'un objet sur lequel il se tient habituellement ; on appelle ce phénomène *homotypie*. On dit qu'il y a *mimétisme* lorsqu'une espèce animale inoffensive imite la forme, la couleur ou l'allure d'une espèce naturellement défendue par son venin, par sa mauvaise odeur ou par toute autre cause susceptible d'éloigner les prédateurs. Au lieu de se dissimuler, l'espèce mimétique a donc intérêt à être vue pour échapper à ses ennemis. Dans tous les cas précédents, c'est le corps même de l'animal qui prend une couleur ou une forme donnée et assure le camouflage. Mais il est des cas où l'animal emprunte au milieu des éléments dont il se couvre, semblant ainsi s'habiller. Il s'agit là non pas de faits d'intelligence, mais de faits de comportement. Ce cas, le moins fréquent dans la nature, bien que le plus varié, est celui qui se rapproche le plus des réalisations humaines et il est appelé *déguisement*.

N'oublions pas qu'Eliade a été passionné dès son adolescence par le monde végétal et animal et qu'en 1921-1922 il a même publié des articles *d'entomologie* dans la presse : *L'entomologie appliquée, Les moyens de défense des insectes, Du monde des animaux*, etc., articles publiés ultérieurement sous la direction de Mircea Handoca dans le volume Mircea Eliade, *Cum am descoperit piatra filozofala. Scrieri de tinerete 1921-1925*, Bucuresti, Editura Humanitas, 1996. De notre point de vue ce n'est pas étonnant qu'Eliade utilise si fréquemment le terme de camouflage autant dans son œuvre scientifique que dans la littérature.

souvent dans le corpus de textes éliadesques. Il faut mentionner qu'Eliade a été longtemps préoccupé par l'alchimie ; ses livres en témoignent². Il est intéressant d'analyser ces deux termes – chiffre et son contraire, déchiffrer – du point de vue de l'alchimie.

Maria Voda Capusan cite et offre une analyse pertinente d'un passage intéressant et révélateur de Mircea Eliade que l'auteur de *l'Histoire des croyances et idées religieuses* a inséré à la fin du deuxième tome de ce livre. Vu son importance, nous le reproduisons intégralement :

Dans l'une des arrêts d'autobus entre Athènes et Corinthe, monta une vieille maigre et décharnée, mais aux grands yeux, très vifs. Comme elle n'avait pas d'argent pour se payer le billet, le contrôleur la fit descendre à l'arrêt suivant; c'était justement l'arrêt d'Eleusis. Mais le chauffeur ne réussit plus à démarrer l'autobus; à la fin, les voyageurs se sont décidés de cotiser pour payer le billet de la vieille. Elle monta de nouveau dans l'autobus qui, cette fois-ci démarra. Alors la vieille leur dit : « Vous devriez le faire avant, mais vous êtes des égoïstes et parce que je me trouve parmi vous je vais vous dire encore quelque chose : Vous allez être punis pour la manière dont vous vivez ; vous allez manquer d'eau voire d'herbe. » Elle n'a même pas fini ses menaces, continue l'auteur de l'article publié dans Hestia, qu'elle disparut [...]. Personne ne l'a vu descendre. Et les gens se regardaient, regardaient de nouveau la pile de billets afin de se convaincre qu'on lui a donné effectivement un billet. » (Eliade, 1978 : 395)

Eliade trouve cette information dans la presse grecque en 1940 et, apparemment il s'agit d'un événement réel qui se serait passé. Dans son commentaire, Eliade traite cet événement avec prudence, sa démarche garde la neutralité scientifique du traité avec les références exactes, témoignant d'érudition ; mais entre les lignes, comme un palimpseste, se dessine aussi un autre discours qui n'est pas celui de la précision, mais plutôt celui de l'art de la litote en disant moins qu'il ne laisse la liberté de sous-entendre. Son texte nocturne inséré dans l'espace scientifique du volume se caractérise plutôt par la fausse clarté de la littérature. On se demande donc et à juste titre, qu'est-ce qui s'est passé effectivement dans cet autobus vers Eleusis ? On peut formuler éventuellement d'autres questions afin de répondre à cette première : était-ce une hiérophanie ? un spectacle ? Et comme conclut Maria Voda Capusan dans son étude, *Réel ... mythe ... théâtre ... miracle ... on ne nous le dit pas explicitement ... et peut-être il ne faut même pas le dire ...* (Voda Capusan, 1987 : 208)

² *L'Alchimie asiatique* (1934), *Cosmologie et alchimie babyloniennes* (1937), *Forgerons et alchimistes* (1977), ou des articles comme *Note sur l'alchimie indienne* (1955), *Le mythe de l'alchimie* (1978)

L'espace sacré

Intuitivement, l'espace apparaît différencié (haut et bas, droite et gauche), plus étendu horizontalement que verticalement, hétérogène et discontinu. Physique, il est homogène, continu et illimité; géométrique, c'est une représentation abstraite en trois dimensions (chez Euclide) ou à n dimensions (comme dans les géométries non-euclidiennes). Enfin, considéré du point de vue de son infinité, de son immatérialité et de son ouverture au temps, il est métaphysique.

La perception directe que nous avons de l'espace, perception sensorielle tout d'abord, nous autorise de parler d'un espace physique, homogène, illimité et continu, caractérisé surtout par sa dimension horizontale, et moins par celle verticale. Tout être humain est capable, par ses propres sensations, de saisir *l'espace* et d'en déchiffrer ses sens, en y opérant une structuration propre, ou même une déstructuration. L'espace devient ainsi un amalgame d'éléments qui seront arrangés et combinés de façon personnelle, suivant une logique individuelle et répondant à une structure intime particulière : le résultat en sera un univers unificateur, fruit de l'imagination créatrice, et qu'on pourra saisir par nos sensations. La représentation de la spatialité est en fait l'appréhension sensorielle que l'être humain a de l'espace : les deux, dedans du percevant et dehors du perçu, se trouvent confondus pour en faire générer un espace nouveau, ouvert à toutes les interprétations.

Dans la littérature, tout comme dans la philosophie, tout objet ne prend forme et dimension, que par le pouvoir du sujet parlant, qui l'investit de sa personnalité. On peut procéder à la distinction entre *l'espace topologique*, qui cerne et délimite les rapports de voisinage et *l'espace euclidien*, espace à dimension infinie, à valeur positive et sans transcendance, qu'on parcourt dans toutes ses dimensions ; cette différenciation prouve qu'au lieu d'être uniquement déployé et horizontal, *l'espace* se révèle aussi comme ayant du relief, de la verticalité, de même que de la profondeur.

« L'expérience religieuse de la non-homogénéité de l'espace est une expérience primordiale, comparable à la création du monde. » (Eliade, 1978 : 34).

Selon cette définition donnée par Mircea Eliade, le temps et l'espace ne sont pas isotropes : c'est-à-dire, imprégnés par la vie humaine, cadastrés par les enjeux de la vie, ces deux coordonnées essentielles n'ont pas les propriétés partout et pour tout le monde. Autrement dit, il y a des ruptures, des temps et des lieux de passage qui séparent les divers sites existentiels ; la position verticale de l'homme, par exemple, détermine des lignes de force dans sa perception de l'espace : « Du fait de son corps dans l'espace, l'homme s'oriente vers

les quatre horizons et il se tient entre haut et bas. Il est naturellement le centre » (Eliade, 1978 : 156).

Aux yeux d'Eliade, cette expérience est celle d'une hiérophanie ; cet événement est toujours au cœur des ruptures qualitatives qui organisent le temps et l'espace. Il n'y aurait pas une frontière rectiligne qui couperait l'étendue en deux domaines égaux et antithétiques (d'une part le Sacré et d'autre le profane), mais un point plutôt où l'esprit saisit que quelque chose vaut et qui s'oppose à l'espace environnant. Il y a rupture de l'homogénéité parce qu'il y a dans cette hiérophanie institution d'un Centre. Comme l'auteur l'affirme dans le *Sacré et le profane*,

La manifestation du Sacré fonde ontologiquement le Monde. Dans l'étendue homogène et infinie, où aucun point de repère n'est possible, dans laquelle aucune orientation ne peut s'effectuer, la hiérophanie révèle un point fixe absolu. (Eliade, 1972 : 22)

La hiérophanie donnant sens et assise ontologique au monde, l'espace va donc s'organiser en référence à et autour de celle-ci.

Comme on le constatera à travers les fragments choisis, la spatialité fonctionne de la même façon que l'ontologie. On y dénombre en effet deux niveaux de modèle :

- le premier expliquant *l'organisation de l'espace sacré* et les possibilités de trajectoire à travers celui-ci (le centre, la limite / la sortie et l'étendue);
- le deuxième rendant compte de *la genèse et de la résorption de cet espace dans un point singulier* et de tous les phénomènes de paradoxe qui interviennent à partir du moment où la transcendance interfère directement avec le profane (l'atopie positive et négative).

Le centre

La manifestation du Sacré, affirme Eliade, provoque dans l'expérience immédiate, quotidienne, une discontinuité dont la singularité, captant et organisant l'espace autour d'elle, détermine un Centre dans l'étendue de l'espace. En tant que discontinuité, le centre fonde une possibilité d'une orientation et d'un cadastre de l'espace. Etant au surplus lieu d'irruption du Sacré dans le monde, il est garant des valeurs qui y circulent ; il est aussi lieu du désirable. Une des premières manifestations de l'idée de centre est sous la forme de *la chambre* – chambre d'hôtel ou la mystérieuse chambre Sambô – présente dans plusieurs nouvelles de Mircea Eliade.

Une des isotopies est donc la chambre d'hôtel, telle qu'elle apparaît dans le fragment ci-dessous :

La chambre que Stefan a louée était tenue en secret. [...] C'était comme la chambre interdite du conte de Barbe Bleu. [...] quand j'entre dans la chambre secrète, les rideaux sont toujours tirés. Dans cette chambre, il fait toujours nuit, car les volets sont tirés. [...] Il y a peut-être quelque part une possibilité ouverte aux miracles, un mystère irréductible, un secret qu'on ne réussit pas à déchiffrer. (Eliade, 1991 : 12-14)

Lieu profane par excellence, la chambre d'hôtel acquiert dans la prose d'Eliade des attributs hors du sens commun : elle est secrète, interdite aux autres – que les initiés – il y fait toujours nuit, endroit nocturne par excellence pour que l'esprit puise s'y manifester, elle est aussi ouverte aux miracles mais qu'on est incapable de déchiffrer. C'est un endroit épiphanique de premier ordre.

Ailleurs, Eliade présente une autre chambre, isotopie de cette première :

Tout comme dans la chambre Sambô, dans cette chambre secrète toutes les fonctions physiologiques sont en quelque sorte annulées. [...] Je dois vous raconter l'histoire de la chambre Sambô. Je la vois comme si c'était maintenant. Les stores étaient fermés et dans la chambre il y avait une pénombre mystérieuse, une fraîcheur d'autre sorte que celle des autres chambres dans lesquelles je suis entré jusqu'alors. Je ne sais pas pourquoi, il me semblait que là tout flotte dans une lumière verte ; peut-être que les rideaux étaient verts. Car, autrement, la chambre était pleine de toute sorte de meubles et caisses, de poubelles et de journaux anciens. Mais pour moi elle était verte. Et alors, en ce moment, j'ai compris ce que c'était Sambô. J'ai compris qu'il y a ici sur la terre, à côté de nous, à notre portée, et cependant invisible pour les autres, inaccessible aux non-initiés – il y a donc un espace privilégié, un endroit paradisiaque que, si on a eu la chance de le connaître, on ne peut l'oublier jamais. Dans la chambre Sambô je sentais que je vivais autrement que jusqu'alors ; je vivais autrement, dans un continuél bonheur inexprimable. Je ne sais pas d'où jaillissait cette béatitude sans nom. Plus tard, en me rappelant la chambre Sambô, j'ai été sûr que là m'attendait Dieu et qu'il m'embrasait dès que je franchissais le seuil. Après, je n'ai éprouvé nulle part et jamais un pareil bonheur, ni dans l'église, ni dans le musée, jamais, nulle part. (Eliade, 1991 : 91)

Cet espace privilégié, baigné dans une pénombre mystérieuse, a encore un autre attribut essentiel : la chambre Sambô la lumière est verte. On se demande pour quel motif Eliade « voit » cette chambre justement en vert, quand on connaît la « couleur » de la lumière. On sait qu'Eliade s'intéressait aux phénomènes produits par la lumière et qu'il a consulté les études des savants dans ce domaine. Lors de ses séjours annuels à Paris, nous avons de motifs à croire qu'Eliade a consulté certainement les travaux de Newton à ce sujet. Dans son grand *Traité d'optique sur les réflexions, réfractions, inflexions et les couleurs* (1660) Newton s'attache à l'étude des phénomènes de la lumière et des couleurs en annotant les livres de Robert Hooke et de Robert Boyle et les thèses aristotéliennes : la lumière est pure et homogène ; les

couleurs, caractérisées par leur éclat ou leur force, naissent d'une modification (atténuation ou obscurcissement) de la lumière incidente. Une telle conception, dénuée de tout support quantitatif pouvant contribuer à préciser le sens des concepts de force et de faiblesse, d'obscurité et de luminosité, ne trouve son intelligibilité qu'en se référant directement aux *impressions des sens*, à la manière dont subjectivement nous nous sentons affectés par telle ou telle couleur.

En effet, *Tout dépend du langage dans lequel on peut comprendre et traduire l'histoire de la chambre à la porte entrouverte...* (Eliade, 1991 : 76).

Une première interprétation de la couleur verte vient de son sens symbolique, à savoir :

Equidistant du bleu céleste et du rouge infernal, tous deux absolus et inaccessibles, le vert, valeur moyenne, médiatrice entre le chaud et le froid, le haut et le bas, est une couleur rassurante, rafraîchissante, humaine. (Chevalier, 1982 : 1002)

Ces qualités merveilleuses du vert nous amènent à penser que cette couleur cache un secret, qu'elle symbolise une connaissance profonde, voire occulte des choses et de la destinée. Accéder donc à la chambre Sambô est équivalent à l'initiation, c'est l'accès au savoir. D'ailleurs, Eliade multiplie cette image de la chambre dans d'autres textes, sous d'autres formes : le fragment suivant ressemble à une référence livresque de Balzac (auteur apprécié et très bien connu / lu par Eliade) :

Il connaissait rue Vaneau avant d'être venu pour la première fois à Paris, il y a 25 ans, il la connaissait de la Cousine Bette. Et lorsque en février il passa la première nuit dans cette chambre d'hôtel au quatrième étage, il lui parut que par un incompréhensible retour dans le temps, il se retrouve dans la « chambre secrète ». D'une part et d'autre il y avait des portes minces en bois et comme si les chambres n'avaient plus de murs, elles étaient séparées seulement par des paravents. On y entendait les moindres bruits et les pas des voisins et leurs conversations, que Stefan écoutait au début sans y comprendre quelque chose car son esprit galopait 12- 13 ans dans le passé, dans sa chambre secrète à Bucarest, en écoutant les discussions entre Vadastra et Arethia. (Eliade, 1991 : 344)

Gaston Bachelard apprécie que la rêverie, l'état de méditation, détache l'imagination créatrice de l'univers immédiat, pour la situer dans un autre, plus vaste, un *ailleurs* qui est le fruit de sa création : ainsi, par la rêverie toutes les formes gagnent des valeurs d'intimité et s'orientent vers l'avenir : « *L'imagination nous détache à la fois du passé et de la réalité. Elle ouvre sur l'avenir* » (Bachelard, 1989 : 16).

L'espace saisi par l'imagination et par le souvenir, se trouve investi de subjectivité, de sorte qu'on ne peut plus parler d'un seul espace, car il y en a une pluralité, fragiles et soumis à l'érosion du temps. Le retour dans le temps dont parle Eliade est aussi une entrée dans un labyrinthe

spatial et temporel à la fois, dont le centre reste la « chambre secrète » où l'on entend des voix.

Un autre invariant du centre est certes la *maison*. L'habitat, la maison est une architecture, avant tout ; et comme procédée, l'architecture est l'ancêtre de tous les arts de l'espace, car elle organise les volumes, elle est aussi l'art de tracer les limites à travers lesquelles s'articule l'existence humaine. Un plan de construction opère le partage entre l'espace habité et tous les autres espaces et par là donne parole aux symboles. Nous reproduisons une des conceptions de la maison telle qu'elle est présente dans la prose d'Eliade :

La maison de Iancu Antim se trouvait au bout d'une ruelle derrière le Foisor de Foc. C'était un bâtiment construit vers 1900, massif et suffisamment laid, mais dans la lumière cruelle du mois de mars, quand Stefan était venu pour la première fois la voir, la maison a eu une noblesse rude ; elle paraissait décrochée d'une estampe. Lui ouvrit une servante et le fit entrer dans un salon énorme. Les murs étaient couverts entièrement de tableaux ; dans un coin se trouvaient quelques bibliothèques à glace, et dans un autre coin, plusieurs vitrines, certaines couvertes de toile. [...] Tout ceci formait un mélange étrange de musée, entrepôt, et chambre de vieille fille. Les deux grandes fenêtres qui donnaient vers le jardin, rétrécies par les rideaux verts de velours, ne réussissaient pas de baigner en lumière les coins de cette pièce si pleine. Bien que le feu brûlât encore dans la cheminée, il y faisait plus froid que dehors. (Eliade, 1991 : 161-162)

Comme dans tout rituel d'initiation, la chambre se présente comme une épreuve à passer ; c'est le lieu éloigné de tout curieux et, en même temps elle est interdite à tout curieux. Seuls les initiés peuvent y entrer, parfois pour y passer la nuit. A ce moment, l'initié est censé recevoir dans le sommeil ou à l'état de veille la révélation de la divinité. Comme toute initiation, l'expérience de la chambre secrète comporte une part de secret et de retraite aussi, et la vie nouvelle qu'elle inaugure, se fonde sur une certaine mort, sur une part d'abandon. L'expérience de la chambre secrète ayant la lumière verte correspond à une progression vers le sacré, de plus en plus intériorisé, comme une marche spirituelle allant du parvis à l'intérieur du temple jusqu'au tabernacle où réside le divin (Chevalier, 1982 : 204).

Quant à la maison, tout comme la cité ou comme le temple, elle est au centre du monde et, à la fois, l'image de l'univers. Etant à la fois image du cosmos plus ou moins chaotique – musée, entrepôt et chambre de vieille fille à la fois, dans le fragment d'Eliade – la maison est aussi le reflet du ciel sur la terre.

Du point de vue du procès, le centre est aussi le point de départ et d'arrivée de toute mobilité spatiale : la création du monde a eu lieu à partir d'un centre et se résorbera en son centre. Dans le mythe, Ulysse est parti d'Ithaque et y reviendra. Tout sujet est donc initialement en

conjonction avec le centre ; et du point de vue ontologique, le centre est aussi le site du sacré.

La limite / la sortie

La limite est le non-lieu par où transite le personnage qui du Centre s'avance vers l'étendue. Il y a toujours le lieu neutre du seuil à la fois intérieur et extérieur, simultanément centre et l'étendue, une sorte d'espace sacré a-dimensionnel qui n'a pas d'épaisseur géométrique. C'est le site incommensurable de l'événement, car le seuil est à la fois ponctuel et infini : ponctuel du point de vue du sens et infini selon l'événement. Le fragment suivant présente ce type d'espace qui peut aussi prendre la forme de l'espace – labyrinthe :

Farima se doutait que c'était à cause de son écriture illisible qu'il était appelé si souvent à l'interrogatoire. Parfois on lui demandait de raconter la nuit ce qu'il avait écrit pendant la journée. Le gardien venait et l'emmenait et ils partaient tous les deux, jamais sur le même chemin, car ils passaient toujours dans d'autres couloirs, ils descendaient et montaient d'autres escaliers, ils traversaient de grandes salles ténébreuses ou trop illuminées, dans lesquelles on ne pouvait apercevoir qu'un policier luttant avec le sommeil sur un banc. Soudain, le gardien l'arrêtait à côté d'un mur pour appuyer un bouton. Tout d'un coup, derrière eux s'arrêtait un ascenseur et ils descendaient ou montaient plusieurs niveaux. Puis le gardien frappait contre une porte et l'introduisait dans un bureau trop illuminé. Derrière le bureau, jouant avec le crayon, l'attendait souriant Dumitrescu. (Eliade, 1991 : 99)

D'un point de vue strictement formel l'écriture secrète que constitue le labyrinthe, dont le tracé, caractérisé par un degré plus ou moins grand de complexité, répond toujours à une intention d'initiation, sur un registre dont la sacralité ne semble jamais totalement absente. On pourrait définir le labyrinthe comme le contraire de la ligne droite ; qu'il s'inscrive dans un espace bi- ou tridimensionnel, qu'il se définisse par un périmètre circulaire, anguleux ou tentaculaire, qu'il possède une surface compacte ou diffuse et un dessin symétrique ou irrégulier, le labyrinthe est orienté le plus souvent du point de départ à un point central qui constitue le lieu d'épreuve ultime de l'homme labyrinthe. Entre ces deux points, la voie peut être une ou multiple et l'obscurité constitue parfois la principale embûche.

Aussi bien le parcours labyrinthe ne se comprend-il que sous la fascination d'un signe apotropaïque : de quoi le labyrinthe nous détourne-t-il à travers les corridors et les galeries qui dérobent aux regards du profane non seulement les dangers qui menacent l'aventurier mais l'enjeu même de sa pérégrination. D'ailleurs, nous allons traiter l'image du labyrinthe dans le chapitre suivant, telle qu'elle se présente plus clairement dans les pièces de théâtre de Mircea Eliade, en insistant sur d'éventuelles parallélismes avec l'œuvre de Marguerite Yourcenar.

L'étendue

L'étendue constitue pour elle-même l'objet d'une quête. L'étendue étant la substance que le centre n'a pas dans sa forme singulière, elle est premièrement séduction, appel de l'indifférencié, en un mot, manifestation du Sacré comme cosmogénèse. Le fragment que nous reproduisons, montre clairement comment le labyrinthe se transforme en caverne et à la fin en salle et scène de théâtre, un espace protéiforme où les personnages effectuent un voyage initiatique, une quête :

« Je ne me suis pas rendu compte de la vastitude de la ruine qu'après y être entré. On aurait dit qu'on pénétrait dans une caverne dont les murs on les devinait tantôt très près de nous, à notre droite et aussi à gauche, tantôt très loin, et dont la voûte devenait toujours plus haute à mesure que l'on avançait. Je me suis rendu compte que j'avançais entre deux lignes de bancs, la plupart vides, mais je devinais que, derrière nous, les bancs se remplissaient, presque sans bruit, de spectateurs restés jusqu'alors dans les ténèbres, collés contre les murs. Et soudain quelqu'un s'approcha de nous et murmura :

- Ici, maître, je vous ai réservé deux fauteuils ...

J'ai souris en m'asseyant ; c'étaient des chaises de jardin avec des coussins. Bien que nos fauteuils se soient trouvés au deuxième rang, on était cependant loin de la scène. Il nous en séparaient une dizaine, peut-être une douzaine de mètres d'un podium faiblement éclairé qui paraissait former la scène. Ou, au moins une partie de la scène, car je devinais au fond, entre deux rideaux improvisés, les premières marches d'un amphithéâtre. A certains moments il me semblait qu'au-dessus de nous j'aperçois scintiller les étoiles. Et d'autres fois, je sentais un souffle de vent comme si les murs commençaient à trembler de haut en bas, comme les plis d'un rideau. Quand mes yeux s'habituerent aux espaces des ténèbres, j'ai découvert à droite de la scène un groupe compact d'ombres. Si je n'avais pas été tellement fatigué, j'aurais essayé de déchiffrer aussi les autres formes mystérieuses qui, me semblait-il, s'animaient à tour de rôle dans plusieurs endroits de la scène. (Eliade, 1991 : 65)

Il s'agit d'un espace multi-dimensionnel où toutes les directions sont possibles ; et les personnages qui s'y trouvent perdent leur identité comme dans un rituel initiatique. Cette mobilité extrême de l'espace et dans l'espace est une des manifestations hiérophaniques par lesquels le sacré surgit à la surface en direction du large.

Un autre invariant de ce type d'espace est présenté dans le fragment qui suit et dans lequel l'auteur annule les directions : le haut coïncide avec le bas, l'escalier n'est qu'un objet qui trompe :

Maintenant qu'il se fait nuit, on commence à descendre.

- On descend ? demanda surpris Orobete regardant autour de lui. On dirait par contre ...

Bien qu'ils se soient trouvés presque dans les ténèbres, il lui semblait qu'ils commençaient à monter une pente douce, légèrement penchée vers la droite.

- Fais attention ! cria le vieillard en lui serrant le bras avec force. Encore deux pas et on arrive à l'escalier et les marches, bien qu'elles soient en pierre, sont rongées par le temps ... (Eliade, 1991 : 69)

L'atopie positive / négative

L'étape inaugurale du devenir voit la coïncidence des pôles antithétiques, c'est-à-dire la fusion du centre et de l'étendue. Dieu y est, selon la définition de Nicolas de Cuse, un cercle dont le centre est partout et la circonférence nulle part. *L'axis mundi* qui traverse l'univers est ainsi une *imago mundi*, une représentation totalisante du monde où le singulier coïncide avec la totalité. Cette saturation ontologique de l'espace s'appelle atopie, à savoir des lieux où quelque chose de l'éternité advient. C'est comme une anticipation mystique de l'espace absolu qui prévalait avant le commencement du monde. Le fragment choisi par nous rend compte d'une pareille atopie, étant à la fois un excellent intertexte scientifique :

Si mon intuition est juste, les deux – Einstein et Heisenberg – ont découvert l'équation qui permette d'intégrer le système Matière – Energie dans l'autre ensemble : l'Espace – Temps. Ceci est l'équation ultime outre laquelle on ne peut plus avancer. Ce qu'on peut faire, malheureusement, c'est de reculer. [...] les deux ont compris que le temps peut être comprimé dans les deux directions, à savoir : en avant vers l'avenir et en arrière, vers le passé.

- Alors tout est possible. [...] Essayez de former un groupe choisi, une élite, non seulement de mathématiciens et physiciens mais aussi de poètes et de mystiques, qui sache comment déclencher le processus d'anamnèse, c'est-à-dire de refaire la civilisation. (Eliade, 1991 : 85-86)

On voit que l'intention d'Eliade pour « refaire la civilisation » ne devient possible qu'en formant une équipe de savants et de poètes afin de déclencher le processus d'anamnèse. Encore une fois, le diurne et le nocturne se trouvent en relation de complémentarité, tout comme l'espace-temps. La référence directe à deux grands savants, Einstein et Heisenberg, nous amène à reconsidérer la vision qu'on a de l'espace.

Si pour Isaac Newton l'espace était la réalité absolue, permettant la manifestation de tout phénomène, Albert Einstein ne considère l'espace qu'une simple illusion, la perception qu'on en a. Pour Newton, l'espace est une réalité absolue où sont donnés les phénomènes. La relativité d'Einstein, excluant toute représentation, réduit l'implication de l'espace et du temps comme coordonnées des événements observables à un système d'équations. L'espace serait-il alors, comme dit Kant, non pas représentable, mais condition subjective de toute représentation, « forme *a priori* de la sensibilité » ?

Se situant dans la lignée du physicien Einstein sur l'essence de l'espace en général, Jean Weisgerber note dans l'ouvrage consacré à *L'espace romanesque* que l'espace est l'expression de la tentative personnelle d'agir sur le monde : « *En somme, l'espace n'est jamais que le reflet, le produit d'une expérience individuelle et, dans bien des cas, d'une tentative d'agir sur le monde* » (Weisgerber, 1978 : 11).

Le rôle que joue ici *l'imagination* créatrice est considérable, car elle augmente les valeurs de la réalité : cette disposition propre aux âmes sensibles est appelée à faciliter le *voyage* à travers les nouveaux mondes ; il faut considérer également son caractère inattendu, singulier et soudain remarqué par G. Bachelard.

L'imagination découpe dans l'espace des lieux bien délimités, qui révèlent leur importance dès qu'on les perçoit à travers la conscience poétique génératrice : ces espaces ainsi découpés et délimités ont chacun sa réalité sensible, définie par des caractéristiques concrètes, mais, comme le remarque encore G. Bachelard, ils acquièrent graduellement des valeurs symboliques qui en font un univers à part :

Les centres de rêverie bien déterminés sont des moyens de communication entre les hommes du songe avec la même sûreté que les concepts bien définis sont des moyens de communication entre les hommes de la pensée. (Bachelard, 1989 : 52)

On constate donc qu'Eliade n'est pas un homme à compartiments ; tout chez lui communique, et c'est même un des aspects les plus attachants de son génie que l'extrême cohérence qui unit toujours en lui l'expérience intérieure, l'expérience concrète et l'expression métaphorique. Contempler l'espace, suivre son rythme, c'est en un certain sens vivre la courbe de ma propre existence. Dans cet espace « *cubiste* », au rythme syncopé, le monde change et tourne en un clin d'oeil vers son contraire. Il emprunte au mythe sa clarté narrative en même temps que son obscurité interprétative, le mythe étant figuré comme symbole et comme forme de prose. Le regard balise l'espace et le quadrille à l'instant de son devenir sous le jeu de la lumière. Les détours topographiques sont structurés dans l'instant précis où s'échangent la visibilité et l'obscurité.

Comme les déchirures du tissu textuel, à la fois une coupure et une ouverture, les fragments choisis instituent un contrepoint de la narration. Si cette division – la bifurcation entre le descriptif et le narratif – demeure d'ailleurs toujours un des traits majeurs de la conscience littéraire en se montrant souvent efficace et fructueuse, elle est pourtant très subtile. Il n'est pas étonnant qu'elle soit brouillée par une nouvelle aventure d'écriture. En aucun cas, il ne faut oublier que cette frontière, délicatement tracée, sert à reconnaître l'identité d'un texte. Nous ne devons pas négliger l'infiltration mutuelle et continue entre le descriptif et le narratif et ni la force narrative émergeant de cette projection interne. Le descriptif régularise la progression dramatique par deux moyens particuliers : anticipation et répercussion. Suivant l'ordre des idées genetiennes, nous appellerons ces fonctions *prolepse* et *analepse*. Par *prolepse*, Genette entend : « *toute manoeuvre narrative*

consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par analepse toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve [...] » (Genette, 1983 : 108).

L'espace est encombré des images énigmatiques qui font converger les stimulus analeptiques et proleptiques. Si la description dans un roman de Balzac marque un temps d'arrêt dans le cours de l'action, chez d'autres écrivains, les passages descriptifs se tournent facilement vers une direction autre que le circuit actuel du discours. C'est là où s'inscrivent facilement les empreintes d'une digression de la part du narrateur. La contemplation éliadesque est loin d'être une fulguration instantanée ni un moment d'évasion pure, elle est une activité intense, destinée à une fonction narrative. Le spatial devient de cette manière le contrepoint du narratif.

On pourrait distinguer deux étapes essentielles qui balisent le cheminement de cette écriture, disons, une étape d'expansion et une étape de condensation. Suite à des recherches préparatoires obsédées par une méticulosité érudite, l'étape d'expansion se caractérise principalement par la quête frénétique des signes référentiels et par la voracité des détails *véridiques*. Les pages descriptives puisent dans la jubilation d'étaler la documentation et dans le vertige de copier le savoir du monde.

La deuxième étape se développe à rebours de l'investissement précurseur, en réfutant l'écrasante exigence de la véracité au sens courant. Dorénavant, les éléments hétéroclites et parsemés de la documentation seront rassemblés et condensés sous forme d'écriture, sans appel à la vérité. La distinction de ces deux étapes justifie une écriture mobile et évanescence, incessamment remaniée sur son propre reflet. Les désirs brûlants de l'abstraction, d'une forme capable d'en revêtir mille, règnent dans l'aventure d'une écriture qui tourne vers le diurne et le nocturne à la fois. Exerçant une influence première, les lieux finissent par être les supports d'action, à savoir le déploiement même de l'histoire. Cette espèce de « transsubstance » ne se réaliserait jamais sans une vision stratégique : d'une part, il faut donner les choses pour ce qu'elles sont, en tant qu'elles nous concernent ; d'autre part, il faut qu'elles se laissent pénétrer au fond par la narrativité et qu'elles la participent et qu'elles suggèrent l'histoire. Le résultat est qu'elles sont gonflées et encombrées d'informations plurielles et polysémiques.

RÉFÉRENCES :

Aristote, *La Poétique*, traduction et notes de Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

- Bachelard, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, éd. P.U.F., 1989.
- Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard (coll. « idées »), 1955.
- Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.
- Chevalier, Jean, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- Eliade, Mircea, *Dayan*, in *Nuvele inedite*, Ed. Rum-Irina, Bucuresti, 1991.
- Eliade, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, II, Paris, Payot, 1978.
- Eliade, Mircea, *L'épreuve du labyrinthe*, Paris, Belfond, 1978.
- Eliade, Mircea, *La umbra unui crin...* [*A l'ombre d'un lys...*, notre traduction], Editura Rum-Irina, Bucuresti, 1991.
- Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1972.
- Eliade, Mircea, *Noaptea de Sinziene*, [*La forêt interdite*], Editura Minerva, col. Biblioteca pentru toti, Bucuresti, 1991.
- Eliade, Mircea, *Occultisme, sorcellerie et modes culturels*, Paris, Gallimard, 1978.
- Eliade, Mircea, *Pe starda Mintuleasa* [*Dans la rue Mintuleasa – notre traduction*], *Proza Fantastica III*, Editura Fundatiei Culturale Romane, Bucuresti, 1991.
- Eliade, Mircea, *Secretul doctorului Honigberger*, [*Le secret du docteur Honigberger*], 1992.
- Eliade, Mircea, *Nouasprezece trandafiri* [*Dix-neuf roses - notre traduction*], Editura Romanul, Bucuresti, 1991.
- Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1983
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Handoca, Mircea, *Pe urmele lui Mircea Eliade*, Editura Peru Maior, Tirgu-Mures, 1996.
- Voda Capusan, Maria, *Pragmatica teatrului*, Bucuresti, Editura Eminescu, col. Masca, 1987.
- Weisgerber, Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, éd. L'Âge de l'Homme, 1978.