

**LES CARNETS D'HERMÈS**

***Polyphonie roumaine***

**Eliade  
Brancusi  
Ionesco**

JANVIER 2009

\_\_\_\_\_N° 3\_\_\_\_\_

Ce troisième numéro des *Carnets d'Hermès*  
a été imprimé en janvier 2009, à Paris,  
pour les Compagnons d'Hermès  
et quelques-uns de leurs amis.

Président des Compagnons d'Hermès  
et à ce titre directeur de la publication : Frédéric Martinez

Comité de rédaction :  
Marie-France Bonay  
Anne Fougère  
Frédéric Martinez  
Claude-Henri Rocquet  
Yves Roullière

Conception de la couverture :  
Jean Bourdeaux

© Les Compagnons d'Hermès et les auteurs pour leur texte.

ISSN : 1952-9945

## Sommaire

*Polyphonie roumaine* réunit trois textes de Claude-Henri Rocquet sur Mircea Eliade, Constantin Brancusi, Eugène Ionesco.

Ramona Bordei-Boca, compagnon d'Hermès et professeur de langue et de civilisation roumaines à l'Université de Bourgogne, est à l'origine de deux de ces textes : sur Eliade et sur Ionesco.

Ramona Bordei-Boca

**Avant-propos**, p. 5.

Claude-Henri Rocquet

**Eliade et les chemins d'Hermès**, pp. 9 - 22.

Ce texte a paru simultanément en décembre 2007, dans la revue *SYMBOLE* sur internet et, également sur internet, dans la revue *STUDIA UNIVERSITATIS BABES-BOLYAI. PHILOLOGIA*, numéro 4, 2007, de l'Université de Cluj (parution sur papier en janvier 2008). Ramona Bordei-Boca a co-signé l'introduction de ce dossier d'hommage à Eliade : *Mircea Eliade. Un colloque dans une revue.*

**Constantin Brancusi et l'alliance des contraires**, pp. 23- 38.

Ce texte a paru en 2003 dans les *Mélanges offerts à Elisabeth Behr-Sigel* publiés par la Fraternité Saint-Elie, édités par le Carmel de Saint-Rémy/Stânceni, éditions Trinitas, Iasi.

**Ionesco. Entre absurde et mystère.** pp. 39 - 47.

Ce texte fait partie des Actes du Colloque organisé à Dijon en 2004 : *Francophonie Roumaine et Intégration Européenne*, sous la direction de Ramona Bordei-Boca, Université de Bourgogne, 2006.



## Avant-propos

À aucun de ses interlocuteurs, Mircea Eliade ne s'est confié plus volontiers qu'à l'écrivain Claude-Henri Rocquet. Et avec aucun il n'est allé si loin pour parler de sa propre existence et des racines subjectives de son œuvre. Cette évidence a fait circuler le nom de Claude-Henri Rocquet dans les milieux intellectuels de Roumanie, rapidement après la publication de *L'épreuve du labyrinthe*, volume rassemblant les entretiens, paru à Paris en 1978.

S'il a réussi à se mêler si intimement dans l'espace de la vie, de l'écriture et des pensées de Mircea Eliade, à le stimuler et à le faire sortir de ses derniers retranchements, c'est parce que spirituellement ils étaient du même pays. Si Eliade a accepté que son interrogateur l'accompagne sur le chemin parcouru vers l'essence du sacré, c'est qu'il ressentait les affinités de leur itinéraire spirituel. Ainsi les entretiens deviennent, à plusieurs égards, un exercice commun où les questions essentielles commandent de véritables réponses.

À l'occasion du centenaire de la naissance de Mircea Eliade, c'était tout naturellement que les coordinateurs de la revue scientifique *Studia universitatis Babeş-Bolyai, Philologia*, de l'Université de Cluj, l'une des plus prestigieuses universités roumaines, ont demandé la participation de Claude-Henri Rocquet au numéro anniversaire. Une photo prise lors des entretiens, représentant les deux protagonistes, et le texte « Eliade et les

chemins d'Hermès » sont situés en tête ouvrant une longue liste de contributions prestigieuses.

Qu'il parle d'Eliade et de sa recherche du sacré, de Ionesco et de sa découverte de la lumière des mots, de Brâncuși et de sa quête de la forme essentielle, du rapport intime que tous les trois entretiennent avec le rêve et avec le mythe, Claude-Henri Rocquet saisit non seulement l'essence de ces expériences symboliques, mais aussi, à travers leur parenté spirituelle, la portée métaphysique de la culture et de l'âme roumaines.

Un jour de fête, dans un monastère perdu dans un petit village bourguignon, j'ai eu le privilège d'écouter le texte sur Brâncuși. Le Carmel de rite byzantin rendait hommage à une réputée théologienne orthodoxe arrivée à son 96ème anniversaire. Aurait-on pu rêver d'un lieu plus harmonieux, plus lumineux que cet espace nourri de silence et de sacré pour évoquer l'artiste qui situait la sculpture, essence de joie pure, dans la proximité divine ?

Claude-Henri Rocquet parle de Brâncuși. Les idées se fondent dans l'éclat des mots et la séduction du texte imprègne l'atmosphère d'une tension empathique. Nous voilà conduits sur les pas de l'artiste parti en quête de l'essence des choses. On l'imagine... dit Claude-Henri Rocquet et une sorte de communion, telle une résurgence de tendresse humaine, s'établit dans la profondeur et nous entraîne sur le chemin initiatique de Brâncuși. L'état poétique prend une aura spirituelle rappelant merveilleusement le côté sacré, simple et majestueux à la fois, de l'art de Brâncuși et de l'esprit roumain.

Autre texte et autre contexte. Nous sommes en 2003 dans la capitale des Ducs de Bourgogne, dans l'ambiance académique d'un Congrès qui réunissait des universitaires autour d'une réflexion croisée sur la francophonie roumaine. Dans la Salle des Gardes de l'Hôtel de Vogüé, Claude-Henri Rocquet parle de Ionesco. « Qu'est-ce que c'est que ces livres entassés-là ? Ce sont de vieux livres, de très vieux livres ». L'interrogation, sortie d'une pièce testamentaire de Ionesco, résonne étrangement. Les têtes se lèvent, les regards se rivent sur le conférencier, tel un

sage mandaté à ouvrir les livres poussiéreux où les secrets du monde s'entassent. Claude-Henri Rocquet parle de l'absurde, mais aussi du mystère, du profane et aussi du sacré, de la mémoire et aussi de l'oubli, de l'agonie du langage, mais aussi de sa lumière qui donne raison d'écrire. Les idées fines, subtiles, denses, s'articulent dans la grâce des mots emportant le public dans la jouissance partagée du texte.

Claude-Henri Rocquet se dit né dans l'écriture. C'est en poète qu'il parle. La trentaine d'ouvrages qu'il nous a offerte ne dément pas cet ineffable état poétique qu'il a le secret de créer et de transmettre comme l'essence fulgurante d'un poème. État poétique qui rend aux idées leur véritable lumière, celle qui ne se laisse voir que de l'intérieur. Une chance pour ces prestigieux francophones roumains, qu'un tel esprit prenne bonheur à les approcher et à essayer de les comprendre. Une chance que l'espace roumain fasse partie des « points cardinaux de son cœur ».

Ramona Bordei-Boca





## ELIADE ET LES CHEMINS D'HERMÈS

Dans mes Entretiens avec Eliade, nous avons évoqué Ulysse, – qui, selon Hésiode, descend d'Hermès ; et nous leur avons donné pour titre : *L'épreuve du labyrinthe* (le labyrinthe : qui est une sorte de *chiffre*, un chemin à déchiffrer, un itinéraire. – Cointeaud, dans *Le mythe du Greco*, rapproche, et comme à son insu, le labyrinthe et le caducée). Nous avons beaucoup parlé d'*herméneutique* ; mais je n'ai pas souvenir que nous ayons réfléchi sur la figure d'Hermès, que je vois pourtant aujourd'hui comme le « patron » de Mircea Eliade. Et je suis moins porté à le définir comme « historien des religions » que comme « philosophe des religions », ou du « religieux » ; mais je le définis plus volontiers encore comme « herméneute », même si le mot est sans grâce.

Herméneute : celui dont le métier, la tâche, la passion, la vocation, l'œuvre, est le déchiffrement de ce qui est, l'interprétation, la recherche du sens et de la signification, le dévoilement et l'élucidation de l'inapparent, du latent, du caché.

Celui qui change l'implicite en explicite.

Il est possible de voir dans une grande part de la pensée moderne un travail herméneutique qui ne s'est conçu ni défini de cette manière.

Marx : herméneutique de l'histoire.

Freud : herméneutique de l'inconscient, du rêve, de l'œuvre d'art, de la civilisation.

Et ce ne serait pas forcer les choses que d'interpréter l'œuvre de Nietzsche, de Saussure, de Mauss, de Lévi-Strauss, des structuralistes, de Malraux, comme autant d'*herméneutiques*. L'esprit

de « démystification » lui-même, et la négation d'un sens ultime, d'un sens qui nous serait accessible, le règne du « soupçon », peut s'interpréter comme un dessein d'élucidation, de déchiffrement. Professer que le monde est absurde est une profession de foi ; de même que l'ombre atteste la lumière et un corps.

(Mais serait-il vain de considérer la culture tout entière comme herméneutique ? Toutes nos œuvres, toutes nos philosophies, naissent de ce qui les précèdent : elles en sont la métamorphose et l'interprétation. De même : l'épistémologie n'est pas une part de la philosophie ; mais, en un sens, la philosophie elle-même ; s'il s'agit de tenter de connaître la connaissance par laquelle nous cherchons à nous connaître.)

Est-il possible d'indiquer en peu de mots ce qui m'apparaît comme l'essentiel de l'herméneutique d'Eliade, telle qu'il l'a conçue et pratiquée ?

Ce n'est pas son champ qui la définit ; ce ne sont pas ses domaines : Eliade s'est consacré aux religions australiennes, au chamanisme, au yoga, à l'Inde, à Brancusi...

Mais ce sont deux principes : l'un, qui veut que dans les sociétés déchristianisées, désacralisées, « modernes », le sacré se « camoufle » dans le profane ; l'autre, que l'herméneutique, telle qu'il la conçoit, est *créatrice* : la recherche du sens d'une œuvre d'art, par exemple, modifie et recrée cette œuvre en même temps qu'elle change celui qui l'étudie et la considère, cependant que cette rencontre peut donner lieu à une création nouvelle. Ainsi la connaissance est de l'ordre de la création et la création elle-même est acte de connaissance.

Ceci encore, qui est de même nature : chez le poète, l'artiste, le déchiffrement et l'invention, la création, peuvent être liés au point de se confondre. Noces infinies du sens et de la forme ; du savoir et de la saveur.

Et c'est en essayant de voir clair en ce qu'il a fait, en ce qui lui est venu, qu'un artiste, un poète, parfois, invente, compose quelque chose de nouveau : le fruit succède à la fleur, l'*explique*, l'*implique*.

## INTERPRÉTATION, CRÉATION

Je crois me souvenir que Valéry disait qu'écrire est réécrire – *traduire*, en somme ; et que pour Baudelaire tout grand poète se double d'un grand critique : lecteur vigilant de soi-même. Cette relecture infinie de l'œuvre apparemment achevée, close, cette relecture de l'œuvre comme si elle était un songe qu'il faut interpréter, ce dialogue est peut-être l'essence de la création littéraire, artistique ; non seulement d'un auteur à un autre ; ou d'un mode à l'autre ; mais en un même auteur. L'œuvre explique l'œuvre ; linéairement, circulairement. Chaque point peut en devenir le centre.

Dire le sens de la forme, la signification des formes qui sont celles de l'œuvre, de l'art : sans doute. Mais la forme elle-même est sens, qu'une autre forme met en évidence, par le moyen de la forme et de la métamorphose. L'herméneutique des formes et des images n'est pas seulement conceptuelle, discursive. Interpréter Racine n'est pas seulement le traduire en significations : c'est jouer Racine, comme on joue Mozart, Rameau. Il est beau que le sens du mot *interpréter* soit double comme le mot *sens*. (Je m'avise, en me relisant, que je rapproche *racine* et *rameau*, comme je le fais souvent, pour une raison qui ne tient pas à la nature de l'œuvre d'art. Le jeu de mots, son labyrinthe, a peut-être plus de part qu'on le croirait à notre vision du monde. Il nous charme ; et nous pensions penser, voir clair. Un nom agit sur nous comme un visage.)

Parfois l'*interprétation* et l'exégèse, ou l'herméneutique, se tiennent de si près qu'on en distingue à peine la différence. Il est arrivé qu'un auteur dramatique écrive un monologue de Judas qui dans son esprit était d'abord la plainte d'un homme malheureux, amer. Il le lit un jour sur la scène, l'incarne, et *entend* alors soudain le sens d'une parole dont il n'avait pas eu, en l'écrivant, une claire conscience ; il entend et comprend ce qu'elle implique, ce qu'elle dit, des rapports de Jésus et de Judas ; ce qu'elle dit de l'amour incompris par Judas, de la haine qui l'aveugle, née d'être ou de se croire mal-aimé. – « L'amour n'est pas aimé. » Il se penche au bord d'un puits qui est un abîme. Ce *Judas* que l'auteur a vu comme en rêve, qu'il a comme vu en rêve, et suivant la logique *inspirée* du rêve, lui révèle quelque chose

d'essentiel pour sa propre vie. Mais n'a-t-il pas, sans le vouloir, suivi la voie d'Ignace de Loyola ? L'enseignement des *Exercices spirituels* n'est-il pas une voie herméneutique ? – Pour comprendre l'Écriture, imagine, ressens, vois, deviens l'acteur ou le témoin de la scène qu'elle représente. Ce n'est pas la seule raison qui mène à l'intelligence de l'Écriture, mais l'imagination bien conduite, et « l'application des sens ». – Et l'auteur découvre encore que son Judas est un Shylock, une autre figure du Juif errant. Le poème ou le récit, la peinture, ne sont pas seulement des *interprétations* implicites, des métamorphoses : ils sont parfois le moyen d'une connaissance conceptuelle, – le plus court chemin.

« Surprise des livres, dit Cocteau. On peut ne s'être jamais lu et se lire un jour. Se relire n'étant pas se lire. » Mais lisant à haute voix, disant son texte, l'auteur a-t-il entendu lui-même, enfin, soudain, ce qu'il avait écrit, ce que disait son personnage, a-t-il pris conscience de ce qu'il avait pensé sous le masque et la figure de son Judas, écrivant comme on rêve ? Ou bien, dans le public, est-ce une personne attentive, – écho, miroir –, proche de lui, qui ensuite le lui fit entendre ? Souvent, c'est grâce à qui nous écoute et nous entend que nous cessons d'être sourd à nous-même.

Mais j'en reviens à ce que l'œuvre peut nous donner à « entendre », à « voir ». Quand la forme est « interprétation » de la forme, transformation, métamorphose, l'herméneutique est en somme implicite, indirecte : une forme dévoile et révèle une autre forme ; elle dévoile le « sens » de cette forme dont elle hérite, s'inspire ; elle manifeste le sens d'une forme latente ; elle en accomplit une virtualité. Cette herméneutique indirecte, implicite, interne, demeure au sein d'un même registre, d'une même sphère, en des modes voisins : soit qu'elle passe d'une peinture à une autre, par exemple ; ou qu'elle passe d'un mode sensible à un autre, – d'un poème à une composition musicale ; comme s'il s'agissait d'une « traduction », toujours d'une langue à une autre ; mais la forme sensible peut aussi conduire à dire explicitement, directement, le sens d'une œuvre ; et nous passons alors de la saveur au savoir, à la saveur du savoir. Il faudrait donc parler

d'herméneutique sensible et d'herméneutique discursive, philosophique.

L'un des caractères de l'herméneutique d'Eliade est le déplacement du domaine du texte et du religieux au domaine de l'œuvre et du profane. Distinguer entre une herméneutique de l'œuvre par l'œuvre – interne – et une herméneutique par le discours – externe – serait un déplacement analogue. Toujours il s'agit d'*explication* – Van Gogh « explique » l'art japonais, les Ménines de Picasso « expliquent » les Ménines de Vélasquez, Racine « explique » Euripide... Mais l'œuvre qui explique, c'est-à-dire : déplie, déploie, cette œuvre, à son tour est implicite, voilée, secrète ; elle appelle une élucidation, une recreation, une métamorphose. Mais lorsque Saint-John Perse célèbre les Oiseaux de Braque, son livre est-il une analyse, ou un chant ? La beauté de la langue, le désir de sa beauté, la libre allégeance à sa forme, est une lumière pour l'intelligence ; il arrive qu'elle ouvre la marche. Buffon ne verrait pas aussi clair s'il ne parlait avec ce génie, et cette simplicité.

J'ajoute ceci : la connaissance conceptuelle elle-même peut être considérée sous l'angle, non de la logique, et du syllogisme, de la démonstration, mais sous l'angle formel, esthétique. La mathématique est une architecture et une musique, une danse, sans matière ; j'ajoute qu'il me semble que l'amour de la vérité est identique ou analogue à l'amour de la beauté : forme et sens fondus en un.

### MIROIR, SENS

On croit œuvrer vers l'avenir : *inventer* ; mais il est vrai que *nous entrons dans l'avenir à reculons* ; miroir de Fantômas ! – « À reculons »... Mais cette image du miroir, où Fantômas se tient derrière celui qui tire sur son reflet, le reflet de son adversaire, croyant tirer sur Fantômas, ruse analogue à celle d'Hermès voleur de troupeau inversant la trace de ses pas, de tous les pas, marchant à rebours, inversant l'empreinte et l'écriture, – cette image ne nous indique pas seulement que notre invention est *rétrospective* ; et que l'artiste est l'inventeur de son œuvre parce qu'il en est aussi l'héritier, l'archéologue. Elle nous invite à d'autres retournements. Si j'avance à reculons vers l'horizon,

vers l'avenir ; si ce que je découvre, je le découvre dans un miroir, grâce au miroir, par réflexion, arrivera-t-il un moment où, me retournant, je verrai la chose elle-même ? M'arrivera-t-il, dans cette caverne où nous sommes, où je suis, face à la paroi et aux ombres, à cette espèce de mémoire ou de songe, mais au delà de l'oubli, m'advient-il de me connaître moi-même, – comme, par celui que j'ignore, Dieu, je crois que je suis connu ? Et de savoir que tous mes ouvrages n'étaient que l'ombre et le signe de mon être ; que tout ce que j'ai fait n'était que l'ombre de moi-même, une trace, une empreinte, un miroir où je ne me suis pas reconnu, réveillé...

Ce n'est pas seulement d'avant en arrière, sur le plan horizontal, que joue ce miroir spirituel : c'est de haut en bas ; et du visible à l'invisible. Penché sur le puits du miroir, je vois le ciel. Se retourner est alors se relever, renaître – ou plutôt naître, pour la seconde fois : fleurir, quand j'étais bourgeon ; être fruit, quand j'étais fleur.

(Parole souvent citée : « Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, mais à l'envers. »)

Métaphore, analogie, retournement : clef du déchiffrement ; chemin de connaissance.)

Le passé n'est cause de ce qui advient que parce que ce qui sera l'accompli, lui donne sens, en indique la *fin*. L'ouvrage accompli le lundi est l'échelon de mardi. Un degré est la condition d'un autre degré. Bachelard, à propos de l'esprit scientifique, du savoir et de sa constitution, de sa genèse, a dit des choses lumineuses sur la connaissance, qui est de l'ordre de l'« après-coup », du futur antérieur, – et de ce j'aimerais appeler « l'esprit d'escalier ». En ce sens, le savoir est le passé élucidé, un passé lui-même né d'une élaboration. Cette réflexion sur le savoir philosophique ou scientifique vaut aussi pour cet autre savoir, sapide : celui des formes et des fables, des images. Une forme en révèle une autre, en l'accomplissant, en la révélant ; elle en est la *vérité*. On demandait à Braque : « Mais cette lumière, sur la toile, d'où vient-elle ? » – « D'une autre peinture, que vous ne connaissez pas. »

Ce qu'on se propose pour fin, le degré qu'on désire atteindre, est la condition nécessaire, ou la chance, d'une connaissance plus haute, plus profonde, ou d'une inconnissance ; la grâce d'un don imprévu. Et, de plus en plus, avec le temps, nous discernons ou devinons la raison qui nous mit en route. Nous savons, et nous ne savons pas. Je sais, je ne sais pas. J'allais à reculons vers le soleil levant.

Vieillir ! pour dire enfin son enfance.

(Rimbaud, si proche encore de l'enfance, son génie est l'enfance même. Personne, comme lui, n'a traduit le sentiment de l'enfance, le sentiment d'être au monde qui est celui de l'enfant ; cette *extase* ; de même que personne, d'une manière plus vraie, n'a dit l'essence du rêve.)

#### CONNAISSANCE DE SOI

Je crois qu'il importe aujourd'hui de voir que Mircea Eliade fut par excellence un herméneute de l'herméneutique, un interprète de l'interprétation. C'est en ce sens qu'il est notre Hermès.

Mais il n'est pas moins important de voir le lien, sans doute unique, dont il a lié son œuvre d'historien et de philosophe, son œuvre romanesque, son œuvre autobiographique (c'est-à-dire : le Journal et les Mémoires). Trois formes d'un Grand Œuvre où la connaissance des formes et la connaissance du sens collaborent comme la main gauche et la droite, le jour et la nuit, le songe et la lucidité.

Qu'est-ce qu'une autobiographie, qu'est-ce que d'écrire sa vie ? sinon la recherche du sens caché qu'eut notre passage sur terre, en un certain temps, en un certain lieu. Mais, ce faisant, on *écrit* : on est le romancier, le poète, le rêveur, de ce qu'on tient pourtant pour avoir été réel.

Autobiographie : déchiffrement de soi-même, interprétation de soi-même, des signes reçus en chemin – longtemps inaperçus, incompris.

Autobiographie, mémoire de soi, mémoire.

Œuvre. Pour l'écrivain, l'artiste, l'œuvre est moyen de se connaître. Non seulement en ce qu'elle serait un *reflet* : mais parce que ce qui était en lui virtuel, ce dont il était capable, s'est

réalisé. Il connaît en lui celui qui était capable de *cela* ; appelé à *cela* ; et qu'il lui était nécessaire d'accomplir, pour se connaître.

« *Nel mezzo di cammin di nostra vita* »... Par le récit de sa vie, on réfléchit à soi-même, on se réfléchit. Mais une fois le récit achevé, une fois l'œuvre accomplie, l'autobiographie, miroir de son auteur et miroir pour lui, devient, pour le lecteur, une œuvre analogue à un roman, un poème, qu'il lui faut interpréter, et qui lui devient un miroir ; à moins qu'elle ne lui soit que divertissement, plaisir de curiosité. L'œuvre, recherche du centre de soi, recherche du sens d'une vie, parole révélatrice, confidence, devient pour son lecteur début d'un chemin, moyen de se chercher soi-même ; occasion de s'interroger. Vers qui nous tournent les *Confessions* de saint Augustin ? Seulement vers cet homme-là ? On croit chercher le sens et le secret d'un livre, d'une vie dans un miroir, d'une chronique, quand on se cherche soi-même, le sachant ou non, à travers le mythe ou le témoignage d'un autre. Et l'autobiographie qui nous importe le plus est celle où l'âme est miroir de l'âme essentielle ; où l'existence se souvient de l'être.

Mais toutes les autobiographies sont imaginaires.

Le livre par lequel j'entreprenais de chercher le sens de ma vie, voici qu'il est devenu quelque chose comme une œuvre, un poème, une musique ; c'est ainsi qu'il se présente au lecteur ; c'est ainsi qu'il s'offre à son interprétation comme le font toutes les œuvres ; qui sont toujours des énigmes ; mais le lecteur ne sera qu'à demi éveillé s'il pense que l'important est de chercher la clef d'une forme, la clef d'un auteur, le secret d'une vie. Il ne faut pas qu'il oublie que la raison d'être de ce livre pour lui, comme de tout livre, de toute œuvre, n'est pas qu'il y trouve énigme à résoudre, plaisir, délice, divertissement, c'est qu'il cherche à s'éclairer lui-même sur le chemin de sa vie, l'œuvre qu'est sa vie.

L'autobiographie qui nous importe est celle qui nous dit : « Mon semblable, mon frère, souviens-toi de toi-même. Souviens-toi de te souvenir. »



Écrire – pour se connaître.

Et quand bien même on crierait et on écrirait que tout est absurde, que notre vie fut vaine, incohérente, insignifiante, jonction inutile et aléatoire du hasard et de la nécessité, coup de dés dans le néant, histoire pleine de bruit et de fureur racontée par un insensé, un fou, – écrivant, œuvrant, on témoigne qu'on ne doute pas de l'existence et de la réalité d'un sens : d'un chemin, d'une intention, d'une signification. Herméneute de soi, de sa vie, on témoigne, comme tout herméneute, pour le sens : – comme tout herméneute : son travail implique le sens ; d'emblée, et quelles que soient ses conclusions, ses apports, ses résultats, son travail est une « profession de foi », un engagement. Écrivant sa vie, une page de sa vie, on est du côté du sens. La Tragédie, ne fût-ce que par son chant et sa beauté, s'oppose à l'injure des dieux, à nos abîmes, au triomphe de la mort.

Beckett est biblique.

La négation atteste, affirme.

Le noir est une couleur.

Tu crois te consacrer à l'interprétation d'une œuvre, d'une pensée ; mais le sens de ta vocation, de ta besogne, de ton métier, est d'abord d'affirmer ton désir de sens ; oui, c'est à cela, essentiellement, que tu te « consacres » ; pourtant, comme un rêveur ne sait pas qu'il rêve, il se peut que jamais tu n'aies une claire conscience de ce que tu fais ; faute d'une espèce de miroir, intérieur.

#### LE LABYRINTHE EST UNE ROSE

L'herméneute, en son chemin, est un témoin et un serviteur du sens. Parfois l'amour de la forme seule est le sens ultime qui le sauve de la nuit, de l'égarement, du désespoir. « L'amour de la forme » ? – L'amour.

*Anima* n'est pas moins savante qu'*Animus*.

L'herméneutique des religions, lorsqu'elle se connaît comme herméneutique, découvre que la religion est herméneutique : en ce qu'elle propose à l'homme sens et chemin. Peut-être la religion est-elle déchiffrement et traduction voilée du plus caché, du mystérieux, de l'être essentiel ?

La Bible est une herméneutique d'elle-même.

En ce sens, l'intelligence herméneutique, l'esprit d'herméneutique, serait le contraire du fondamentalisme, et de tout littéralisme.

Si l'herméneutique est d'une importance majeure pour nous, au point d'être proposée comme un synonyme de la culture, l'herméneutique des religions, ou du religieux, est au cœur de l'herméneutique, elle est l'herméneutique essentielle, parce que la religion elle-même est une herméneutique : recherche et proposition de sens et de voie pour l'homme, pour chaque homme ; une herméneutique de l'essentiel. Oui, même la « théologie de la mort de Dieu » ; à quoi Eliade, il me semble, consacrait une grande attention dans ses dernières années.

Si la « question du sens » est au cœur de l'herméneutique, peut-être la « question de l'absurde », et de l' « absence du sens » qui serait l'un des caractères de la culture « moderne », est-elle au cœur de ce cœur. Que signifie donc, pour l'homme, en l'homme, et en particulier l'homme irréligieux, athée, le désir de sens, fût-ce dans l'affirmation de l'absurde ? Il en va du désir de trouver sens comme du désir de donner forme : refuser l'informe, l'insensé, le chaos ; sinon : rien. Rencontrer cela, – notre nature, notre surnaturelle nature, nous réveille, nous sauve ; nous aide à vivre.

Prophète : herméneute du futur ; prophète, celui qui annonce et qui élucide le temps à venir.

Ce qui est connu, déjà ; ce qui eut lieu, et qu'on découvre, qu'on déchiffre, ce qu'on remet en lumière, ne donne pas les clefs pour comprendre et reconnaître ce qui advient, pour pressentir ce qui n'est pas encore apparu. Mais sans doute l'attitude herméneutique peut-elle nous préparer à l'inattendu, l'inconcevable (autre catégorie de ce qui est « camouflé »).

La conversion d'un savoir positif à une ouverture fondatrice est l'un des traits de la pensée d'Eliade, de son humanité. C'est ce qui est à venir – l'avènement – qui fonde le présent et reforme le passé. C'est en cela aussi que l'herméneutique peut être créatrice : par sa face de non-savoir, sa face prospective. L'intuition, le poème, le sens de la fiction conduisent alors la marche, orien-

tent le regard : vigies. La pensée la plus profonde est prémonitrice comme certains songes peuvent l'être.

Rechercher le sens de la chose ancienne, révolue, mais qu'on ranime et ravive, se renverse en sens de ce qui est nouveau, et non encore déchiffré, « reconnu » ; se renverse en attente, en espérance, de l'inouï, de l'inespéré. En foi dans la capacité infiniment créatrice de l'homme, en affirmation de sa liberté.

Analogie à ce renversement : le renversement, le retour vers soi-même ; l'ouverture intérieure vers le mystère, l'ineffable, le nœud intemporel du temps ; l'inconnaissable dont le soi est le seuil. « *Noverim me, noverim Te.* »

Eliade définissait le sacré, non seulement dans sa différence d'avec le profane, mais comme ce qui sauve l'homme du sentiment que rien n'est réel. Qui le sauve du sentiment que le monde est privé de valeur et de sens, de signification. Qu'il est chaos, néant.

Ce « sacré », gardons-nous d'en faire une chose, une substance, une idole : il est l'indication d'une transcendance fondatrice. Il est, pour l'homme moderne, une force opposée au nihilisme, à la dévalorisation de toutes les valeurs par leur universelle équivalence. À l'universel affadissement. – Or, « si le sel vient à s'affadir »...

L'*incognito* me semble une clef de l'herméneutique d'Eliade, et de son œuvre. Cela va bien au delà du « camouflage » que j'évoquais tout à l'heure. Il s'agit, à la fois, de notre vie et, peut-être, de l'essence de la manifestation du divin, sans quoi rien n'est.

Et, de même que l'attention qu'il a portée au rite et au mythe, au symbole, à l'*initiation*, à l'« existence sanctifiée », à l'*homo religiosus*, a pu ramener sur les chemins du religieux certains de ses lecteurs qui y étaient hostiles ou indifférents, et renouveler leur vie, leur redonnant le sens ou la saveur, le sentiment du « sacré », c'est-à-dire du « réel » et du mystère de soi, du mystère de l'être ; de même que l'intérêt d'Eliade, écrivain, pour le fantastique est une façon de nous orienter vers le surnaturel ; de même, cette herméneutique du profane, cette herméneuti-

que profane de la culture profane, où il est maître, est de nature à retourner vers sa source.

L'herméneutique est à l'origine une discipline d'ordre sacré, religieux, théologique : c'est bien du sens de la parole et de l'écrit sacrés qu'il s'agissait alors ; et de leur interprétation, pour éclairer et conduire notre vie.

L'une des sources de l'herméneutique est l'oracle. L'une de ses premières figures : le Sphinx. En *Œdipe* : leur jonction. Toute cette tragédie, originelle, peut se relire et se déchiffrer, s'interpréter, comme « la recherche d'un sens ». La rencontre du père et du fils, aveugles l'un à l'autre, sur un étroit *chemin*, et la rencontre du voyageur avec le Sphinx, avec sa question, son énigme, sa devinette, en sont le prologue, l'ouverture, une *clef*. Il n'est pas étonnant que cette Figure, avec celle de Moïse, et la parole obscure du songe, ces fables de la nuit, fut chez Freud mythe fondateur de son désir de science, et principe de déchiffrement, archétype.

Comprendre le sens caché de l'Écriture fut pour les juifs et les chrétiens, – et saisir sous la *lettre* l'esprit, fut une exigence telle – mieux : une nécessité – qu'elle se transporta vers l'Antiquité grecque et latine : Homère et Virgile étant lus comme les prophètes ; et les sibylles placées en face d'eux, à leur côté. « Comprends-tu ce que tu lis, ce que tu entends ? » : nous sommes construits sur cette question.

Dans notre temps profane, et en partie profanateur, l'un des apports d'Eliade fut de transporter cette discipline de l'exégèse au domaine profane ; tout en l'étendant à l'univers entier des religions et des sacrés comme à celui des œuvres d'art, à l'art lui-même. La création humaine est Bible ; comme on disait jadis que l'était la Nature, la Création.

Et, dans le même mouvement, cette herméneutique portée au champ profane, à ses aspects, en découvre la nature : elle déchiffre l'essence du profane, la *modernité* qui est la nôtre.

Une part de la modernité de la pensée d'Eliade et de son œuvre est qu'elle s'affronte à la question du sens, cruciale pour l'esprit moderne, fût-ce dans la dénégation du sens. En quoi elle est un humanisme.

Mais cette herméneutique profane peut remonter son cours, vivifier ou revivifier sa source. Raviver l'exégèse, la nourrir.

L'herméneute peut-il s'abstenir de s'interroger sur la nature de cette clef dont il déchiffre l'héritage de l'humanité ? Sur l'essence de cette lumière dont il éclaire le trésor de l'humanité, ou ses enfers.

Dernier degré, ou premier degré, de l'œuvre herméneutique : l'expérience intérieure, – quotidienne. Hermès conduit l'âme vers elle-même. Ulysse revient en Ithaque. Le labyrinthe est une rose.

Je songe à une « théologie » d'Eliade. Ses thèmes majeurs, ses axes, seraient une théologie de l'Esprit saint, créateur ; une théologie de l'esprit en nous, toujours imprévisible, et qui nous crée et recrée ; et une « théologie » d'Emmaüs : la lumière ordinaire et la lumière surnaturelle sont une même lumière, une lumière cachée dans la lumière comme la nuit dans la nuit. Théologie pour notre temps !

Madeleine, cœur d'amour, ne reconnut le Christ ressuscité, vivant, qu'à sa voix. Les disciples d'Emmaüs le reconnurent à un geste, ordinaire, saint, et à ses paroles ; quand ils se souvinrent de la brûlure de leur cœur, en chemin. Thomas toucha la plaie cicatrisée, mais la plaie, la douleur, et la mort ! Il mit sa main sur le cœur battant du Christ, et le reconnut, pour son seigneur et son maître, son Dieu.



## CONSTANTIN BRANCUSI

### ET L'ALLIANCE DES CONTRAIRES

*Pourquoi « Brancusi » dans ces Mélanges rassemblés en l'honneur d'Elisabeth Behr-Sigel ?*

*Quand Mère Éliane m'a invité à participer à cet Hommage, et dès que la nuit m'eut porté conseil, je lui ai proposé quelques pages sur Constantin Brancusi.*

*C'était sans doute pour faire écho à sa présence en Roumanie, à la présence de la communauté Saint-Élie par le skite qu'elle y a fondé, mais c'était signifier aussi que Brancusi, Roumain, et qui vint très jeune à Paris, y demeura jusqu'à ses derniers jours, est l'un de ceux par qui dialoguent non seulement la France et la Roumanie mais la culture slave et la culture latine, l'Orient et l'Occident, l'un et l'autre versants de la chrétienté. Et parmi ces passeurs, ces messagers, ces bâtisseurs de ponts, ces témoins de l'unité humaine, Elisabeth Behr-Sigel, théologienne, biographe et historiographe des saints russes comme du Moine d'Orient, le Père Lev Gillet, tient la place que chacun sait.*

*Mais aurais-je pensé à Brancusi si je n'avais rencontré voici vingt ans Mircea Eliade, autre « Roumain de Paris », et tenu à ce que figure, à la fin de nos Entretiens, le texte qu'il avait consacré à son compatriote ? Il y considérait l'œuvre de Brancusi non du seul point de vue de la forme et de l'histoire de l'art, mais en déchiffrait le sens spirituel : rendre aérien, léger, lumineux, céleste, ce qui est lourd et sourd, pesant, opaque, – spiritualiser la matière, comme fait l'alchimiste. Il voyait en cette*

*œuvre une parfaite coincidentia oppositorum. J'ai eu le désir de reprendre ce chemin et peut-être de le prolonger.*

*Et en effet, j'ai vu plus clairement que jamais en Brancusi un artiste du sacré. Il n'est pas seulement le père, ou l'un des pères de la sculpture moderne, il fut au XXème siècle un des plus hauts témoins du lien de l'art et de l'Esprit, un homme dont le sens et le sentiment du Temple éclaire et guide l'œuvre, et sans doute éclaira la vie, et la demeure.*

*Mais cette relation de Brancusi avec le sacré, cette relation du sculpteur avec la lumière et l'invisible, n'a-t-elle pas été marquée par l'origine roumaine de Brancusi, et l'art et l'esprit de l'icône ? Sans doute. Mais l'essence de l'icône peut révéler celle de l'art de Brancusi.*

*Ces quelques pages sont un travail herméneutique, en quoi elles doivent quelque chose à ma rencontre d'Eliade. Elles répondent à la question : « Qu'est-ce que cela veut dire » ? Cette question centrale dans l'œuvre et la pensée de Claudel, et qui dirigeait le regard qu'il portait sur l'œuvre d'art, Claudel l'avait héritée de Mallarmé. « Qu'est-ce que cela veut dire » : en insistant sur la « volonté » indiquée par l'expression « veut dire » : car toute chose devant nous, autour de nous, porte un sens latent qu'il appartient au poète, mais à l'homme, à chacun de nous, de rendre manifeste, – de comprendre et de dévoiler.*

*Ce travail herméneutique, cette recherche de la signification, – et devant les tableaux qu'il « écoutait », il est arrivé à Claudel de parler d'« exégèse » –, cette recherche toujours inachevée de la signification a sa place dans un Hommage dédié à la théologienne Elisabeth Behr-Sigel.*

*Il témoigne de la recherche même du sens dans notre vie. Nous sommes devant un choix très simple, au fond : le monde est-il « un récit plein de bruit et de fureur, conté par un insensé » ? Ou notre vie a-t-elle un sens ? Quel sens a ma vie ? Eliade définissait le sentiment du sacré par la croyance qu'il y a « quelque chose de réel, de riche, de puissant, de significatif, dans le monde ». Sans quoi l'homme ne saurait vivre. Et la question du sens, même angoissée, même dans le vertige et la douleur du doute, est en elle-même l'attestation en chacun de nous de notre désir et de notre besoin de sens. L'attestation, l'affirmation, fût-*



*ce par l'absurde, la douleur de l'absurde, que l'homme est un être de sens.*

*Quand Mère Éliane a accepté ma proposition d'un texte sur Brancusi, elle m'a rappelé – je l'avais oublié – qu'un jour, à Saint-Rémy de Montbard, nous avons tenu entre nos mains un livre, legs d'un ami, qui portait sur la page de garde, avec son nom, je crois, l'adresse et le nom de Constantin Brancusi à Paris. N'est-ce pas le signe que nos projets et nos réponses nous viennent parfois, souvent, d'au-delà de nous-même ? Les chemins visibles et les chemins de l'invisible, ces fils sur le métier, sont une seule étoffe.*

Sept ans plus tôt, à Tirgu Jiu, chez un teinturier, il apprenait à teindre de couleurs végétales la laine des tapis. À Craïova, il est maintenant garçon de café ou sert à l'épicerie, il a dix-huit ans. Un musicien le met au défi de fabriquer un violon. Étrange défi. Et pourquoi un violon ? Le voyageur a-t-il entendu jouer le jeune homme dans l'arrière-boutique ? A-t-il pu croire qu'il se vantait ? On dirait le début d'un conte d'Europe centrale ou de Russie, un conte populaire, une peinture de Chagall, village d'isbas, ciel peuplé d'ânes et de coqs, vagabond rapiécé, violoniste jouant pour quelque noce dans les nuages, voile et bouquet de la mariée, couronne blanche comme neige.

Avec des planches de rebut, trois planchettes d'un cageot disloqué dans la cour, le jeune homme fabrique l'instrument. Visage incliné, joue posée sur le bois devenu violon et qu'on dirait transfiguré par cette musique, en joua-t-il dans l'épicerie, la buvette, magicien, de table en table, au long de la semaine ? Nous entendons le cri et le chant tzigane ! Nous entendons le cri du coq, la voix profonde et stridente du violon, le grave et l'aigu.

Émerveillé, un autre client obtient que Constantin Brancusi entre à l'École des arts et métiers, malgré son âge, et lui offre, avec le patron, ses premiers outils. Le garçon apprend à bâtir et ciseler des meubles. Il acquiert le savoir des volumes et le sens des surfaces lisses, la maîtrise d'un métier. Plus tard, il est élève des Beaux-Arts de Bucarest. Mais tout a commencé par quelques planches sauvées

de la décharge, du feu, de la casse, pour être vouées à la beauté, à la flamme du chant, à la danse. Orphée ouvre la voie. La première sculpture de Brancusi est fille de la musique.

Sculpture qui ne représente rien, pas même un violon : elle est un violon. Cette forme, de la cheville au flanc, à l'éclisse, au chevalet, coïncide avec la forme nécessaire, exacte, réglée, mesurée, de l'instrument. Elle procède fidèlement de la fonction future. Et la forme de l'instrument a pour essence la musique – la forme idéale de la musique et sa forme sensible ; comme le nombre est la forme de la musique.

Maintenant que nous savons que Brancusi sera sculpteur, et quel sculpteur ! ce violon initial peut nous apparaître comme sa première sculpture. Nous pourrions dire que la première sculpture de Brancusi est *Le Violon*. Et, par sa forme – son contour, son volume –, poser cette sculpture auprès d'une idole des Cyclades. Mais de quel chant de l'âme, de quelle intercession, l'« idole » fut-elle instrument ? Dans nos musées, ce qui était instrument de communication avec les dieux, avec le divin, l'invisible, nous le voyons comme sculpture, moment de l'histoire des formes. Picasso disait à Malraux qu'il savait bien, lui, ce qu'avait voulu faire le « Petit Bonhomme des Cyclades » : « pas le dieu, la sculpture ». Pourtant, dans cette métamorphose de l'objet sacré, magique, en « sculpture », « l'œuvre d'art » est encore moyen de communiquer avec l'inouï, avec l'invisible, l'âme qui nous fait homme.

Le Violon, penché, horizontal, entre épaule et menton, est comme une *Muse endormie*, enchantée, qui soudain rêve à haute voix, – rêve ce qu'elle entend, ce qu'elle écoute, ce qu'elle devine et invente, sourcière du silence...

« Les oiseaux enchantés, dira Brancusi, m'ont ensorcelé et je ne m'en suis jamais libéré. » Ne fût-ce que par son chant, le violon est un Oiseau, le premier oiseau guidant Brancusi vers soi-même comme l'Oie sauvage, maternelle, emporta Nils dans le ciel, pour un très long et merveilleux voyage, – la terre vue à vol d'oiseau, à dos d'oiseau. Vue comme la voient les anges. « Ma vie, dira Brancusi, est une suite de miracles... Je ne suis plus de ce monde, je suis loin de moi-même, plus attaché à ma personne. Je suis chez les choses essentielles. »

« Toute ma vie, dit Brancusi, je n'ai cherché que l'essence du vol. »

*Essence*, dans cette phrase, n'importe pas moins que *vol*.

Et si le vol – l'envol – est l'essence de l'homme, si l'ange est l'image, l'archétype, la figure du vol intérieur, de l'extase, l'art de Brancusi est un art « angélique ». Ou plutôt : ce lieu où l'ange et l'homme, le ciel et la terre s'étreignent. Au bord du Jaboc, du passage, du gué, le combat fraternel de Jacob et de l'ange.

« Il est significatif, dit Mircea Eliade, que Brancusi ait été obsédé toute sa vie par ce qu'il appelait 'l'essence du vol'. Mais il est extraordinaire qu'il ait réussi à exprimer l'élan ascensionnel en utilisant l'archétype même de la *pesanteur*, la 'matière' par excellence, la pierre. On pourrait presque dire qu'il a opéré une transmutation de la 'matière', plus précisément qu'il a effectué une *coïncidentia oppositorum*, car dans le même objet coïncident la 'matière' et le 'vol', la pesanteur et sa négation. »

*La Tortue volante*, l'une de ses œuvres. Caillou aérien. Pierre céleste.

Flèche horizontale. Surface plane et lisse.

Dire que cette sculpture est une plaque de marbre fait surgir l'image de la dalle, de la tombe, et de la stèle qui contredit *Hic jacet*, ou de la Croix. Ses amis ont dit de Brancusi, ce travailleur obstiné, cet amoureux, cet homme qui aimait rire, – cet ermite, que la pensée de la mort toujours lui était présente.

Et la Tortue, en Inde, en Chine, est socle du monde.

Ainsi, dans *La Tortue volante* se relie la Pierre, l'Oiseau, et la Colonne infinie, le Pilier cosmique.

Pierre gisante, pierre debout.

A Béthel, la première aube de son exil, de son exode, à la prime lueur, Jacob dresse une pierre au lieu où il posa la tête, dormant, tandis qu'un songe, le Songe de l'Échelle parcourue d'anges, illuminait sa nuit intérieure.

Pierre levée comme en réponse à la Colonne infinie, invisible, qui joint la Terre et le Ciel comme se rejoindront l'Eden et la Jérusalem ultime, au terme du chemin. Et comme Dieu s'unit à l'homme, au Fils de l'homme.

Pierre qui est à elle seule un temple : Maison de Dieu, « Béthel ».

Pierre levée pour signifier l'axe du monde et son pilier.

Et l'homme debout dans l'éternité, après le sommeil du temps.

Et c'est de la carapace d'une tortue qu'Hermès enfant invente et forme une lyre, une cithare. Hermès, dieu aux sandales ailées.

Mais sans l'archet – qui est un arc –, le violon serait presque muet. « Ils ne savent pas, dit Héraclite, comment les contraires sont un : harmonie de tensions opposées comme de l'arc et de la lyre. » Et c'est ici double jeu de contraires : non seulement l'antithèse de l'arc et de la lyre – vie et mort –, de la flèche et du chant, mais de la corde tendue et du bois, tendu, qui s'y oppose.

« Colonnes sans fin », nombreuses, et litanie des « Oiseaux » : même travail, même combat, même méditation, – même prière. « Je travaille à l'Oiseau enchanté (*Maiïastra*) depuis 1909, disait-il, et j'ai l'impression que je ne l'ai pas fini. Je voudrais représenter l'impondérabilité dans une forme concrète. »

Mais n'est-ce pas son âme qu'il cherchait à connaître, à saisir, dans la forme de l'Oiseau, son envol, son vol ?

N'est-ce pas lui-même, son âme, son désir d'élévation, qu'il figurait par ce pilier cosmique, spirituel, de la Colonne infinie ? N'était-ce pas sa propre échelle intérieure qu'il gravissait, degré après degré, par cette figure, ce travail, cette ascèse, vers la lumière ? Il disait : « Les éléments de ma *Colonne sans fin* sont la respiration même de l'homme, son propre rythme. » Et Jean Arp : « Son portrait par lui-même : la colonne sans fin. »

Polir. Lustrer.

Il serait bon de relire ici Bachelard et ce qu'il dit des « rêveries de la matière », de cette rêverie active, chez l'artiste et chacun de nous, où la main a sa part. Où la main rêve autant qu'elle travaille.

A-t-il parlé de Brancusi comme il a parlé de Chilida ?

Il faudrait s'interroger sur ce que signifie, chez Brancusi, la

passion du polissage. Par ce geste, abrasion, caresse, longueur du temps, patience, obstination rêveuse, le rugueux se fait lisse, l'arête s'adoucit, l'angle devient courbe, tout tend à l'œuf, à la sphère, à l'ovale. L'obstacle s'efface et devient accueil, sérénité. La terre, le minéral, prend la douceur de l'eau, de la flamme. Le lourd se fait léger comme un souffle. Le terne se fait lumineux, lumière, comme l'opaque se ferait transparence, cristal. La taille, l'incision, l'attaque, le martèlement, le choc, la scie, tout cela n'est plus. Tout n'est enfin que plume, vol, effleurement sans trace.

Dans les rites maçonniques, paraît-il, ou de compagnonnage, l'apprenti doit non seulement « tailler sa pierre » mais la polir jusqu'à ce que la lumière s'y réfléchisse.

Dans ce désir de polir, cette passion, cette patience, s'agit-il surtout de la main, du contact, du toucher, ou du regard et de la lumière ? L'un et l'autre au même degré, sans doute. Les sens fusionnent « Dans une ténébreuse et profonde unité ».

Telle sculpture ovale et douce, Brancusi l'intitule : *Sculpture pour des aveugles*.

L'œuf est l'essence du vol. Il est le vol endormi, sa semence.

Près de trente *Oiseaux*, au long de cette vie, dont la variation de l'un à l'autre peut être infime, sembler infime. Mais il s'agit toujours de s'approcher au plus près de la vérité, de l'essentiel.

Et le premier de ces *Oiseaux* est la *Maïastra*, oiseau fabuleux de la Roumanie, oiseau légendaire, notre Oiseau bleu, l'Oiseau de feu de la Russie, oiseau fée, et dont le nom veut dire « maîtresse ». L'Oiseau maître, la Forme maîtresse. Oiseau d'or, selon la légende, selon telle version de la légende, niché dans un nid d'or, couvant un œuf d'or, d'où naît un oiseau d'or, futur Oiseau d'or.

Oiseau alchimique ! Vivante colonne d'or, infinie !

*Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur...*

Pour saisir en Brancusi cette *coincidentia oppositorum* et pour déchiffrer son œuvre, nous proposer cette clef, sans doute fallait-il quelqu'un qui eût lui-même, comme Eliade, le sens de

cette « conciliation des contraires ». Eliade, Roumain, fils d'une terre byzantine, slave, latine, romane, et à qui le voyage en Inde, la connaissance du lointain, donna le sens de sa propre origine. Eliade, imprégné de Nicolas de Cuse. Herméneute.

\*

Comme Poliakoff dans la peinture, sur la toile, a concilié la figure et le fond, au point que l'un puisse être l'autre et ni l'un ni l'autre, Brancusi allie et concilie socle et sculpture. – L'âme et le corps.

Cette alliance des formes n'est pas seulement d'ordre formel : elle signifie le désir d'unité. Elle est d'ordre métaphysique, ou mystique.

Le socle n'est plus la base profane d'une forme sacralisée. Temple et seuil sont un, comme en nous le dehors et le dedans doivent s'épouser.

Parfaite union du socle et de la sculpture : *La Colonne sans fin*.

\*

Hestia, Hermès. – Hermès, dieu messager, parcourt tous les chemins. Hestia, déesse, vestale, garde le foyer, la demeure.

Brancusi est ce grand marcheur qui vint de Roumanie à Paris, une flûte en poche, dit la légende. Une marche de plusieurs mois. Et qui d'abord, enfant malheureux, quitte, pour six ans, la maison maternelle. S'en souvient-il, se souvient-il de son errance et de sa solitude, lorsqu'il sculpte *L'Enfant prodigue* ?

Voyage de pauvre, de misérable, à travers l'Europe, vers Paris, et que la maladie vient interrompre. Mais aussi, peut-être, rite et chemin *initiatiqes*, pérégrination. Certains supposent que Brancusi fut proche des compagnons et des francs-maçons. Menuisier, charpentier, tailleur de pierre, édifiant ou concevant des Temples, faisant de l'atelier le sanctuaire de son travail, de son silence.

On l'imagine, l'âge venant, sédentaire. Mais il va en Amérique : grand voyage, alors. Mais ce lecteur, précoce, de Milarepa se rend en Inde à l'invitation du maharadjah d'Indore pour y édifier un Temple de la Délivrance où se placeront trois *Oiseaux* : l'un, noir ; l'autre, blanc ; le troisième de bronze d'or.

Il est ce patriarche, ce berger des Carpates, bonnet de laine sur la tête, barbe blanche, vêtu de blanc, dans l'atelier de l'impasse Ronsin, et qui travaille et vit au bord d'un grand foyer paysan, celui d'une maison roumaine, un poêle qu'il a construit, comme ses meubles, qui sont aussi sculptures.

Son atelier a fasciné ses visiteurs, ses amis. Ils l'ont décrit comme une sorte de temple. C'était le lieu d'une œuvre en même temps que d'une vie, la demeure d'un homme. Mais n'est-ce pas, selon un autre grand marcheur, un autre sédentaire, Hölderlin, « en poète que l'homme habite » ? Habiter, n'est-ce pas changer espace et lieu en temple, en lien entre terre et ciel ? Ce poêle, cette cheminée, ce feu qui fume et flambe, s'élève et se mêle aux nues, est une espèce de « Colonne sans fin », immatérielle, presque toute spirituelle.

Eliade a rapproché la *Colonne sans fin* de la maison roumaine et de ses piliers sculptés, c'est-à-dire du lieu natal de Brancusi, mais il montre que ce seul pilier est en somme l'essence, la quintessence, des poteaux d'angle. Il a souvent parlé, aussi, de la cheminée, chemin entre ciel et terre, *axis mundi*, échelle de souffle et de feu. Je ne sais s'il a dit que la *Colonne sans fin* condense l'échelle de la cheminée et le pilier domestique. Mais il est vrai que le *Coq d'or* peut apparaître comme une autre *Colonne sans fin*. Ce Coq jadis placé au sommet des clochers d'église, soleil dans le soleil, lumière éternelle de Pâque, réveil de l'âme en Dieu.

Lieu de naissance des œuvres et de l'œuvre, du Grand Œuvre, cet atelier, certainement, Brancusi le concevait et le vivait comme une œuvre. Il le photographiait. Il s'y photographiait parmi les sculptures et l'espèce de théâtre qu'elles composaient, changeant de place avec les jours, le temps. Il en fit don, et tout ce qu'il contenait, sculptures et meubles, tous les outils, toutes les photographies, et le haut poêle, son ouvrage, à l'État français, à la

patrie devenue sienne. Lieu consacré, lieu de mémoire, maison d'un homme, offerte, ouverte au futur.

\*

Ce lecteur de Milarepa et de Platon, ce familier des philosophes grecs, ce Roumain dont le grand-père construisit des églises et dont le père administra le monastère voisin, était-il orthodoxe, professait-il la foi orthodoxe ? Il connaît la liturgie et chante selon le mode grégorien et le mode byzantin. Une photo montre la bénédiction d'une *Colonne sans fin*. Sa première sculpture connue, du moins la plus importante, est *La Prière*, pour un tombeau. A Paris, à l'église roumaine de la rue Jean-de-Beauvais, où ses funérailles seront célébrées, il est chantre, sacristain. Peut-être même fait-il office de diacre. L'œuvre de cet ami fraternel de Duchamp, le négateur, ne peut se comprendre, vraiment, que dans sa relation avec le sacré. Mais, de même que pour Malevitch, notre culture est plus sensible, chez lui, à l'inventeur d'un art « abstrait », d'un art non-figuratif, qu'à l'artiste voué à l'invisible, au mystère, par des voies religieuses qu'il invente. Pourtant, la clef de l'art n'est jamais dans l'art seul, mais dans ce rapport avec l'étonnement d'être au monde et d'avoir à le quitter, affreusement.

Peut-être voit-on plus clairement aujourd'hui le sens spirituel de l'œuvre de Brancusi ? En 2001, pour le cent-vingt-cinquième anniversaire de sa naissance, et l'« Année Brancusi », l'Église roumaine a célébré à sa mémoire un office solennel à la cathédrale de Bucarest. Il y eut d'autres offices et d'autres manifestations à Tirgu Jiu puis à Hobitza, son village natal, un hameau. À Bucarest, le ministre de la culture et des cultes saluait en Brancusi un « génie de l'Église, un esprit ouvert à toutes les civilisations, au monde de l'Occident comme à celui du Tibet et de l'Inde, mais qui fut avant tout un chrétien orthodoxe ». Il évoqua les symboles de l'ensemble architectural de Tirgu Jiu – la *Porte du Baiser*, la *Table du Silence*, la *Colonne sans fin* – et les compara au Corps du Christ en Croix, à l'Église. « Dans le christianisme presque cosmique des Roumains, au firmament lointain, il y a une étoile qui pourrait s'appeler l'Étoile Brancusi », dit-il. Le journal Buca-



rest Matin cite encore cette parole du patriarche de l'Église orthodoxe roumaine : « Son art porte le baume du sacré. »

\*

Avec Fernand Léger, un jour, Duchamp et Brancusi visitent au Grand Palais un Salon de Locomotion aérienne. Devant une hélice, Brancusi dit quelque chose comme : « Quelle sculpture ! Maintenant, la sculpture doit au moins égaler cela. »

L'hélice : « ready-made » possible, et d'une autre beauté, d'un autre éclat, que le porte-bouteille et même que la roue de bicyclette – pour ne rien dire du sarcasme, blasphème voilé, haine de sa naissance, qui rendit Duchamp célèbre.

Mais dans l'admiration de Brancusi – et de Léger, sans doute, pour cette forme pure, ce « modèle », il s'agit de tout autre chose qu'une incitation au « ready-made » selon Duchamp.

La parenté de l'hélice et de nombre de sculptures de Brancusi est évidente. Mais l'analogie est plus profonde que la ressemblance extérieure de l'une et de l'autre : forme pure, surface lisse et brillante, lumière, géométrie, coïncidence de l'épure et de la chose...

L'hélice est moderne comme les silos des plaines américaines et les paquebots célébrés par Le Corbusier.

L'hélice propulse le navire et fait voler l'aéroplane. Elle est une sorte de vis sans fin, comme celle d'un pressoir ; une sorte d'escalier : horizontal (ou vertical : l'hélicoptère). Une vrille. Elle n'imité ni l'aile ni la nageoire, ni la rame, ni la voile ; ni même la roue à aubes, fille ou cousine de l'art des moulins.

Son imitation de l'organe et de l'instrument est « essentielle ». On pourrait dire, dans le sillage de Husserl lisant Descartes et ses *Méditations*, qu'elle en est la « réduction eidétique » : elle est une forme par laquelle un corps use de l'élément pour se mouvoir. C'est par cette essence qu'elle est analogue à l'art philosophique de Brancusi. Et, certes ! Brancusi n'« imite » pas plus l'hélice que l'hélice n'imité la rame, la nageoire, l'aile, ou la patte palmée.

\*

« Ce n'est pas la forme extérieure des choses qui est réelle, disait Brancusi, mais l'essence des choses ; partant de cette vérité, il est impossible à quiconque d'exprimer quelque chose de réel en imitant la surface des choses. »

\*

S'il est clair que toute l'œuvre de Brancusi est recherche de la forme essentielle, de l'essence, qu'advient-il lorsqu'il s'agit de l'Homme, d'un homme ou d'une femme, d'une personne, de son visage ? Or, dans son œuvre, nombreux sont les « portraits ».

Mais s'agit-il encore de « portrait » ?

Miroir de l'âme, si le visage est le reflet essentiel de l'être, le portrait sculpté doit traduire l'essence du visage, imiter le mystère. Brancusi a reçu, comme bien d'autres à l'orée du siècle, la leçon africaine, primitive, du masque. Mais il œuvre à la lumière de Platon. Il œuvre à la lumière de l'icône, platonisme chrétien. Et c'est de l'icône, sans doute, de l'art et du principe de l'icône, qu'il convient, pour le comprendre, de rapprocher l'art de Brancusi, « portraitiste ». Non que l'on puisse parler jamais d'« icône » devant les sculptures de Brancusi. Mais l'icône concilie, comme aucune autre représentation de l'homme, la ressemblance extérieure, temporelle, et le visage que l'éternité transfigure, l'ici-bas et l'au-delà, l'existence historique, quotidienne, et l'essence insaisissable de la personne. Et c'est en cela que l'art de l'icône et l'art de Brancusi peuvent être rapprochés l'un de l'autre.

Sait-on pourtant quelque chose du regard – de croyant, d'artiste – que Brancusi portait sur les icônes ? Sait-on s'il en a médité le principe ? A-t-on songé à rapprocher, de l'or des sculptures de Brancusi, l'or et la lumière de l'icône, où vient se joindre la lueur des cierges dans la pénombre ?

Dans l'atelier de Brancusi, aucune icône. Mais aucune autre image, semble-t-il, aucune sculpture sinon les siennes.

Le paradoxe, chez Brancusi « portraitiste », c'est que le portrait, orienté ainsi vers l'esprit, mais par l'intermédiaire de la

forme et de la matière, et dans une relation très variable et libre avec le « modèle », tend à ressembler au galet lissé par les eaux, fragment terrestre, chose naturelle. Brancusi concilie ces contraires. Il unit la personne singulière et l'archétype – comme il unit, par la *Colonne sans fin*, la Terre et le Ciel. Il conjoint la forme qui est contour et la forme qui est semence. Le corps physique et l'âme. L'âme qui est – dit Aristote – la forme du corps.

Si le bronze de la sculpture est poli comme un miroir, notre visage s'y reflète, avec le monde environnant, l'espace, le lieu. « Connais-toi toi-même », dit en silence le portrait – le miroir. Oracle, énigme. Portrait fuyant de Narcisse : nous-même, nous ignorant. Nous ignorant – Narcisse. Il y avait, chez le sage Brancusi, comme chez Socrate, dont il fit l'étrange « portrait » (en hommage à son ami Satie, qu'on surnommait « Socrate »), un sens certain de l'ironie. Étions-nous, visiteur, seulement curieux d'une œuvre d'art, d'un chef-d'œuvre ? Celui qui s'approche et se penche, regarde, est celui qui s'oublie lui-même, distrait, en cet instant, et s'oubliant, oublie l'éternité. Se voir dans le miroir ne le réveille pas. Il passe.

L'erreur du Narcisse que nous sommes est d'ignorer qu'il est miroir lui-même et d'être sourd à la voix aimante qui l'appelle, le nomme. Il lui faudrait entrer dans ses propres ténèbres, éveillé, vigilant, comme l'oiseau se voue au ciel, à la hauteur. Mais il se penche sur les eaux illusoires, esprit flottant, vague.

Et si le buste se réduit à la tête, sans le socle du cou, la tête repose comme celle d'un dormeur, horizontale, gisante. La *Danaïde* et la *Muse endormie* ont les yeux clos sur la vision intérieure.

Il est bon de se souvenir ici que la première sculpture de Brancusi fut *La Prière* : figure d'une jeune fille agenouillée, figure funèbre, orante, près d'une tombe. Figurant le deuil, certes, mais quelle attente, aussi, quelle espérance ? Il convient de se rappeler encore que l'ensemble monumental de Tirgu Jiu est consacré aux morts de la Grande Guerre. S'ouvrant par *La Porte du Baiser* – comme par une Rencontre d'Anne et Joachim à la Porte Dorée ; s'élargissant par *La Table du silence* – Cène invis-

ble ; nous conduisant à l'Ascension de *La Colonne sans fin*... On a interprété ce monument, ce temple – cet autre Temple de la Délivrance, comme la célébration de l'amour terrestre plus fort que la mort, et le désir de vivre plus fort que le meurtre. N'est-ce pas davantage encore le témoignage de l'espérance en cette Vie qui est l'essence de toute vie ?

\*

L'anecdote des douanes américaines est célèbre. En 1926, pour une exposition, Brancusi envoie aux États-Unis *L'Oiseau dans l'espace*, bronze doré. L'administration lui applique la taxe qui frappe l'importation du métal. Cependant l'entrée des œuvres d'art est libre. S'agit-il de matière ou d'une œuvre de l'esprit ? Et comment en décider ? Qui en décidera ? Il s'en suit un procès, cocasse, philosophique. Exemple !

Il ne s'agit pas seulement de savoir si la ressemblance naturelle est inhérente à l'œuvre d'art, ni même de tracer les limites de la figuration et de l'abstraction. Il ne s'agit pas seulement de déterminer à quel moment le travail se change en œuvre. La question serait plutôt : « Qu'est-ce qu'une œuvre ? » Ou celle-ci : « Qu'est-ce qu'une Forme ? »

Il semble que la question essentielle que fait naître en nous l'œuvre de Brancusi, et sans doute celle qui fut essentiellement la sienne, mais dans l'action conjointe à la pensée, soit la question du rapport entre la forme sensible, celle que touche la main et le regard, et la forme intérieure, l'invisible, la semence.

Cette forme, en nous, en Dieu, qui est non seulement la semence du corps physique, le corps qui naît et qui meurt, mais la semence du corps ressuscité, la forme éternelle. « Semé corps matériel, dit saint Paul, nous ressuscitons corps spirituel. »

\*

Ces pages consacrées à Brancusi, je voudrais pouvoir les reprendre et les reprendre encore, les affiner, les préciser, les polir, les rendre plus limpides et plus simples, les éclairer mieux, autrement, comme il faisait de ses sculptures, indéfiniment. Ai-je bien dit – ai-je bien compris – qu'il est des degrés dans la recher-

che de l'essence ? Que s'il est une essence qui se cherche et se trouve au-delà de la ressemblance, de l'apparence, essence encore extérieure, il en est une autre qui tient à la forme même de l'œuvre, – forme « musicale » ; et qu'un lien essentiel existe entre la forme significative et la forme pure ; comme il est un lien presque nécessaire, et consubstantiel, entre le matériau – terre, bois, pierre, métal – et l'ouvrage entrepris, l'« idée » de cet ouvrage.

Ai-je assez clairement dit qu'il est, essence plus essentielle, intérieure, une essence d'ordre spirituel ?... Et que de cette essence-là, spirituelle, le travail du signe et de la forme, l'amour inspiré de la matière, l'espèce de divination qu'elle appelle, sont le chemin, le moyen : de même que l'or terrestre, sa quête, est moins une fin que le moyen par lequel le « philosophe », l'« artiste », l'alchimiste, œuvre à se dépouiller, à dépouiller le « vieil homme », s'unifie pour atteindre l'unité intérieure, la Lumière, la vraie vie. Et par là contribue à l'universelle remontée, à la Résurrection.

J'aurais dû rapprocher la recherche de l'essence des choses, des êtres, chez Brancusi, de la poétique et de la philosophie de Lanza del Vasto. Rapprocher l'œuvre de Brancusi du livre de poèmes de Lanza del Vasto, *Le Chiffre des choses*, et discerner, racine de l'un et de l'autre, l'idéal de Byzance, cet *orient*. Réfléchir davantage, dans l'œuvre du sculpteur, à la relation de la « forme », de « l'image », du « signe » ; mais aussi de l'architecture et du monument, du lieu, de l'espace, avec l'œuvre sculptée – le pilier, la porte. Penser au hiéroglyphe, à l'Égypte, à cette sculpture égyptienne qu'est *La Maïastra*. Penser aux Pyramides, que Brancusi alla contempler quand il se rendit en Inde.

Et pourquoi n'ai-je rien dit de *La Princesse X*, qui fit scandale, parce que cette sculpture peut se lire à la fois comme la représentation du phallus et celle d'un buste féminin, très féminin ? Or le modèle de cette sculpture était Marie Bonaparte, psychanalyste illustre. Et cette figure ambiguë, ou polysémique, androgyne, n'est pas seulement l'exemple d'une fusion, d'une confusion de formes, de leur ambivalence, mais d'une *coïncidence* du masculin et du féminin – qui se retrouve aussi dans la *Maïastra*, verticale et raide, douce et bombée ; ou dans *Léda*. Et dans *Adam et Ève*. Cela nous conduirait à la figure et au symbole

de l'androgynie, sur les pas de Mircea Eliade. À la conciliation des opposés dans l'unité. Au lien du *Baiser* et de *La Porte du Baiser* avec *La Colonne sans fin*, – hiérogamie. Au lien de l'union charnelle et de l'union de l'âme avec Dieu. À l'arbre de Jessé, qui est une Colonne infinie. À la généalogie de Dieu.

Cela nous conduirait aussi à la géométrie des « Vénus » de la préhistoire, à commencer par celle de Lespugue. À ce jeu, très ancien, de l'autonomie des formes et de la représentation. Nous relirions Leroi-Gourhan pour éclairer, encore, l'œuvre de Brancusi.

Mais n'aurais-je pas dû montrer le jeu des opposés dans *La Colonne sans fin* elle-même ? Cette alternance du resserrement et de l'élargissement, le rythme des rhombes ? N'aurais-je pas dû, relisant Freud et ce qu'il dit du rêve, montrer comment à la recherche de l'essence peut se joindre la condensation, le déplacement, la métaphore ?... Ainsi non seulement le zigzag d'un Coq évoque son cri, et sa gorge, l'escalade du chant vers le soleil dont il assume l'or, mais encore, et par « déplacement », sa crête – sa cime.

Repentirs et ajouts, prétériton... Il me faut laisser l'ouvrage en suspens, inachevé.

\*

*Table du silence, Le Commencement du monde, Ève, Le Miracle, La Sagesse de la Terre, L'Esprit du Bouddha, L'Enfant prodigue, La Porte du Baiser ou Le Baiser* – cet archétype du Couple originel... Ce ne sont pas seulement les titres et les thèmes de Brancusi, ou – plus secrète, la référence à l'Alchimie, qui font que cette œuvre apparaît comme une œuvre d'esprit religieux, fondamentalement ; ni le climat de lumière et de pureté, le désir de perfection, mais cette façon qu'eut Brancusi de se tenir entre le champ de la forme sensible et le champ de l'invisible. Entre la terre et le ciel, entre la Terre et le Ciel, *orienté*.

« Ne cherchez pas de formules obscures ni de mystère, écrit Brancusi. C'est de la joie pure que je vous donne. Regardez les sculptures jusqu'à ce que vous les voyiez. Les plus près de Dieu les ont vues. »

## IONESCO. ENTRE ABSURDE ET MYSTÈRE.

« Jean : Qu'est-ce que c'est que ces livres entassés-là ? Ce sont de vieux livres, de très vieux livres.

*Il en prend un.*

Ce sont des caractères étranges, des hiéroglyphes.

La mère : Ce sont des livres religieux, de l'ancien roumain.

Jean : C'est à peine compréhensible, ils sont même tout à fait incompréhensibles.

La mère : Tu ne sais plus le roumain. Tu as oublié le roumain, même le roumain moderne.

Jean : Mais si, je reconnais quand même un mot par-ci par-là. Il y a des croix. Je sais lire encore, je reconnais le mot 'ange'.

La mère : Ne mange pas tous les pruneaux.

Jean : Et ces cartes ? Ce sont des tarots, il me semble. »

Ceci est un dialogue de *Voyages chez les morts*, pièce « autobiographique » d'Ionesco, et la dernière, testamentaire. Dans ce peu de mots, quelle densité de conjonctions et d'oppositions, de contraires ! Voici le français et le roumain, le roumain moderne et l'ancien, le profane et le sacré, la mémoire et l'oubli, le presque et le tout à fait, – mais aussi les livres et les pruneaux, le corps et l'esprit, la tripe et la liturgie, la croix, l'ange ; et la mère et le fils, Jean : Ionesco lui-même, et comme il se verrait et parlerait en rêve... Il n'y a que le songe, et la poésie, pour cristalliser ainsi et fondre ensemble tant de choses, tout un monde, et la fin du

monde. – Devant le rêveur, l'enfant prodigue, le *revenant*, un cimetière de livres, entassés.

Mais juste après les pruneaux et les livres, et comme venu par hasard, voici encore le tarot, – « il me semble » –, c'est-à-dire à la fois un jeu de cartes, jeu pour passer le temps, tuer le temps, et outil de voyance, jeu divinatoire ; un ensemble d'images symboliques, muettes, à interpréter. Le tarot : *imago mundi*, théâtre du monde.

À *interpréter*, à traduire ?... Le sens à peine voilé de ces quelques lignes, de cette situation de rêve, est dans le rapport du personnage à la langue, dans la connaissance de la langue et la perte de sa mémoire. Elles touchent, comme sans y toucher, à l'essentiel du théâtre d'Ionesco.

Que ce théâtre ait un rapport essentiel avec la langue, cela est évident et ressassé. Ce fut criant dès *La Cantatrice chauve*. – « Ionesco, le théâtre de l'absurde, la non-communication », etc.

## I

Je vais fuir ce ressassement.

Mais s'il est indéniable que le théâtre d'Ionesco était marqué par « l'air du temps », le sentiment de l'absurde, le temps de la guerre et de l'après-guerre, le climat des années cinquante, encore faut-il préciser que tous les « absurdes » de cette époque n'ont pas le même sens, et que l'absurde de Camus, par exemple, n'est pas celui d'Ionesco. Et il ne serait pas inutile de distinguer, au moins, entre l'absurde philosophique – l'inintelligibilité du monde et sa cruauté, la vie éprouvée comme absurde parce que privée de sens, sauf du sens de cette absence – et l'absurde lié à l'échec de toute communication – la *surdité*, le « dialogue de sourds »... Ces différents modes de l'absurde ne sont pas sans lien entre eux. Ils vont de la quotidienneté à la métaphysique, et du comique au tragique, mais, dans chaque cas, pour chaque œuvre, celle d'Ionesco, de Camus, de Beckett, il convient de savoir de quoi l'on parle, quand on parle d'*absurde*. Ionesco distinguait entre « l'expérience de l'absurde métaphysique, de l'énigme absolue » et « l'absurde qui est la déraison, la contradiction, l'expression de mon désaccord avec le monde, de mon profond



désaccord avec moi-même, du désaccord entre le monde et lui-même »... Je ne sais s'il a jamais cité cette phrase de Bergson, dans *Le rire*, et qui éclaire quelque chose d'essentiel dans son œuvre : « *L'absurdité comique est de même nature que celle des rêves.* »

« Les sources, dit Ionesco, sont intéressantes à étudier ; l'œuvre l'est davantage. L'œuvre est plus que ses causes, dépasse ses causes. » Sans doute. Il n'est pourtant pas tout à fait vain, quand il s'agit d'*absurde* de rechercher en chacun, en chaque auteur, pour y trouver une certaine *explication*, les racines, les raisons personnelles, de son sentiment particulier de l'absurde.

Pour Ionesco, la présence de l'absurde dans son théâtre trouve à s'*expliquer* par quelques aspects de sa vie, dès l'enfance. Il faut parler ici d'exil, et d'exil « dans la langue ». « On n'est pas d'un pays, on est d'une langue », dit Cioran, il me semble. (À moins qu'il faille entendre : « on *naît* d'une langue ».) Or, Ionesco est de langue maternelle française et de langue paternelle roumaine. Il naît en Roumanie, il est élevé en France et il y vit jusqu'à treize ans, retourne en Roumanie, revient en France, vers vingt-six ans. « Il m'a fallu me réhabituer. Cet apprentissage, ce désapprentissage, ce réapprentissage, je crois que ce sont des exercices intéressants. » Il est donc pris entre deux pays, deux écoles, deux langues, deux mondes. Exil, – et double exil ? En tout cas, tension, tension intérieure. Exil, sentiment d'*étrangeté*, qui, beaucoup plus tard, se manifestera dans les rêves. Et voici que ses parents ont divorcé : c'est un degré de plus dans l'écartèlement.

En Roumanie, il est arrivé à Ionesco d'être professeur de français. Sa première pièce – dont le titre est né du lapsus d'un comédien – est créée à la mi-temps du siècle, à Paris. Plus tard, très tard, il sera peintre – mais à la manière d'un enfant. Après tant d'écriture et de mots, il fait choix de l'image, contre la parole, et d'une image puérile, clownesque. Pourquoi ? pourquoi dessiner ? – « Parce que j'en avais marre de la parole, marre des mots et j'avais besoin d'un art du silence. »... En somme, après les livres et la scène : le tarot, *mutus liber*. Et préférence donnée au crayon de couleur, au pinceau, plutôt qu'à la plume. À l'enfance – cela « qui ne parle pas », dans l'ombre de la mort qui vient, qui

ne s'est jamais éloignée, protagoniste de tout le théâtre de l'écrivain.

Cette situation d'Eugène Ionesco entre la France et la Roumanie, le roumain et le français – cette manière de se trouver assis entre deux chaises –, peut rappeler Beckett, Ghelderode, Michaux, *mutatis mutandis*. Elle s'accorde à la nature de notre siècle, au cosmopolitisme, aux tiraillements des hommes et des peuples, aux déracinements, aux exodes, aux exils, aux cahots et au chaos de notre monde... Mais on pense à d'autres écrivains pris entre deux langues, deux cultures, deux patries, à Milosz, à Lanza del Vasto, à Tristan Tzara ou Gherasim Luca, à Green, à Kundera... On penserait aussi à Senghor, et à d'autres poètes africains ou malgaches de langue française, aux écrivains du Maghreb, de Haïti, du Québec... Ce serait l'occasion d'écrire – dans un certain éclairage – un chapitre de la littérature francophone, et de la comprendre sous cet angle d'une distance interne dans une écriture ; mais ce serait aussi découvrir, chemin faisant, en nombre d'écrivains, et chez tel écrivain, le secret d'une tension intérieure, psychologique, psychique, entre deux langages, deux fidélités. Mais il n'est peut-être pas un écrivain qui n'ait vécu – de Dante à Joyce, en passant par Rabelais, Montaigne – cette situation de distance intérieure, de conflit, au sein d'une langue ; cette expérience d'une pluralité essentielle de toute langue. Écrire serait alors œuvrer à concilier, à réconcilier, dans une voix unique, – une parole –, des voix diverses, parfois discordantes. La poésie serait la tentative de retrouver la langue originelle perdue, d'atteindre la langue éternelle promise. La poésie serait le chant d'Adam citoyen de Babel. La nostalgie d'une terre paradisiaque promise.

Mais il s'agit ici d'Ionesco. Et je ferai deux remarques.

L'une, c'est que l'apprentissage de la langue – un apprentissage absurde – est un des thèmes récurrents de son théâtre. Le premier titre de *La Cantatrice chauve*, lorsqu'il commence d'écrire la pièce en Roumanie, était *L'Anglais sans peine*. Si j'en avais le temps, je lirais quelques-uns des *Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains*.... C'est l'un des sommets comiques de son théâtre. A-t-il indirectement

tiré cela de son expérience de professeur de français, – « à l'étranger » ?... « En mon pays, suis en terre lointaine »...

En fait, le thème de la langue étrangère – même quand elle est parlée par l'indigène – les Smith, les Martin, dans *La Cantatrice chauve* – et de la leçon – dans *La Leçon* – ou de la conférence – dans *Les Chaises*, ou du travail d'écriture de l'écrivain, tout cela, dans son œuvre théâtrale, forme un réseau.

L'autre remarque, c'est qu'ici la mise en scène, la mise en œuvre, de la « question de la langue », – pour parler sans grâce – et de la surdité, de l'absurdité, de l'*incommunication*, se fait précisément au théâtre, par le moyen du théâtre. Or, si sur la scène règne d'ordinaire le dialogue, et destiné à être entendu par un public, le théâtre se définit plutôt par l'action, l'intrigue, – la langue n'y étant pas une fin, mais un moyen, sauf dans le cas d'un théâtre poétique, un théâtre où la langue – la poésie – est en elle-même une espèce de spectacle, et intérieur, une délectation, une pure musique – et cela va de Racine à Claudel, à Pichette. D'autre part, second paradoxe à l'intérieur du premier, l'importance donnée à la langue, par Ionesco, n'est pas de l'ordre du « poétique », à quelques exceptions près, mais du comique, de la dérision ; non de l'exaltation, mais du vil, du banal, de l'ordinaire. Le théâtre d'Ionesco met en scène le drame du langage, dans sa « négativité », son agonie. Que montre Ionesco, inlassablement, et dans l'exercice même de la parole ? – Il représente la parole tombant dans le mécanique, la mécanique, le cliché, le bavardage, l'artificiel, l'inauthentique. Un langage de pure extériorité, de pure absence, un vain bruit. La négation de toute intériorité, de toute vérité. Ce n'est pas tant Char qui se trouve, chez nous, proche de Heidegger, mais Ionesco. – Ionesco, quelque part entre Heidegger et Tzara. (Tristan Tzara, dit-il, « plus mystique qu'il ne le pensait ».)

Le théâtre d'Ionesco est la représentation sans équivalent – le tableau clinique – de toutes les maladies du langage, de ses déchéances, et, parce que la parole est essentielle à l'homme, l'œuvre d'Ionesco – dans une proximité évidente avec Beckett – est une représentation de la mort de l'homme, quand Dieu, sourd, muet, le déserte ; une Danse macabre, tragique, comique, tragi-comique. Si la langue est morte, l'homme est mort, Dieu est mort,

– il n'est jamais né. Nous ne sommes pas au monde. Notre existence est un rêve sans rêveur.

– Pure défaite, nihilisme, désespoir de l'homme parce que son langage est en miettes, néant fardé, et que, si toute parole est vaine, tout est vain, et que Dieu, Logos ou Verbe, est mort ? Philosophie, folle philosophie d'un penseur, un écrivain ? Ionesco a fait cette expérience du langage qui soudain se change en chose, morte, insignifiante, en cadavre, étrange, pétrifié : « Leurs mots me devinrent incompréhensibles. Des sortes de cris. Des mots se vidant de toute substance comme des écorces ayant perdu leur contenu. Du bruit. » – Du bruit et de la fureur. Babel, et la poussière de Babel dans le vent, le néant.

Mais, objet accompli de langage, chef-d'œuvre, le théâtre d'Ionesco, parole parfaite et partagée, durable, sauve le dérisoire et fait de l'échec une victoire. Un livre s'oppose au désastre. Ainsi, Flaubert, et *L'éducation sentimentale*, mais aussi *Bouvard et Pécuchet*. (Il se trouve qu'Ionesco, dans *Voyages chez les morts*, cite côte à côte, parmi les livres que détruit le Père : Dostoïevski, Kierkegaard, Flaubert, – « C'est en lisant *Un cœur simple* que j'ai eu tout d'un coup la révélation de ce qu'était la beauté littéraire, la qualité littéraire, le style. (...) Une sorte de luminosité, de lumière dans les mots. » –, et Kafka.

## II

Kafka...

Un autre aspect du théâtre d'Ionesco est son rapport avec le rêve et avec le mythe. En cela il est proche de Mircea Eliade – et l'on aimerait relire ici l'hommage qu'il lui rendit, à la mort de son ami. Mais leur proximité n'est pas la seule raison d'appliquer la méthode – l'herméneutique – d'Eliade, les grandes catégories de sa pensée, à l'œuvre d'Ionesco, pour l'éclairer dans ses profondeurs. Eliade, lui-même, l'a fait, comme il l'a fait pour l'œuvre de Brancusi. (Je ne sais s'il le fit pour Cioran.) Retraversant l'œuvre d'Ionesco, relisant ses propos, ses articles, j'ai été frappé, au delà de leur proximité personnelle, par une profonde parenté spirituelle d'Ionesco avec Eliade. S'est-on soucié de la mettre en évidence comme elle le mérite ?

Dans cet esprit, et s'il s'agit du mythe, on ne peut évoquer le rapport d'Ionesco à la langue sans évoquer l'archétype de la « confusion des langues », du désastre de la parole : Babel. Babel, ce temple énorme de l'absurde, cette oreille sourde, cette langue incohérente, cette coquille sur le sable et changée en sable, ce monument d'absurdité, de violence. Ce géant bibelot – *Babel, Bibel* – d'inanité sonore, aboli, ruine au bord du Styx, fleuve de l'oubli et des morts.

De Babel, littéralement, Ionesco, semble-t-il, n'a guère parlé. Il en parle à Claude Bonnefoy, dans *Entre la vie et le rêve*, leurs entretiens : « Je vous citerai un conte de Kafka qui m'a beaucoup impressionné. Dans ce conte très court, qui s'intitule '*Le Poing*' et qui est pour moi comme la clef de son œuvre, Kafka raconte l'histoire de la tour de Babel. » Et dans ces mêmes entretiens, Ionesco évoque, proche de Kafka et de Chirico, Borges et *la Bibliothèque de Babel*.

Babel est d'une part le mythe de l'origine de la confusion et de la pluralité des langues, mais, d'autre part, celui de la Cité humaine, historique, dans son rapport malheureux, désastreux, à l'Éternité, au Paradis. Babel est une architecture et un urbanisme de néant, du néant, et cette figure d'espace est une figure du temps, de l'histoire, de l'histoire actuelle, notre vie quotidienne.

Ionesco dans son rapport à Babel explore aussi cet aspect. D'une pièce à l'autre, voici la ville noire, le tueur, dans la ville, le Rhinocéros et la foule de rhinocéros, *la Colère*, comme une empoignade universelle, un Poing... Le dramaturge, le grand rêveur, a vu la ville comme labyrinthe, ce qui est une autre figure de Babel (Babel étant un Labyrinthe en trois dimensions). « Le labyrinthe, dit-il, c'est l'enfer, c'est le temps, c'est l'infini, alors que le paradis au contraire est un monde sphérique, entier, où 'tout est là', ni finitude, ni infini, où le problème fini-infini ne se pose pas. »

Ionesco, « piéton de l'air » ? Piéton de Babel, comme chacun de nous, qui sommes pris entre le désir d'aile et le poids de l'existence, la chute. – Et, pour Ionesco : ces images de vase, d'enlèvement, de boue.

Le sens de tout cela, la signification de Babel chez Ionesco ? – Notre temps, sans doute. Notre monde, notre siècle. Et sa dou-

ble dictature, la rouge et la noire, Hitler et Staline, le règne de la violence et de la guerre, le règne de Caïn. Pourtant, ce malheur réel n'aurait pas lieu sans mensonge – Satan : « homicide, père du mensonge, dès l'origine » – et le bâillon, la fausse parole, la parole esclave, asservie, vendue, ou la parole insignifiante, pour l'oreille inattentive, sourde, distraite, bouchée.

Mais Babel signifie aussi la Chute elle-même dans le temps, et, en somme, l'Enfer, abîme et sommet de la Chute. Ici, après Eliade, c'est Cioran qu'il conviendrait de citer. C'est le malheur – « *l'inconvénient* » – d'être né, – mortel. Le temps, c'est la mort. La Babel historique n'est que l'actualisation sempiternelle de la mort, et du meurtre. Le temps est la perte de l'Éternité, la faille. La répétition. La Faute – le manque –, le Péché. Nous nous tortons de douleur et de rire. Damnés. Sans espérance, aucune ?

### III

Dans la tradition chrétienne, Babel ne se conçoit pas sans la Pentecôte, qui en est le renversement. À Jérusalem – l'anti-Babel, succède à la confusion des langues le don des langues. L'Esprit souffle. La parole des autres, opaque, divisée, dispersée, se fait pour chacun transparente, simple, évidente. Langues de feu ? Langue de lumière. Là où l'homme échouait à accéder au ciel, le Ciel, l'humble Ciel, descend et s'humanise. L'Esprit souffle. L'Esprit est souffle. L'Esprit est feu et langues de feu. L'Esprit est un arbre bruissant et lumineux comme le Buisson ardent qui se révèle à Moïse, et le révèle à lui-même, pour une nouvelle histoire, transcendante.

Cette image du feu et de la transfiguration lumineuse du monde, de l'accès mystique à un soi-même plus profond que le moi ordinaire, le seul vrai, on sait qu'elle est, elle aussi, essentielle à Ionesco. Il a évoqué plusieurs fois ce moment de lumière, cet instant d'extase, où le monde ordinaire soudain lui apparut tout autre. – « C'est admirable. N'importe quoi est merveille, tout est une épiphanie glorieuse, le moindre objet respandit. » – « Tout d'un coup, j'avais eu l'impression que le linge, sur la ficelle, était d'une beauté insolite, le monde vierge, éclatant. » Le linge, les langes du nouveau-né : la petite Marie-France... Noël,

l'Épiphanie, la transfiguration de la vie. – « C'est pour parler de cette lumière, c'est pour parler de cet étonnement, d'une lumière, d'un ciel, d'un étonnement plus fort que l'angoisse, que j'ai fait de la littérature. » Et l'on repense à ce qu'il a dit de la découverte de la lumière des mots, raison d'écrire, – « un style de lumière ».

Je m'arrête. J'aurais aimé parler longuement de cette expérience de lumière, relire ici Eliade, qui l'évoque. J'aurais aimé parler de l'homme, que j'ai rencontré, une ou deux fois. Voici dix ans qu'il nous a quittés. Au dernier paragraphe de son dernier livre, *La Quête intermittente*, le plus nu, le plus pathétique de ses livres, ces mots : « Il s'en alla vers son jardin, mais il continuait de murmurer : récupérer l'irrécupérable. Définir l'indéfinissable. Dire l'indicible. Ouïr l'inouï.

Car il était incorrigible. »

*Ouïr l'inouï.*

Et les dernières lignes, cette espèce de distique :

« Prier le Je Ne Sais Qui.

J'espère : Jésus-Christ. » – Paroles qui se lisent sur sa tombe.

– Espérer, contre tout espoir. Croire – *quia absurdum*.

Parler contre l'absurde. Apprendre à garder le silence.

« J'appelle aussi absurde, a dit Eugène Ionesco, ma situation face au mystère. »

**LES COMPAGNONS D'HERMÈS**  
**Bulletin d'adhésion**  
**ou de renouvellement de cotisations 2009**

Nom :

Prénom :

Deuxième Nom et prénom si adhésion en couple :

Adresse postale :

Téléphone :

Adresse courriel :

Cotisation pour 2008 ou 2009 des membres adhérents :

*Une personne = 10 €*

*Couple = 15 €*

Cotisation pour 2008 ou 2009 des membres bienfaiteurs : 50 €  
*ou plus*

Entourer la modalité de cotisation choisie et joindre le chèque correspondant à l'ordre des Compagnons d'Hermès et envoyer le tout à la trésorière :  
Annik Rocquet, 46 rue de la Clef, 75005 Paris

Les adhérents participent gratuitement à toutes les activités de l'association.

Ils reçoivent *Les Nouvelles des Compagnons d'Hermès* (trimestriel) et *Les Cahiers d'Hermès* (environ un numéro par an).