

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI

FACULTÉ DES LETTRES

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

L'IMAGINAIRE DE L'ESPACE

Volume 1 / Numéro 13 / 2013

Editura Universității din Pitești

mai

2013

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustăţea, Université de Piteşti, Roumanie

Rédacteur-en-chef

Diana Lefter, Université de Piteşti, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

António Bárbolo Alves, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Arzu Etensel Ildem, Université de Ankara, Turquie

Andrei Ionescu, Université de Bucarest, Roumanie

Mihaela Mitu, Université de Piteşti, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Sanda-Marina Bădulescu, Université de Piteşti, Roumanie

Cătălina Constantinescu, Université de Piteşti, Roumanie

Secrétaire de rédaction

Silvia-Adriana Apostol, Universitatea din Piteşti, România

Editura Universităţii din Piteşti

Bun de tipar: 15 mai 2013

Tiraj 220 buc

ISSN 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France
Francoise AUBES, Université Paris III, France
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne
Maria de Jesus CABRAL, Université de Coimbra, Portugal
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie
Sabine CHAOUCHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France
Corina-Amelia GEORGESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie
Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie
Xavier PLA, Université de Gironna, Espagne
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France

Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil
François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse
Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Sommaire

L'iminaire de l'espace

Carmen Andrei	9
<i>L'église comme essence de l'œuvre d'art : Saint-Hilaire de Combray dans A la recherche du temps perdu proustienne</i>	
Rodica Brad	21
<i>Hiérophanie, rupture et vertige de l'espace dans la nouvelle Minuit à Serampore de Mircea Eliade</i>	
Andreea-Flavia Bugiac	37
<i>Quand la peinture rejoint l'écriture : la citation picturale ou l'expérience éprouvée charnellement</i>	
Fátima Isabelle Billo Cadoux	51
<i>Espaces troubles ou troubles de l'espace dans En la penumbra de Juan Benet</i>	
Corina-Amelia Georgescu	66
<i>L'Espace multiplié chez Sartre : Huis-clos</i>	
Diana-Adriana Lefter	74
<i>Identité et espace. L'iminaire de la terre andalouse dans Carmen de Prosper Mérimée</i>	
Alexandrina Mustatea	84
<i>Le rêve comme espace de l'iminaire nocturne</i>	

Comptes-rendus

Silvia-Adriana Apostol	92
<i>Irène Fernandez, Défense et Illustration de la Féerie. Du Seigneur des anneaux à Harry Potter : une littérature en quête de sens</i>	

L'ÉGLISE COMME ESSENCE DE L'ŒUVRE D'ART : SAINT-HILAIRE DE COMBRAY DANS À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU PROUSTIENNE

THE CHURCH AS ESSENCE OF THE WORK OF ART: SAINT-HILAIRE DE COMBRAY IN PROUST'S IN SEARCH OF LOST TIME

LA CHIESA COME NUCLEO DELL'OPERA D'ARTE: SAINT-HILAIRE DE COMBRAY IN ALLA RICERCA DEL TEMPO PERDUTO PROUSTIANA

Carmen ANDREI¹

Résumé

Notre travail traite de la représentation de l'église Saint-Hilaire de Combray dans À la recherche du temps perdu de Proust, un espace peuplé de tous les éléments architecturaux et environnementaux pourvus de significations spirituelles. Dans la ligne de Gilles Deleuze, en analysant le style de la spiritualisation de la matière, en bref dans la peinture et dans la musique, j'approfondis l'étude dans l'architecture pour montrer que l'église avec ses six parties (le porche, le chœur, les vitraux, les tapisseries, l'abside et notamment le clocher) se constitue à la fois en une essence de l'œuvre d'art et en une mise en abyme des scènes d'écriture et de lecture.

Mots-clés: église, spiritualisation, écriture, dynamisme, clocher

Abstract

The present paper deals with the representation of the Saint-Hilaire church in Combray in Proust's In Search of Lost Time, a space filled with all the architectural and environmental elements endowed with spiritual charge. In the vein of Deleuze, briefly analysing the style of the matter spiritualisation in music and painting, I thoroughly examine the architecture in order to prove that the church and its six parts (the porch, the choir, the stained glass windows, the tapestries, the apse, and mainly the church spine) becomes both the essence of the work of art, and a "mise en abyme" of the writing and the reading process.

Keywords: church, spiritualisation, writing, dynamism, church spine

Riassunto

Il nostro lavoro è una ricerca con l'obiettivo di definire l'immagine della chiesa di Saint-Hilaire de Combray presente nell'opera più importante di Marcel Proust Alla ricerca

¹ Carmen.Andrei@ugal.ro, Université « Dunărea de Jos », Galați, Roumanie

del tempo perduto. *La chiesa infatti, è un ambito importante in quanto è composta da elementi architettonici e ambientali, ricchi di significati spirituali. Il filosofo francese Gilles Deleuze, analizzando lo stile della spiritualizzazione della materia, nella pittura e nella musica, ne ha approfondito lo studio dell'architettura per dimostrare che la chiesa con le sue sei parti (il portico, il coro, le vetrate, le tapezzerie, l'abside, e soprattutto il campanile) costituisce il nucleo dell'opera d'arte e un « myse en abîme » delle scene di scrittura e di lettura.*

Parole-chiave : chiesa, spiritualizzazione, scrittura, dinamismo

De l'essence et de la spiritualisation de la matière

Dès le début d'*À la recherche du temps perdu*¹, Marcel Proust donne un plan de la ville de Combray : les demi-réveils (*R*, I : 5-12) introduisent un Combray fragmentaire, dans « le drame du coucher » il y a un « pan » de Combray livré par la mémoire volontaire (*R*, I : 12-53), suivent les célèbres pages de la dégustation de la madeleine (*R*, I : 52-58). Le texte débouche par la suite vers l'image d'un Combray total (*R*, I : 58-224) : les dimanches de Combray avec quelques considérations sur les samedis et la messe (*R*, I : 59-159) et les promenades en semaine (*R*, I : 159-223), du côté de chez Swann ou Méséglise (*R*, p. 162-198) et du côté de chez Guermantes (*R*, I : 198-223).

Il y a plusieurs églises dans Combray : la distinguée église Saint-Hilaire pourvue d'un clocher, liée à tout ce que représente la grand-mère du narrateur ; du côté de Swann, celle de Saint-André-des-Champs, à deux clochers rustiques, expression de l'âme populaire, associée à Françoise et au jeune Théodore (*R*, I : 182-183) ; du côté des Guermantes, il y a les deux clochers de Martinville et celui de Vieuxvicq (*R*, I : 215-218), ce qui fait trois clochers qui se présentent a donc selon un rythme : un, deux, trois, selon les parties.

L'idée de mon approche est donnée par la lecture du livre de Gilles Deleuze, *Proust et les signes*² où le critique offre une lecture de Proust,

¹ Je ferai référence à Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1954, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, que j'abrègerai *R* désormais et *Ibidem*, *La Prisonnière. Le temps retrouvé*, t. III.

² Gilles Deleuze fait paraître *Proust et les signes* dans une première édition en 1964 aux PUF. Ensuite, il choisit d'augmenter cette édition d'un chapitre en 1970 et de rééditer le livre avec une nouvelle organisation interne : il divise la 2nde partie de son livre, *La machine littéraire*, où il analyse la production et la multiplication des signes du point de vue de la composition de la *Recherche* en plusieurs chapitres. C'est à cette seconde édition que je ferai référence dans mon article.

autre par rapport à l'exégèse déjà consacrée et classique, en ouvrant ainsi de nouvelles « pistes » dans la réception d'une œuvre déconcertante, réputée difficile, voire opaque pour le lecteur non avisé. Ce livre me sert d'appui à mes analyses puisqu'il touche, entre beaucoup d'autres, à une problématique particulièrement intéressante : les représentations de l'essence dans l'œuvre d'art en général, la spiritualisation de la matière et, notamment, très opérationnel pour mon propos, le rapport entre la matérialisation de l'espace et la conceptualisation de l'essence.

Dans ce contexte, deux grands thèmes sillonnent l'imaginaire proustien :

1. *la spiritualisation de la matière*, percevable dans l'interrogation de Gilles Deleuze : Comment l'essence s'incarne-t-elle dans l'œuvre d'art ?¹ La réponse apparaît avec évidence : elle s'incarne dans des matières. Mais « ces matières sont ductiles, si bien malaxées et effilées qu'elles deviennent entièrement spirituelles [...] L'art est une véritable transmutation de la matière. La matière est spiritualisée. »² Le mot « transmutation » renvoie à l'alchimie, à la transformation des métaux vils, de toutes les matières viles en or pur, spirituel, dans un processus qui montre que l'essence n'est pas une présence stable.

2. *le style de la spiritualisation* : « Le style, pour spiritualiser la matière et la rendre adéquate à l'essence³, reproduit l'instable opposition, la complication originelle, la lutte et l'échange des éléments primordiaux qui constituaient l'essence elle-même »⁴.

On peut remarquer que cette spiritualisation de la matière a lieu dans différents domaines artistiques : *la peinture, la musique et l'architecture*. J'étudierai sommairement les deux premiers domaines pour m'attarder longuement au troisième.

Dans *la peinture*, le processus de la spiritualisation apparaît bien dans la description des marines d'Elstir (*R*, I : 835-840). Là, les deux éléments primordiaux sont la terre et la mer. Les marines d'Elstir ont ceci de caractéristique : la terre est peinte avec des apparences de mer et l'inverse, les deux éléments échangent leurs caractéristiques. Ce sont des sortes de métaphores-métamorphoses et, comme dit Deleuze, « le style est

¹ Deleuze, G., *Proust et les signes*, éd. citée, p. 60.

² *Ibidem*, p. 62.

³ Dans cette perspective, le terme *essence* correspond à l'idée des Romantiques d'Iéna. On retrouve en effet le même motif dans le fragment 121 (anonyme) de *L'Athenaeum* : « Une idée est un concept accompli jusqu'à l'ironie, une synthèse d'absolues antithèses, l'échange constant, et s'engendrant de lui-même, de deux pensées en lutte ».

⁴ Deleuze, G., *op. cit.*, p. 62, cf. p. 57-58, p. 148, p. 182-183.

essentiellement métaphore. Mais la métaphore est essentiellement métamorphose, et indique comment les deux objets échangent leurs déterminations »¹. Le spectateur, celui qui les regarde, ne sait plus bien distinguer où est la mer, où est la terre. Il y a une sorte de lutte d'influence entre les deux éléments pour se voir, lequel, finalement, apparaît plus fort que l'autre. C'est celui qui est le plus spirituel, éminemment positif. Il convient de faire remarquer que Gilles Deleuze n'insiste pas longuement là-dessus.

Dans *la musique*, il y a la célèbre sonate de Vinteuil sur laquelle ses exégètes ont maintes fois glosé. De la sonate, on peut passer au *Septuor*. Le *Septuor* de Vinteuil comporte deux phrases musicales, l'une promet un bonheur extraordinaire (« une phrase offrait un bonheur qu'il eût voulu la peine d'obtenir [...] »), l'autre d'un caractère douloureux, s'oppose à elle : « Bientôt les deux motifs luttèrent ensemble », « Enfin, le motif joyeux resta seul triomphant », et encore « C'était une joie ineffable qui semblait venir du paradis » (*R*, III : 260)². Deleuze ne parle pas de lutte entre des éléments opposés, cependant Proust fait allusion, rapidement, certes, à une *victoire* : celle de la joie dans le *Septuor*. Donc, ici aussi, le motif positif (le plus heureux ou le plus spirituel) l'emporte et nous le retrouverons dans l'église.

L'espace de l'église comme mise en abyme des scènes d'écriture et des scènes de lecture

Trois indices suggèrent que l'architecture de l'église est éminemment une essence :

1/ Elle est une *différence* absolue : le texte parle de « quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville », marquée par le surnaturel » « comme une vallée visitée des fées » (*R*, I : 60).

2/ Elle est séparée du reste du village : entre elle et le village, il y a une *démarcation* « que [son] esprit n'a jamais pu franchir » et « [son] esprit réservait un *abîme* », qui est de l'ordre du sacré (*R*, I : 62).

3/ Elle est personnifiée, apparaît comme un individu : « dans son clocher, elle affirmait une existence individuelle et responsable » (*R*, I : 63), et, dans la lignée de la pensée proustienne, l'individu est bien une différence absolue.

¹ Ibidem, p. 60.

² Sur l'idée de l'éternel retour, de la mémoire affective comme résurrection, la citation qui était mon propos est : « À plusieurs reprises, une phrase de la sonate revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie. » (*R*, III : 259)

Dans une première approche, l'église se fige dans l'espace comme une forme-essence homogène. À l'appui de cette idée, le relevé des adjectifs qui font une sorte de nappe de qualification homogène est significatif. Comme les noms propres avaient des qualités fixes (Parme est compact, lisse, mauve et doux), on retrouve dans la description de l'église une série d'adjectifs répétitifs qui forment une sorte de couche homogène. Ces adjectifs disent la noblesse de l'église, surtout la triade *doux*, *vieux*, *gothique*, renforcée par des adjectifs de couleur. Pour *doux*, on trouve des occurrences telles que : « le doux effleurement des mantes des paysannes sur la pierre » (R, I, 59), « le temps avait rendu les pierres douces » (R, I : 75), « douce tapisserie de verre », « le flot bleu et doux du soleil » (R, I : 76), « la douce tension des pentes de pierre », « vieilles pierres adoucies par la lumière » (R, I : 81), « le soir [le clocher] était si doux » (R, I : 82). Pour *vieux*, le relevé retient les occurrences suivantes : « vieux porche » (R, I : 74), « vieillesse des vitraux » (R, I : 76), « vieilles pierres » (R, I : 77), « vieille figure » (R, I : 81), « vieilles pierres usées » (R, I : 78). Le *gothique* apparaît dans « majuscule gothique en fleur » (R, I : 75) et « arcades gothiques » (R, I : 78). Dès à présent, on remarque que les expressions « rendu doux », « doré par », « jaunissant » et « adoucies par » indiquent que ces qualités sont le résultat d'un processus en cours, d'un dynamisme.

Il y a également des couleurs toujours regroupées dans une triade : *bleu* (avec la variante *saphir*), *jaune* (avec la variante *doré*), *rose*, sans cesse présents dans *Combray*, couleurs auxquelles s'opposent d'autres, à l'extérieur de l'église, le noir ou le gris. Le *bleu* se retrouve dans : « reflet bleu » (R, I : 75), « vitraux où dominait le bleu », « saphir », « le flot bleu » (R, I : 76). Le *rose* est présent dans : « neige rose », « un peu de rose », « point du clocher si rose », tandis que le *jaune* ressort de : « flot blond », « tapis doré », « le jaune de sa robe », « hautes branches jaunissantes », « dorées », « croix d'or » (R, I : 77), « chaînes d'or » (R, I : 78), « clocher doré » (R, I : 82), accusant davantage le *noir* : « porche noir » (R, I : 74), « terre noire » (R, I : 76), « pierre noircie » (R, I : 79), « comme un soleil noir » (R, I : 81).

Dans une seconde approche, on remarque que l'église est *dynamique* avec ses remparts du même âge qui font penser à un tableau de primitif. Les matières dont elle est faite (pierre, verre, tapis) sont le lieu d'un travail, d'une lutte entre le rude et le doux, le vulgaire et le noble. C'est la qualité positive qui l'emporte à nouveau avec le temps. Cela montre qu'il y a une spiritualisation de la matière, une esthétisation de celle-ci. C'est le résultat de ce procès toujours en cours : le doux, le vieux (avec tout ce qu'il suggère de noble et de patiné), le gothique (considéré comme plus spirituel que le

rude roman ou le style mérovingien). Dans ce sens, la présentation burlesque par le curé, qui n'entendait rien aux arts, est anecdotique : il ne peut préciser les couleurs et n'y voit rien de beau, sauf le point de vue. (*R*, I : 124-127).

L'idée du caractère dynamique de l'église est renforcée par l'analyse de six de ses parties :

1/ *le porche* (*R*, I : 59)

Ici, il n'y a qu'une esquisse du dynamisme. Produit par une rencontre : la pierre dure, peu noble (grêlée) est travaillée par une répétition séculaire : « le doux effleurement des mantes des paysannes ». Le dur est donc attaqué, patiné par le doux.

4/ *le chœur* (*R*, I : 58)

Ici, le premier facteur, acteur du travail, est désigné, c'est le *temps*. Par le temps, la matière dure devient douce, la matière inerte (la pierre) devient un miel qui coule, un flot blond. Le second facteur sera la *soleil*, nommé dès la description des vitraux. On observe que ces métaphores (couleur, flot) reviennent souvent : la pierre devient une eau, matière plus dynamique, légère, spirituelle. C'est un processus de pavage spirituel, une spiritualisation de la matière qui aboutit à son point le plus fort dans la figure capitale de l'oxymoron : « pavage [désigne à la fois le travail de paver et le revêtement du sol] spirituel ». On y retrouve bien la spiritualisation de la matière annoncée par Gilles Deleuze.

3/ *les vitraux* (*R*, I : 58-60)

On revient au second facteur actif qui donne du dynamisme à l'église, mentionné *supra*, à savoir le *soleil*. Il transforme le temps gris du dehors en beau temps dans l'église, et le verre (la verrière) devient une pluie flamboyante. Le verre devient également une douce tapisserie, la voûte sombre une grotte irisée et la terre nue et noire un tapis éblouissant et doré. Remarquons l'adjectif *irisé*, capital chez Proust : il signifie « qui possède les sept couleurs de l'arc-en-ciel ». C'est l'adjectif de la tonalité colorée, de la perfection essentielle atteinte. La musique de Vinteuil sera, elle aussi comparée, à une « bulle irisée ».

4/ *les tapisseries* (*R*, I : 60)

Ici, il y a « l'illumination d'un soleil invisible », donc il apparaît sur les tapisseries *comme* un soleil. Le facteur est un soleil invisible qui fait fondre les couleurs et ajoute ainsi une expression, un relief, un éclairage : le rose flotte (« un peu de rose », « flot », « flottait »), le jaune s'étale et s'enlève, le vert passe (le vif devient pâle) et permet de voir des branches dorées.

5/ *l'abside* (*R*, I : 61)

Elle est vue de l'extérieur et décrite négativement – « grossière, dénuée de beauté artistique », non polie – de sorte qu'elle fait penser à un mur de prison. On peut néanmoins retrouver le processus de spiritualisation, mais il faut pour cela attendre la description du clocher au cours de laquelle l'abside apparaîtra, « musculeusement ramassée et remontée par la perspective », jaillissant « de l'effort que le clocher faisait pour lancer sa flèche au cœur du ciel » (*R*, I : 65-66), l'effort fait par la flèche pour monter faisant penser à un athlète qui s'accroupit pour mieux sauter.

L'église est à nouveau présentée comme *différence absolue*, bien que familière, mitoyenne, simple citoyenne. Il y a entre elle et le reste du village une démarcation, un abîme.

6/ le clocher (R, I : 62-66)

Proust lui consacre le plus de temps car il est la partie la plus intéressante, l'épicentre de l'église. Il est vu comme une personne, il a de l'individualité ; naturel, distingué, il a un visage. C'est lui qui confère à l'église sa personnalité. De même que l'église parle pour Combray – « ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle » (*R*, I : 47) –, le clocher parle pour l'église – « c'était lui qui parlait pour elle » (*R*, I : 63). Lié à un dynamisme ascensionnel, il apparaît comme un principe unificateur, un être sans équivalent (*R*, I : 83). Mais, en même temps, le clocher se décompose en douze visions ou apparitions, en douze clochers non synthétisables. Il est donc à la fois une possibilité d'unification et un écartement en douze « clichés »¹ contradictoires, divergents.

Le clocher est décrit comme une essence, un élancement – « piquait sa pointe aiguë dans le ciel bleu » (*R*, I : 82), une spiritualisation (qui accroît son silence et élance encore sa flèche en lui donnant ainsi quelque chose d'ineffable), un visage inconnu, inattendu. Mais il est aussi une multiplicité d'apparitions. Ce sont des « clichés » qui correspondent à des points de vue. Il lance sa flèche, qui est le doigt de Dieu, dans le cœur du ciel. Le souvenir du clocher tient le narrateur sous sa dépendance : « toute une partie profonde de [sa] vie » (*R*, I : 80).

À la spiritualisation de la matière correspond une désacralisation du religieux. La description de l'église est encadrée par la messe (« j'accompagnais mes parents à la messe » *R*, I : 58, « après la messe », *R*, I : 64, une fausse fin, « en rentrant de la messe » *R*, I : 66). Il semble que le narrateur Marcel fait cette description le temps d'une messe, durant une messe. Or, il ne dira rien de la cérémonie religieuse, ne s'intéressant qu'à l'architecture.

¹ « Cliché » est employé au sens de « cliché photographique ».

En privilégiant la spiritualisation de la matière, Proust n'opère pas une désacralisation totale puisqu'il « y avait entre elle [l'église] et tout ce qui n'était pas elle une démarcation que [son] esprit n'a jamais pu arriver à franchir » (*R*, I : 62). Cette démarcation a la valeur d'un abîme puisque le corps de Dieu peut être « caché dans la foule des humains » (*R*, I : 66) sans que le narrateur le confonde « pour cela avec elle ». On ne peut interpréter ce reste comme un secret impossible à percer, à découvrir : même si les yeux ne perçoivent pas d'intervalle entre la pierre et les fleurs (en passant, on remarque que les aubépines sont présentes *dans* l'église, « inséparables de la célébration des mystères », *R*, I : 137-139), l'esprit réserve un abîme (*R*, I : 62).

Alors, comment comprendre ce secret, le corps de Dieu qui est caché dans la foule mais qui, néanmoins, n'est pas confondu avec elle, ou l'intervalle imperceptible qui est pourtant un abîme ? La relecture de cette partie nous indique que tout se passe comme si Proust voulait accorder un droit à la différence, à un secret qui ne dépendrait pas du regard, de la vue. Le secret ne serait pas secret parce qu'il serait séparé, retiré, dérobé à la vue, invisible pouvant devenir visible, mais pour une autre raison, parce qu'il resterait absolument invisible, parce qu'il ne relève pas du registre de la vue¹. Il y aurait donc deux registres de l'invisible : l'in-visible visible – celui qui est de l'ordre du visible et que je peux tenir secret en le dérobant à la vue (par exemple un sein sous un voile) et l'in-visible absolument non-visible – celui qui ne relève pas du registre de la vue : le sonore, le musical, le phonique, le tactile, l'odoriférant, ce que Jacques Derrida nomme « l'invisible crypté ou le non visible comme autre que le visible »².

Pour reprendre le texte de Proust, il me semble que l'intervalle que les yeux ne peuvent pas percevoir, mais qui est un abîme, est de l'ordre du

¹ Pour préciser ce point, on peut repartir d'un essai de Jacques Derrida, *Donner la mort. Mythes du peuple et démocratie* Paris, Galilée, 1999, (p. 85-87) où il réfléchit sur une citation de l'Évangile de Mathieu : « ton père qui voit dans le secret » et sur la différence entre le texte grec « *o blepôn en tô kryptô* » et sa traduction latine « *qui videt in abscondito* ». Voir dans le secret, *videre in abscondito, en tô kryptô blepein*. Selon Derrida, cette différence tiendrait en ce que le latin, avec le mot *absconditus*, privilégie la dimension optique et devient par là synonyme du *secretum* (séparé, retiré, comme dérobé à la vue) » (p. 85), tandis que le grec, dans le lexique du cryptique, tout en signifiant aussi le caché, le dissimulé, « semble marquer une référence moins stricte, moins manifeste, si on peut dire, à la vue » (p. 86). La conséquence de cette remarque est importante : « dans l'histoire de cette sémantique, le cryptique en est venu à l'élargir le champ du secret au-delà du non visible vers tout ce qui résiste au décryptage ; le secret comme illisible ou indéchiffrable plutôt que in-visible » (p. 86).

² Ibidem, p. 86.

second registre de l'in-visible. Quoi qu'il fasse, le narrateur ne pourra percevoir l'intervalle, le secret, il ne pourra que constater son existence, que *lire son illisibilité*. Quant au corps de Dieu caché dans la foule humaine, mais qui n'est pas confondu avec elle, il paraît encore correspondre au second registre de l'invisibilité, mais d'une façon un peu plus complexe. Toute la complexité porte sur le fait que la confusion n'est pas possible. Si le corps de Dieu était simplement caché sans qu'on puisse le distinguer, nous serions dans le premier registre de l'in-visible, nous pourrions le voir une fois qu'il ne serait plus caché. Mais dans le cas évoqué par le narrateur, même si le corps de Dieu est caché dans la foule, il ne peut être confondu avec elle. C'est donc que sa visibilité, son devenir visible n'est pas pertinent pour établir une distinction. Au contraire, c'est son impossibilité de devenir visible qui permet d'établir la différence. Il est bien caché (*absconditus*), mais ce n'est pas « pour cela » que je vais le confondre avec la foule. Autrement dit, ici encore, nous lisons l'illisibilité, nous ne confondons pas le corps de Dieu, son doigt ou Dieu lui-même¹ avec la foule humaine justement parce qu'il est imperceptible.

Ainsi en est-il pour la lutte entre le roman et le gothique : le roman est « le rude, le farouche XI^e siècle », « lourd », « grossier », « jeune frère », « grognon », « mal vêtu », « rustre », faisant penser à la nuit mérovingienne, au crime sadique, tandis que le gothique est « gracieux » et « coquet », ayant de « grandes sœurs souriantes, coquettes, gracieuses » et un « clocher sanctifié »². L'église se métamorphose, devient à midi « plus humaine », un « hôtel de style Moyen Âge ». (*R*, I : 59).

Conclusions

L'église Saint-Hilaire de Combray est une figure inoubliable, elle est *l'essence* de Combray, donnant à la ville un centre géographique et moral et même une physionomie, par son clocher. Présentée comme *différente* du reste de la ville, elle a une différence quasi surnaturelle renforcée par la comparaison avec la vallée visitée par des fées. Cette impression de fantastique est liée au temps qui fait de l'église un espace à quatre dimensions, la quatrième dimension étant un motif récurrent de divers textes du début du XX^e siècle, chez Maurice Maeterlinck par exemple. On y

¹ Dans la phrase de Proust, le pronom *le* est ambigu, car on ne sait s'il se rapporte au doigt, au corps de Dieu : « le doigt de Dieu dont le corps eût été caché dans la foule des humains sans que je le confondisse pour cela avec elle ».

² Le mérovingien nocturne, sadique, primitive, est refoulé sous terre et racheté par le clocher qui s'élève dans le ciel – mouvement inverse – et est sanctifié d'avoir contemplé Saint Louis.

retrouve le même processus de lutte des forces contraires, terminé par la victoire du plus spirituel, du plus raffiné, c'est ce qu'indiquent clairement les verbes « vaincre », « sortir victorieux ». L'église n'est pas présentée comme un monument religieux, bien que l'occasion en soit la messe, mais comme une œuvre esthétique. Le religieux et le sacré ne sont pas oubliés, évacués, mais ils sont mis au service de l'art.

Dans la description de l'église, on retrouve, à de nombreuses reprises, des métaphores de l'écriture comme la rayure, le frayage, le traçage, le creusement, la pénétration d'une matière. Ainsi le porche de l'église est *grêlé*, *dévié* et *creusé* aux angles, sa pierre a été *infléchie* et *entaillée* de *sillons* comme en *trace* une roue de carriole (R, I : 58). Dans la crypte dont la voûte est une *membrane*, une profonde *valve* a été *creusée* sur le tombeau par la chute d'une lampe qui *s'est enfoncée* dans la pierre et l'a fait mollement *céder* (R, I : 61). La fine pointe du clocher de Saint-Hilaire semble *rayée* sur le ciel par un *ongle* afin de donner à la nature une petite *marque* d'art (R, I : 62). Les corbeaux *rayent en tous sens* le velours violet de l'air du soir (R, I : 63). Toutes ces métaphores ont en commun une certaine violence exercée sur une matière – la pierre – et là on retrouve la spiritualisation de la matière par le style (objet pointu) – ou sur un support beaucoup plus subtil, éthéré (le ciel, l'air) comme si la lecture pouvait tout modifier, inciser, changer.

La description des pierres tombales n'est que la description mise en abyme d'une écriture altérée, modifiée : la majuscule gothique a été entraînée à la dérive, l'elliptique inscription latine a été contractée, un caprice supplémentaire a été introduit dans la disposition des caractères abrégés, deux lettres d'un mot ont été rapprochées alors que les autres ont été démesurément distendues (R, I : 58). Proust nous y décrit l'altération d'un texte par une autre écriture, nous avons un support écrit et celui-ci a été modifié de toutes les façons possibles par une écriture irrespectueuse, violente, même dans sa douceur mielleuse.

Dans cette perspective, il ne serait pas trop risqué de notre part d'avancer l'idée que Proust décrit, au travers de l'altération des inscriptions funéraires, *son propre travail d'écriture*. Cette thèse est renforcée par des arguments découverts dans les notes de Compagnon¹. Ainsi, lorsque les

¹ Voir aussi Antoine Compagnon, « Proust et moi », disponible sur http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18806_15_A.Compagnon_Proust_et_moi.pdf, article consulté le 1^{er} mars 2013. Et encore, Compagnon nous apprend que Proust « s'est apparemment servi, pour les *brouillons* [c'est nous qui soulignons à nouveau en italiques] de la description du tombeau des fils de Louis le Germanique, de l'article « Tombeau » d'un *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* » (p. 477).

vitraux sont comparés à un jeu de cartes qui devaient distraire le roi Charles VI, on apprend que Proust a à ce sujet recueilli une « histoire, qui traînait partout » [c'est nous qui soulignons en italiques] au XIX^e siècle » (*R*, I : 477). De même, la description des tapisseries de Combray s'inspirerait d'une tapisserie de XV^e siècle appartenant au trésor de la cathédrale de Sens » (*R*, I : 66). Et enfin, Proust a fait, dans la description du tombeau de la crypte, une « citation *approximative* [c'est nous qui soulignons en italiques] de la fin du premier des *Récits des temps mérovingiens* d'Augustin Thierry » (p. 478). À chaque fois, Proust s'en est pris soit à des supports peu nobles (une histoire qui traîne partout), soit à des textes du passé (légende, tapisserie), soit à des textes monumentaux et même à un « Tombeau » pour parfois les traiter de façon peu respectueuse (il les a utilisés pour des brouillons ou les a cités approximativement). Il est donc permis de conclure que Proust décrit son propre travail d'écriture dans l'altération de la pierre. De surcroît, la récurrence du mot *pierre* ne peut que renvoyer à la phrase du Christ (« Tu es Pierre et sur cette pierre, je bâtirai mon église » - jeu de mots qui passe du nom propre à la pierre matérielle) et donc, elle est forcément associée à l'église. L'altération de la pierre par l'écriture peut donc être interprétée dans le sens d'une désacralisation du religieux.

La description merveilleuse du clocher de Combray, avec la multiplication des points de vue, pourrait être lue comme une consigne de lecture : lors de la lecture d'un texte, et « c'est toujours à lui qu'il [faut] revenir » (*R*, I : 66), il y a une multiplication des points de vue, exactement comme lors d'un cheminement dans la ville, les divers moments de celui-ci permettent d'apercevoir différemment le clocher (*R*, I : 65-66). Pour élargir le champ de l'analyse dans cette direction, on peut effectuer la même démonstration pour la description des vitraux qui apparaissent différents selon l'éclairage du soleil – on y aura affaire à un bel exemple d'intertextualité – ou à une autre vision du narrateur et du lecteur.

Bibliographie :

Barthes, Roland, « Proust et les noms » in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, n° 35, p. 121-134.

Barthes, Roland, « Une idée de recherche » in *Recherche de Proust* (ouvrage collectif), Paris, Seuil, coll. « Points », n° 113, p. 34-39.

Bataille, Georges, « Digression sur la poésie et sur Marcel Proust » in *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1955 coll. « Idées », n° 128.

Blanchot, Maurice, « L'expérience de Proust » et « Le chant des sirènes » in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, coll. « Idées », n° 246.

Butor, Michel, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », in *Répertoire II*, Paris, Minit, 1964, p. 252-292.

Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1^{re} éd. 1964, 2^e éd. 1970.

Jacques Derrida, *Donner la mort. Mythes du peuple et démocratie*, Paris, Galilée, 1999.

Genette, Gérard, « Proust palimpsestes » in *Figures I*, Paris, Seuil, 1976, coll. « Point », n° 74.

Poulet, Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, coll. « Tel », n° 68.

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1954, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. La Prisonnière. Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1954, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III.

Sitographie :

http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18806_15_A.Compagnon_Proust_et_moi.pdf

**HIÉROPHANIE, RUPTURE ET VERTIGE DE L'ESPACE DANS LA
NOUVELLE MINUIT À SERAMPORE DE MIRCEA ELIADE**

**SPACE HIEROPHANY, RUPTURE AND 'VERTIGE' IN MIRCEA
ELIADE'S NIGHTS AT SERAMPORE**

**HIEROFANÍA, RUPTURA Y IRRELEVANCIA DEL ESPACIO EN LA
NOVELA CORTA MEDIANOCHE EN SERAMPOR DE MIRCEA
ELIADE**

Rodica BRAD¹

Résumé

Si pour Mircea Eliade le temps sacré est le salut face à la terreur de l'Histoire, l'espace sacré sauve du chaos et devient un moyen d'instaurer le Cosmos par la révélation du sacré. Considérant le sacré comme rupture dans l'ordre de la signification, comme court-circuit entre l'intelligible et l'inintelligible, mais aussi comme transgression d'un niveau à l'autre, nous abordons les problèmes de l'espace fantastique dans le conte Minuit à Serampore de Mircea Eliade pour montrer que l'émergence du sacré crée des failles à l'intérieur de l'espace commun, tout en intercalant des espaces qualitativement différents, pleins, investis, significatifs. Orientés vers un Centre, ces espaces engendrent la rupture de niveau, ouvrent vers un plan sacré, réel par excellence, créant les prémisses d'une communication avec le transcendant. Le mystère ressemble aux voiles de Maya et permet au personnage la compréhension du réel comme réalité double, immanente et transcendante à la fois. Par une force qui leur est extérieure et qui tient de la magie, les héros sont projetés dans un autre temps par la puissance d'un espace où réverbère une histoire du bon vieux temps. Ceux-ci ont d'abord l'impression d'avoir égaré la route et observent effarés les métamorphoses de l'espace qui les projette dans une histoire terrifiante intervenue 150 ans avant dans la famille d'un noble hindou, Nilamvara. La distance qu'ils prennent par rapport à cet espace hallucinant les fait retourner au réel et une parabole prononcée par Swami Shivananda semble éclairer tant soit peu le narrateur terrifié sur l'irréalité de toutes les choses de notre monde comme sur la relativité de toutes nos expériences.

Mots clés: fantastique, sacré, réel, iréel, Maya, hiérophanie, espace, mémorphoses spatiales

Abstract

According to Mircea Eliade, the sacred time is saving oneself from the terror of the history, whereas the sacred space is saving oneself from chaos, becoming a means of instauration of the cosmos through the revelation of the sacred. If we consider the sacred as a rupture in the order of the significance, as a short circuit between the intelligible and

¹ rfofiu@yahoo.com, Université « Lucian Blaga » de Sibiu, Roumanie

the non-intelligible, but also as a transgression from one level to another, we approach the issues of the fantastic space in the short story "Nights at Serampore" by Mircea Eliade in order to show that the emergence of the sacred creates interruptions in the common space, by intercalating complete, invested and significant spaces that are different from a qualitative point of view. Oriented towards a Centre, these spaces give birth to a level of rupture and open themselves towards a sacred space, which is real by excellence and creates the premises of a communication with the transcendent. The Mystery resembles Maya's waves and allows for the character to see the real as a twofold, immanent and transcendental reality. An external and magic power projects the main characters in some other time through the force of a space which reflects an olden days story. At first glance, the characters think that they have lost their way and, terrified, they assist to the metamorphoses of the space which project them in a horror story taking place in the family of a Hindu noble man, Nilamvara Dasa, 150 years ago. In their attempt to move away from this hallucinating space, they come back to the real space and the parable that the narrator tells to the wise Swami Shivananda confirms the non-reality of all things in the world, as well as the relativity of all our experiences.

Keywords: fantastic, sacred, real, unreal, Maya, hierophany, space, space metamorphoses

Resumen

Si para Mircea Eliade el tiempo sagrado es la salvación frente al terror de la Historia, el espacio sagrado libra del caos y se convierte en una manera de instaurar el Cosmos a través de la revelación de lo sagrado. Considerando lo sagrado como ruptura en el orden de la significación, como cortocircuito entre lo inteligible y lo ininteligible, pero también como transgresión de un nivel a otro, abordaremos los problemas del espacio fantástico en el relato "Medianoche en Serampore" de Mircea Eliade para mostrar que la emergencia de lo sagrado produce fallas dentro del espacio común, mezclando espacios cualitativamente diferentes, llenos, invertidos, significativos.

Orientados hacia un Centro, estos espacios engendran la ruptura de nivel, abren hacia un plan sagrado, real por excelencia, instituyendo las premisas de una comunicación con lo trascendente. El misterio se parece al velo de Maya y le permite al personaje la comprensión de lo real como una realidad doble, immanente y trascendente a la vez. Por una fuerza ajena que tiene que ver con la magia, los héroes son protegidos en otro tiempo por el poder de un espacio donde reverbera una historia de los buenos viejos tiempos. Al principio, los protagonistas tienen la impresión de haber perdido el camino y observan asustados las metamorfosis del espacio que les proyecta en una historia espantosa que sucedió 150 años atrás en la familia de un noble hindú, Nilamvara. La distancia que toman cuanto a ese espacio alucinante les hace volver a lo real y una parábola pronunciada por Swami Shivananda parece ofrecer al narrador atemorizado una aclaración tanto sobre la irrealidad de todas las cosas de nuestro mundo, como sobre la relatividad de todas nuestras experiencias.

La création littéraire de Mircea Eliade est complémentaire à l'oeuvre érudite, constituant le côté nocturne de l'inspiration, alors que l'oeuvre du savant en constitue le côté diurne. En fait, il y a, de manière évidente, ces deux parties entre lesquelles circulent des invariants tels le mythe, le sacré et le symbole vus comme concepts polysémiques, ouverts, plurivalents. Ainsi, tout comme Jacques Pierre le montre, il y a une homogénéité profonde de l'oeuvre d'Eliade: « à celui qui est familier avec les deux parties de son oeuvre apparaissent de celle-ci à celle-là des complicités de ton, des structures récurrentes, une vague et indiscernable ressemblance qui nous font croire à l'homogénéité profonde de toute l'oeuvre. »¹

Quant à la libre communication entre science et création artistique, on peut dire que celle-ci équivaut au mouvement intérieur oscillant d'un esprit qui ne se serait jamais laissé satisfait par l'exclusivité d'une attitude unique: « en tout état de cause, précise Eliade, la dépendance entre mes écrits littéraires et théoriques est réelle. En commençant par les exemples les plus évidents et je pourrais rappeler *Le Secret du docteur Honigberger* qui dérive directement du Yoga. »²

Dans la préface de l'édition en anglais de ses nouvelles *Nuit à Serampore* et *Le Secret du docteur Honigberger*, Eliade compare les problèmes auxquels se confronte l'historien des religions et l'auteur de l'oeuvre de fiction en précisant que les deux « ont à faire à des structures spatiales, sacrées ou mythiques différentes, à des temps différents et plus précisément à un nombre considérable de significations différentes, étranges, énigmatiques ».³ La science et la création littéraire représentent des univers distincts, mais non antinomiques, car la pensée même d'Eliade ne se base pas sur l'antinomie, mais au contraire, sur l'union et la synthèse: « L'imagination scientifique n'est pas très éloignée de l'imagination artistique. Mes livres scientifiques sont presque toujours des livres qui expriment les rêves réels de l'humanité. Les deux tendances se concilient très bien en moi ».⁴

Une appréciation très suggestive sur cette complémentarité de l'oeuvre d'Eliade est donnée par Zoe Dumitrescu-Buşulenga: « Mircea Eliade appartient à une certaine catégorie spirituelle que l'on pourrait appeler métaphoriquement des mages. [...] Pour ceux-ci, tous les aspects du

¹ Pierre, J., *Mircea Eliade Le jour et la nuit*, Montreal, Hurtubise, hmh, "Breches", 1990, p. 10.

² *Idem.*

³ Texte reproduit dans la revue *Vatra*, numero spécial *Mircea Eliade*, 6-7, 2000, p. 88.

⁴ Eliade, M., *Fragment autobiografic*, Biblioteca Bucureştilor, Ianuarie 2007 – Anul X, Nr.1, p. 35.

monde sont complémentaires et toutes les facettes de la culture se rencontrent comme aux origines, d'une manière syncrétique. Voilà pourquoi, pour Mircea Eliade, la poésie, la philosophie, la religion, la musique, la peinture, ne sont que les visages interchangeables d'une seule et gigantesque réalité spirituelle. »¹

Nous sommes d'avis que la meilleure voie pour comprendre l'auteur fantastique Mircea Eliade serait de suivre ses propres considérations théoriques, vu que l'écrivain entretient un rapport si important avec le penseur, l'historien des religions et l'interprète des mythes. L'œuvre de Mircea Eliade démontre que « le monde peut être une apparence, mais corrigée par la transparence. »² comme il en résulte de la discussion sur l'œuvre et la personnalité d'Eliade entre Mircea Handoca et Cezar Baltag en 1981.

Quant au genre fantastique, il est vu en étroite dépendance du sacré, du mythe et du symbole étant assimilé, au plan littéraire, à l'émergence du sacré au plan de la réalité sous la forme des hiérophanies. Celles-ci créent des ruptures entre les deux plans tout en distinguant entre le temps et l'espace sacrés, d'une part, et le temps et l'espace profanes, de l'autre.

Interrogé par Claude Henri Roquet sur ses rapports avec le fantastique, Eliade répond : « dans tous mes contes, la narration se déploie sur plusieurs plans pour dévoiler progressivement le *fantastique* camouflé dans la banalité quotidienne. Tout comme un axiome révèle une nouvelle structure du réel, inconnue avant- autrement dit, instaure un monde nouveau-la littérature fantastique dévoile ou plutôt crée des univers parallèles. Il ne s'agit pas d'une évasion, comme croient certains philosophes historicistes, parce que la création -sur tous les plans et dans tous les sens du mot- est le trait spécifique de la condition humaine ».³

Nous retrouvons dans ces propos les lignes essentielles de la conception d'Eliade sur le fantastique: le dévoilement progressif, par l'intermédiaire des plans superposés, d'une surréalité qui existe dans le réel, mais camouflée dans la réalité quotidienne. Le camouflage nous permet de révéler une pluralité de significations que nous sommes appelés à déchiffrer, tout en prenant connaissance de l'immense richesse du réel et de sa double structure, apparente, mais aussi non apparente, investie, plénière.

Dans *Fragment autobiographique*, Eliade déclare que le fantastique est camouflé dans le réel et que le monde se présente à nous comme

¹ *Ibidem*, p. 156.

² Handoca, M., *Convorbiri cu și despre Mircea Eliade*, București, Ed. Humanitas, 1999, p. 66.

³ *Ibidem*, p. 162.

mystérieux, chiffré: « sans savoir et vouloir, j'ai réussi à montrer dans *Le Serpent* ce qui allait se développer dans mon œuvre, dans la philosophie et dans l'histoire des religions. Apparemment, le sacré ne se distingue pas du profane, le fantastique est camouflé dans le réel et le monde est ce qu'il paraît être et en même temps un chiffre... On peut affirmer que, dans un certain sens, ce thème forme l'élément central de mes écrits de maturité.»¹ Il en résulte que, liés inextricablement, le sacré et le profane passe l'un dans l'autre et que le profane peut adopter des épiphanies sacrées, totalement imprévisibles. L'idée est reprise plusieurs fois aussi dans les *Mémoires*, où Mircea Eliade précise que: « apparemment, le sacré ne se distingue pas du profane, le fantastique prend la forme du naturel, et le monde, tel qu'il se présente à nous, est en même temps chiffre et code. »²

Dans le *Journal*, Eliade avoue que l'expérience du *Serpent* l'a persuadé de deux choses: que l'activité théorique ne peut pas influencer de manière consciente et volontaire l'activité littéraire et que l'acte libre de la création littéraire peut au contraire relever certains contenus théoriques.³ Et il dit toujours que, après avoir écrit *Le Serpent*, il a compris d'un coup que « dans ce livre j'avais résolu un problème qui m'avait préoccupé depuis longtemps... et que j'ai exposé de manière systématique dans le *Traité*, c'est à dire le problème de l'incognoscibilité du miracle, le fait que l'intervention du sacré dans le monde est toujours camouflée dans des formes historiques de manifestation qui ne se distinguent pas, apparemment, des millions de manifestations cosmiques ou historiques »⁴.

Il en résulte que l'élément profond, intégrant de son œuvre est représenté par la théorie du camouflage du sacré dans le profane vue comme illumination, comme intuition philosophique, mais aussi comme élément de continuité dans lequel s'articule l'unité même de la création d'Eliade. C'est le fondement de l'œuvre qui est transposé aussi dans le fantastique car, tout en usant de la technique fantastique du double plan réel/surréal, Eliade découvre dans ce genre le terrain propice pour mettre en valeur sa conception sur le camouflage du sacré dans le profane. C'est dans cette théorie d'ailleurs que l'auteur voit, dès 1953, l'élément d'unité de son œuvre: « l'œuvre scientifique et la création littéraire nous mettent en

¹ Eliade, M., *Fragment autobiografic*, p. 38.

² Eliade, M., *Mémoires I, (1907-1937). Les promesses de l'équinoxe*, Paris, Gallimard, 1980, București, Humanitas, 1991, p. 446.

³ Eliade, M., *Jurnal I*, București, Humanitas, 1993, pp. 432, 433.

⁴ *Ibidem*.