

*Maria Vodă Căpușan exégète de Mircea Eliade et  
du mythe théâtral*

HORIA CĂPUȘAN<sup>1</sup>

**Abstract:** *Maria Vodă Căpușan as an Interpreter of Mircea Eliade and of the Theatrical Myth.* The paper presents the contributions of Maria Vodă Căpușan in establishing the relationship between theatre and the other works of Mircea Eliade. The author underlines the importance of theatre which is seen not only as a minor preoccupation of an author famous for his contributions in the philosophy of religions, but also as an important part of her work being recognized in other domains. The author reaches the conclusion that without theatre we cannot understand the profound structure of the whole vision of Mircea Eliade.

**Keywords:** theatre, myth, show, function of the show, remembering, comedian.

L'exégèse de Maria Vodă Căpușan sur Mircea Eliade, l'auteur de *l'Histoire des croyances et des idées religieuses*, de *Maitreyi* ou d'*Iphigénie*, est concentrée surtout, mais pas exclusivement, en deux ouvrages, publiés en 1991 : *Accente* [*Accents*]<sup>2</sup>, où seulement quelques pages lui sont consacrées, et *Mircea Eliade – spectacolul magic* [*Mircea Eliade – le spectacle magique*]<sup>3</sup>. On peut dire que ces deux études se trouvent dans une relation de complémentarité. Ainsi, le texte d'*Accente* représente une motivation et un plaidoyer en même temps : il a comme point de départ la revendication claire et nette d'un certain modèle culturel, c'est-à-dire la tradition de l'homme universel dans

---

<sup>1</sup> *Universităte Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca. lett@lett.ubbcluj.ro.*

<sup>2</sup> *Maria Vodă Căpușan, Accente (Cluj-Napoca : Dacia, 1991), 141-149.*

<sup>3</sup> *Maria Vodă Căpușan, Mircea Eliade – spectacolul magic (Bucarest : Litera, 1991).*

la culture roumaine, modèle initié par Dimitrie Cantemir et Bogdan Petriceicu Hasdeu (personnalités qui ont marqué Mircea Eliade). Mircea Eliade a revendiqué lui-même cette descendance de manière explicite, si bien que l'exégète roumain ne l'a pas négligée ; à cette exception près, celle qui fait référence à un seul domaine abandonné par l'auteur en question, notamment le théâtre. Ce dernier est, constate Maria Vodă Căpușan, le grand absent de l'exégèse eliadesque.

Or, pour Maria Vodă Căpușan, le théâtre reste une constante dans l'activité d'Eliade – sa première pièce, *Iphigénie*, remonte à la période des années 30, la pièce en trois actes publiée en 1941 date de la période portugaise, tout comme *Oameni și pietre* [*Hommes et pierres*]. *Coloana nesfârșită* [*La Colonne sans fin*] date de la période de l'exil – les trois grandes périodes de la vie de l'auteur étant rythmées par des préoccupations théâtrales. Qui plus est, les pièces d'Eliade couvrent une grande variété de sujets et de styles, malgré certaines constantes frappantes. La recherche de Maria Vodă Căpușan se propose ainsi d'être une première tentative de cartographier la contribution théâtrale d'Eliade.

Car, tout aussi bien que d'autres facettes de l'activité du savant, celle-ci contribue à l'édification « de son mythe personnel ». Cela parce que le savant et l'artiste se trouvent dans une relation de dualité (assumée). Et dans ce cadre du côté artiste, « nocturne », le théâtre est lui aussi une hypostase. Situation qui au fond constitue le sujet même d'une pièce comme *Hommes et pierres*, une dualité entre un géologue et un poète qui, après tout, ne sont pas si différents et sont engagés dans la même quête.

La variété est immense, la vision très personnelle (différente, par exemple, du style démystificateur de Giraudoux ou de Cocteau) et la parabole de la pièce sur Brâncuși est déjà assez originale pour faire de Mircea Eliade un auteur dramatique. Mais c'est justement ce protéisme qui constitue une preuve de ce que le théâtre signifie pour Eliade. Loin d'être un simple violon d'Ingres présent seulement de temps à autre, le théâtre est la préoccupation d'une vie.

Qu'il s'agisse de la transposition du mythe englobant d'autres références culturelles variées (dans *Iphigénie*), ou de la géographie de l'espace symbolique de la colonne infinie, ou de la représentation du mythe de la caverne

(non pas dans la variante platonicienne) de *Hommes et pierres* (les deux personnages de l'âme du créateur parlent de la même histoire), tout cela fait partie de l'imaginaire théâtral de l'auteur de *l'Histoire des croyances et des idées religieuses*. C'est justement le programme d'analyse de *Mircea Eliade – le spectacle magique*, un livre sur l'imaginaire théâtral de Mircea Eliade.

En parlant de l'imaginaire théâtral, on ne fait pas de référence au théâtre *stricto sensu*. Quand le théâtre et l'exégèse mettent l'accent sur ce côté, ils couvrent une grande partie, sinon toute l'œuvre d'Eliade, devenant justement une des structures de profondeur de celle-ci. Le théâtre comme structure sous-jacente se devine dans les pièces théâtrales proprement dites, dans des proses comme *Uniforme de general* [*Uniformes de général*], *Adio* [*Adieu*], *Incognito la Buchenwald* [*Incognito à Buchenwald*], ou *Nouăsprezece trandafiri* [*Dix-neuf Roses*] ou dans l'écrit *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* que l'auteur recommandait d'ailleurs aux gens de théâtre. De ce point de vue, l'opposition entre genres et l'opposition recherche scientifique – littérature s'estompe beaucoup, car tous les côtés de la création eliadesque sont imprégnés de structures théâtrales.

Et c'est justement ce théâtre explicite et implicite chez Eliade qui fait l'objet du livre de Maria Vodă Căpușan. Qui plus est, ce théâtre n'est pas vu dans son hypostase de spectacle fini, fermé. Eliade voit ce spectacle plutôt comme en voie de se faire, en état de *poiësis*. Dans des proses comme *Dix-neuf Roses*, *Incognito à Buchenwald*, ou *Uniformes de général*, le spectacle n'est pas un produit fini – il est toujours en train de se faire. Il ne parvient jamais à l'assurance de l'accomplissement. Il y a toujours une « insécurité » du *poiësis*. Car chez Eliade le spectacle n'est jamais simple, artistiquement gratuit. Il est toujours lié au mode platonicien du souvenir – un spectacle est toujours remémoration de scènes essentielles qui, pour ceux qui jouent dans ce spectacle, prennent une valeur sacrée ; c'est un moment archétypal qui, à lui seul, peut définir une existence. Cette remémoration n'est jamais donnée, n'est jamais un acte complet, elle est toujours une recherche, elle est toujours problématique. Ce caractère toujours provisoire du spectacle peut même prendre des formes extrêmes, comme dans la prose intitulée de manière suggestive *Adieu*, où le spectacle « mis en scène » est justement la mort nietzschéenne de dieu, elle aussi toujours ajournée. Le spectacle eliadesque est toujours tension vers autre chose. Il n'est jamais enfermé dans le présent.

Ainsi, le théâtre de Mircea Eliade est une constante mise en question de son propre statut, de son propre rôle. L'image du comédien qui se sent déchu de sa fonction de comédien des dieux, parce qu'il est devenu comédien des humains (présents dans la prose de l'auteur), est tout à fait significative. Elle montre la crise de cet art qui a perdu son statut d'art sacré et tente de le retrouver, sans savoir s'il y arriverait.

Mais c'est ce qui permet un prodigieux développement de significations. Si le théâtre d'Eliade prend une telle variété de formes – depuis la parabole mythologique *Iphigénie* jusqu'à la biographie symbolique de *La Colonne sans fin* –, la pièce est transfigurée justement parce qu'elle ne se contente pas de rester au niveau de la forme donnée une fois pour toutes. Elle est exploration et c'est ainsi que la pièce *Hommes et pierres* devient une métaphore étendue du théâtre en général. Une pièce absolument emblématique pour ce genre de construction de l'espace dramatique est *La Colonne sans fin*. L'espace dramatique se forme ici peu à peu, en commençant par la *Colonne sans fin* elle-même, tout en continuant avec l'espace qui se développe d'une manière concentrique à partir de cet *axis mundi* qui est la colonne appuyant aussi les personnages qui entretiennent avec Brâncuși des relations plus ou moins proches du point de vue symbolique. Tout se situe comme un parallèle entre le devenir terrestre et le devenir artistique de Brâncuși – qui, partant de sa naissance terrestre, passe par son existence de sculpteur pour entrer finalement dans l'immortalité de l'œuvre. Et ainsi, constate Maria Vodă Căpușan, la construction de l'espace dramatique et l'évolution du personnage Brâncuși s'identifient à la construction de l'espace théâtral – dans la prose et dans le théâtre cela reste un des motifs centraux de la poétique implicite de Mircea Eliade. Dans des pièces comme *Iphigénie*, *Hommes et pierres* et *La Colonne sans fin*, on trouve surtout un espace comme lieu de la révélation et de l'accomplissement de soi-même, un des événements essentiels – le sacrifice consenti d'*Iphigénie*, le voyage initiatique de *Hommes et pierres*, la construction de *La Colonne sans fin* –, car, finalement, tout espace théâtral n'est autre chose – pour citer un terme fondamental pour la pensée d'Eliade – qu'une hiérophanie. Jamais pour Eliade la scène n'a été le lieu d'un simple événement artistique. Le théâtre n'est jamais seul dans l'équation – il se trouve toujours dans le binôme « théâtre et mythe », pour citer le titre même d'un autre écrit de Maria Vodă

Căpușan, l'histoire du comédien qui se souvient que jadis son art était fait pour amuser les dieux acquérant une nouveauté significative. L'anamnèse va toujours dans le sens de la récupération des sources mythiques et rituelles du théâtre – qu'il s'agisse d'un mythe grec classique déjà présent dans la tradition théâtrale ancienne et moderne comme le mythe d'Iphigénie en Aulide, ou de la biographie mythique d'un Brâncuși et de sa sculpture dans *La Colonne sans fin*, ou de l'histoire où se manifeste le mythe, ou tout simplement du mythe personnel de l'auteur dans *Hommes et pierres* –, partout le théâtre ne représente en fait qu'une tentative perpétuelle de retrouver ses propres archétypes.

Ainsi s'achève le parcours théâtral de Mircea Eliade parti de l'hypothèse du théâtre qui se fait sous nos yeux comme chez Pirandello. Il la dépasse, dans la mesure où un projet dépasse le seuil de l'immanence – comme peut-être, de nouveau chez le dramaturge italien, où les personnages restent toujours à la recherche d'un auteur – en se dirigeant vers une signification de l'au-delà de ce monde donné – encore une fois, le théâtre est une forme de théâtre récupéré. Le corps est transparent à la pensée, la scène est elle aussi transparente pour un au-delà, même si c'est un au-delà problématique.

Or, le livre de Maria Vodă Căpușan montre justement cela – la manière dont une œuvre comme celle de Mircea Eliade reste cohérente dans son universalité. On comprend alors pourquoi le théâtre ne peut plus être considéré comme un simple violon d'Ingres ou une préoccupation intermittente de l'auteur de *l'Histoire des croyances et des idées religieuses* ; en fait, il ne fait que prendre encore une fois le thème eliadesque depuis toujours – le chemin de l'homme vers le sacré. Mais il le fait avec les moyens spécifiques d'un art spécifique. Le livre de Maria Vodă Căpușan reste selon nous la contribution la plus complète qui sert à élucider les problèmes de cette poétique théâtrale implicite.

D'autre part, cette démarche qui veut élucider la composition du théâtre à partir du mythe rencontre celle d'un des livres plus anciens de Maria Vodă Căpușan, celle de *Teatru și mit [Théâtre et mythe]*. Là encore, la question est : Comment le théâtre se fait-il à partir du mythe ? Les exemples sont empruntés au XX<sup>e</sup> siècle qui a ressenti tout aussi intensément que les autres, et même plus, étant donnée la spécificité déclarée comme révolutionnaire et iconoclaste de

ce siècle – la volonté de se rapporter au mythe. À commencer par Giraudoux, chez lequel le mythe est une sorte de piège dans lequel les héros, malgré la liberté qu'ils croient avoir, tombent finalement, la signification du mythe étant ainsi confirmée ; à continuer avec Cocteau, qui, en bon surréaliste, s'intéresse surtout au côté abyssal, menaçant du mythe ; en passant par Anouilh qui projette le mythe grec dans *Eurydice* dans la banalité bourgeoise, par Eugene O'Neill qui essaie dans sa pièce sur Électre d'arriver à une signification primaire du mythe d'au-delà du mythe ; par Jacques Richardson qui donne en revanche une interprétation sociale du mythe comme expression de la violence, ou par Thornton Wilder qui se veut lui-même créateur du mythe total de l'humanité ; ou par Sartre et ses antimythes, en passant aussi par l'œuvre d'un Arthur Miller ou des expressionnistes allemands évoqués dans un épilogue. Nous avons ici une investigation de la manière dont certains auteurs (venus de cultures différentes, de formations différentes) ont tous pu faire du théâtre à partir du mythe. C'est pour dire que, finalement, le théâtre et le mythe sont si intimement liés que le mythe a une tendance naturelle à se transformer en théâtre – il manque seulement de dramaturge disposé à le faire.

## BIBLIOGRAPHIE

Vodă Căpușan, Maria. *Teatru și mit*. Cluj-Napoca : Dacia, 1976.

Vodă Căpușan, Maria. *Accente*. Cluj-Napoca : Dacia, 1991.

Vodă Căpușan, Maria. *Mircea Eliade – spectacolul magic*. Bucarest : Litera, 1991.