

Tudor Arghezi – Le Dieu caché, la poésie présente

ION POP

Abstract: *If to Arghezi as an individual the utmost spiritual tension is fuelled up by this quest, the hypostasis as an artist, as a poet, becomes immediately what matters most. The revolt against the boundaries of knowledge shows itself as the will to break up the mystery, to rip off the aura, to lessen the obscurity enwrapping and hiding the Presence.*

Mots-clés: *Tudor Arghezi, psaumes, homo religiosus, présence symbolique, individualité*

Les *Psaumes* de Tudor Arghezi et, de façon générale, sa poésie de méditation philosophique-religieuse ont fait couler beaucoup d'encre. La plupart des commentateurs se sont centrés sur leur message de nature conceptuelle qui parle des rapports difficiles entre l'homme que torture l'envie de connaître et de communiquer directement, sans intermédiaires et un Dieu qui lui refuse son hypostase matérielle, palpable. D'où, l'usage immodéré que l'on a fait de ces quelques vers emblématiques: „Pour la croyance ou pour le désaveu/ Je t'ai cherché sans trêve en pure perte” et „Je veux hurler en te touchant: Il est!” tirés du psaume bien connu. Des années durant, ce cliché lui a collé à la peau et Arghezi s'est retrouvé taxé de „poète de la foi et du déni”, dans un balancement qui, autorisé dans l'entre-deux-guerres par les voix de Pompiliu Constantinescu et Șerban Cioculescu, a apporté de l'eau au moulin du «réalisme socialiste» et même après puisqu'il laissait la porte ouverte à une possible négation «matérialiste». Si même Nicolae Manolescu, critique connu pourtant pour son modeste appétit pour le conformisme, a pu écrire à un moment donné «Arghezi, poète irréligieux»... La publication du psaume de 1959, où le sujet lyrique «acharné contre les obstacles» clamait sa révolte ainsi que des impulsions iconoclastes et annonçait, en sacrifiant un tant soit peu au conformisme idéologique, avoir acquis la conviction que la démolition doit commencer par Dieu lui-même n'a fait qu'encourager la lecture qui privilégiait «le désaveu» promis naguère. Comme, pourtant, dans les trois décennies qui lui restaient à vivre, le poète marque un tournant significatif, cette attitude radicalement négative n'est autre chose qu'une hypostase entre autres de son moi protéique, diversement tendu...

Les syntagmes *Deus absconditus* et *Deus otiosus* ont été accueillies dans le champ de l'herméneutique, y laissant d'ailleurs des résultats intéressants et acceptables dans la mesure où le sujet poétique arghezien, cet *homo religiosus* qu'il recelait nourrissait un profond sentiment de frustration et que certaines de ses hypostases suggéraient précisément (l'apparent) abandon de l'humain par la Divinité qui s'était retirée du monde du visible et avait laissé l'humain, orgueilleux parfois au point d'exhiber des impulsions titanesques, se confronter au soi torturé par des interrogations et à un univers qui pourrait encore receler des traces de la

divinité quand il n'abandonnait pas, exténué, le combat avec l'inconnu, préférant, vaincu, se laisser engloutir «par les ténèbres et la moisissure»; sauf qu'il le faisait – et le geste ne manque pas de signification – «seul et dégoûté»...

Ce qui, à ce niveau de lecture, reste encore insuffisamment mis en évidence c'est que chez Arghezi Dieu est *caché* plutôt qu'*absent*. En deçà de l'Ancien Testament personne ne voit plus le visage de Dieu et si jamais on le «voit» c'est surtout sous la forme d'une lumière et d'une irradiation lumineuse. Son apparition n'est que promesse métaphorique au futur eschatologique et à celui de la Parousie, quant à «la théologie de l'icône» (voir Paul Evdokimov) elle parle toujours de «Dieu l'invisible» qui échappe à toute représentation tout en admettant – mais sans plus! – qu'il „se multiplie dans ses manifestations” énergétiques et lumineuses pour remplir l'homme de sa „proximité brûlante”¹. La manifestation la plus edificatrice est, constamment mentionnée, celle du visage du Christ qui «est l'icône de la déité» de l'homme, «la seule icône de la Déité», «visage de Dieu l'invisible»². La Bible de l'Ancien Testament bannissait l'«idole», la représentation du divin, suggérant le danger implicite de la contemplation purement spirituelle détournée au profit de la beauté de la forme, de «l'immanentisme esthétique de l'image»³. Les seules représentations permises étaient celles des anges, créatures intermédiaires et de médiation entre l'humain et le divin.

Or, le christianisme remet la représentation dans ses droits en raison, justement, de la double nature, humaine et divine de Jésus, le Dieu *incarné*. Passé la crise iconoclaste du VIII^e siècle, la théologie de l'icône remet la représentation à l'honneur par le passage du *signe* du divin au *symbole*, en dotant l'image-symbole des attributs de *la présence* tout comme dans la mise en scène liturgique l'eucharistie transmue le pain et le vin sacralisé dans le corps et le sang du Rédempteur.

La poésie allégorique *Entre deux nuits* repose sur cette «logique» qui interdit l'accès direct au Père – «la pelle» de l'homme qui creuse dans la glèbe intérieure heurte les «reliques de pierre» de celui-ci et se casse tandis que, sur «la montagne» de terre creusée, le fils de Dieu, Jésus, pleure (peut-être est-ce précisément cette condition limitée de l'homme qu'il pleure). A retenir que pour notre poète même l'hypostase christique reste partiellement accessible car, voulant lui même monter „au faite” il se met en retard (comme partout dans sa poésie, qui manque le rendez-vous direct avec le divin) et la distance, désormais stellaire, par rapport à l'incarnation même de la déité reste irréductible. Tout comme, dans *Confessionnelle*, la terreur métaphysique de l'impénétrable, de ce qui est „tout à fait autre”, aux termes de Rudolf Otto, dépasse de loin la capacité humaine de résistance – alors il s'arrache à la croix, s'enfuit et recherche une protection simplement humaine chez son voisin, son prochain.

Seulement, l'aspiration du moi poétique arghezien, ce à quoi il aspire de toutes ses forces c'est justement de faire reculer le mystère, de comprendre le divin avec une intelligence «insoumise à la nature terrienne», c'est *l'apparition, la manifestation, l'incarnation, la présence* – autrement dit quelque chose de radicalement impossible, au-delà et en deçà de l'image du Christ. Nicolae Balotă, le plus subtile interprète de l'œuvre d'Arghezi, a surpris l'essentiel: au centre de cette problématique, se trouve le «drame de l'institution du signe», affirme-t-il dans ses «scholies» aux Psaumes. Si, en effet, chez Arghezi, pour l'homme la tension extrême de l'esprit est alimentée par cette recherche, l'hypostase d'*artiste*, de *poète* prend

immédiatement le dessus. C'est l'image qu'en donne le premier poème intitulé *Psaume*. Un joueur de «luth», animé d'une «passion céleste» mais refusant, orgueilleux, de servir le Père, satisfait, on dirait, de sa condition purement terrestre. Sauf que cette superbe a un prix: de son propre aveu, celui qui semble avoir renoncé à communiquer avec le divin ne recueille que «ténèbres et moisissure», dépit et écœurement. Encore que ce hautain rejet soit entaché, dès le départ, par l'aveu de reconnaissance de «la passion céleste», de la présence réelle de la grâce, du «signe» divin autant dire l'implicite reconnaissance d'une dépendance originaire.

Très tôt pourtant le poète se rend compte que ses impulsions d'insubordination, même nourries par des forces quasi-titanesques, sont réduites à néant – la parole descendue du ciel lui oppose un «Impossible» catégorique; dans un autre psaume, l'allégorie transparente de «l'arbre oublié dans la plaine» parle de la vaine attente du «signe du lointain», de cet «angelot» au moins médiateur. (Termes similaires pour invoquer l'ange médiateur de la parole divine dans le psaume «Je ne te demande pas une chose par trop impossible»). «Le jaillissement du cristal» du divin est une fois de plus déçue, le sujet humain reste englué, tel un nouveau Sisyphe, dans une quête qui en est une du vécu muet, de l'imagination, de la réflexion à la fois («Je te cherche muet, et t'imagines et te pense»). Là encore (le psaume «Ma prière est sans paroles») la recherche cible l'individualisation, la présence identifiable avec certitude, insatisfaite, pour le moment, de la présence diffuse, trouble, de facture panthéiste contenue dans les choses: «Où *exactement*, de la fleur ou de la tige/fermente le jus de son fruit chaud?» La nuit et le brouillard – fréquents dans l'imaginaire d'Arghezi et non seulement dans les *Psaumes*, suggèrent cet état de désarroi fondamental, d'incertitude qui pèse sur l'attente de *l'incarnation, de la présence*. Etat typique de „hybris” qui parle de l'orgueil démesuré – par moments du moins – du poète qui se croit touché par la grâce au point de posséder «le grand remède de la mort de tous», d'être en quelque sorte l'égal de Dieu. L'évidence de son impuissance, les limites qui se dressent devant lui et contre lesquelles il bute, l'interdiction par la parole même descendue „du ciel” n'apaise que pour le moment «la passion céleste», ce n'est que partie remise, elle se rallume avec la même énergie – d'où le geste de Sisyphe métaphorisé: «Le sommet finit au point où il commence» et aussi «La flèche de la nuit qui casse son bout chaque jour/et qui chaque jour le renouvelle» et «le grand détour» qui refait toujours ses distances et les «enclos» où broute le poulain remuant.

Le plus significatif des psaumes, le plus commenté aussi, est celui de la recherche de la présence divine – individualité, réalité palpable, dûment constituée. Il commence par: «Pour la croyance...» et finit par le vers bien connu «Je veux hurler en te touchant: *Il est!*» où le verbe *être* a été le plus souvent interprété abusivement. A notre avis, le cri final – nullement exigence de la preuve *d'existence* de Dieu – est à mettre sur le compte de *l'incarnation* et de *la présence*. C'est le besoin de confirmation, à l'aune des sens humains, de l'image que le sujet s'était faite, idéalement, du Créateur. Autrement dit, la version prosaïque du discours poétique donnerait quelque chose comme: resté seul à se confronter avec Dieu le Père dans «la grande histoire» de la divinité, le sujet voudrait savoir s'Il est bien ce qu'il avait imaginé, en l'arrachant à l'indétermination absolue que suggère la formule biblique «Je suis ce que je suis» et en fixant l'attitude de soumission (croyance, c'est-à-dire fidélité) ou de rupture («désaveu») que le sujet humain adopterait en fonction de cette preuve concrète. Encore le problème de

l'individualisation et de l'incarnation, de l'émergence de l'indétermination radicale du Divin, de l'Absolu: «Et voir: c'est toi *le* faucon *que* je recherche?/ Vais-je te tuer? Ou vais-je m'agenouiller pour implorer?» La seule «victoire» qu'il recherche c'est tirer au clair *la nature* de Dieu certifiée par le concret palpable de la présence. Pareil à Thomas l'Incrédule, notre poète a besoin de toucher pour appréhender Dieu.

Or, «la grande histoire» n'est que fable, imagination, approximation, territoire de la suggestion et non de la transitivité de l'expression vers lequel tend notre côté rationnel, celui qui veut «comprendre» affranchi des limites de l'humain, non soumis à la „nature terrienne”. La révolte contre les limites imposées à la connaissance c'est la volonté de crever le mystère, de lui enlever l'aura, de percer l'obscurité qui l'enveloppe et cache la Présence. *Le rêve, le semblant, l'entre-aperçu* – autant d'expressions de ce brouillard qu'on voudrait dissiper, expressions qui déplacent l'accent sur l'acte de l'approximation par l'image, par le geste artistique d'un signifiant irréprésentable. Nous dirions que c'est un passage dans l'image plastique, matérielle de ce qui n'est qu'intuition, sentiment diffus, *état d'âme*.

C'est un thème qui revient partout dans l'oeuvre d'Arghezi, par exemple au niveau de la réflexion sur l'identité du *sujet* lyrique, lui aussi enfermé dans une indétermination génératrice d'angoisses et d'aspirations à l'individualisation de la grande généralité obscure qui enveloppe l'être: «Je regarde vers le ciel, je regarde vers la terre,/ Je me suis demandé qui je suis». «*Qui* tu es» et non «*Tu es* or *tu n'es pas?*» serait la question que l'on poserait, au fond, à Dieu lui même. Le sujet humain-poétique sent et sait qu'il est, qu'il existe mais il ne sait pas *qui* il est dans son essence, quelle est sa véritable identité. Ce vers du poème *Deux steppes*, écrit sur le tard, résume la question en l'éclairant: «A côté de moi le Seigneur a posé un brouillard» – ce brouillard qui enveloppe le vaste monde extérieur mais aussi le monde intérieur du sujet...

Pour revenir aux *Psaumes*, il est clair qu'ils sous-tendent une espèce de tension entre l'interdiction théologique de la représentation de la divinité, foncièrement non-vue et invisible en soi, réalité purement spirituelle et l'aspiration de l'artiste, du poète qui ne peut se passer de *l'image*, de *la présence*, devrions-nous dire de *la présentification*, de ce qui est caché et pressenti seulement. Il aspire, nous dévoile un autre psaume, à «geler une perle» cueillie «aux cœurs vivants des étoiles» de la divinité qui reste cachée. Dans ce moment créateur, l'indéfini de l'esprit pur, de «l'incrée» ne lui suffit pas, le surnaturel du divin est reconnu avec amertume comme inaccessible, approximable uniquement dans le régime de l'état de l'âme et dans la rêverie: «Tu es et as été plus que de raison/ Tu aurais dû être, rester et vivre./ Tu es comme une pensée, tu es et tu n'es pas/ Entre le peut-être et le souvenir». Par ailleurs, admet le poète, toute représentation de la Divinité avancée par les humains, quand bien même seraient-ils des saints, est inadéquate, avilissante et vulgarisatrice: un Dieu qui «porterait bâton et longue barbe», un Dieu de l'Ancien Testament, impitoyable et vengeur, hostile à la créature qu'il «agonit d'injures» contredit l'idéal que le poète s'en est fait et qui relève, obligatoirement, de l'intuition, du non-figuratif. C'est reconnaître, pour une fois, les limites de la représentation artistique face à l'illimité du vécu, de «l'état» poétique. Le propre acte de création du poète est mis en relation, dans le même psaume, avec cette blâmable gaucherie et banalité de la représentation du Créateur qui, comme tout Absolu, ne permet que l'irrésolu du vécu et de

fragmentaires, artisanales cristallisations – «perles» – dans lesquelles l'artiste «tâche» de surprendre d'infinitésimales bribes de Lui, l'infini. Une incarnation, en d'autres mots, une présence *symbolique* qui laisse déchiffrer, éventuellement, un reflet de l'infini.

Comment ne pas observer dès lors l'homologie entre cette posture créatrice face à l'irreprésentable, dans l'absolu, du Divin et la réflexion du jeune Arghezi dans *Vers et poésie* (1904) sur la relation entre l'état poétique et son expression verbale. «...La poésie, avant d'être mesurée à l'unité parole, existe comme une espèce de dieu indécis, comme un souffle qui se glisse parmi les pensées, les peines et les joies, dissimulée et diffuse»⁴. Et encore: «La poésie existe dans l'individu, le vers sur le papier»; ou bien: «Le poète est un prestidigitateur d'éléments volatiles». Arghezi se place par là sur la ligne de réverbération de la convention poétique symboliste, enracinée dans la suggestion. En 1966, il n'a pas changé d'avis, pour ce qui est de l'essentiel. A la question *Qu'est-ce que la poésie?*, sa réponse-définition renvoie toujours au vague, à l'indécis, à la suggestion: «désir, attente ..., comme un espoir illimité» ou bien «La substance de la poésie et son être tout entier sourdent du „il me semble”, du „oui, peut-être”, du „j'aurais pensé” – de l'immense territoire de l'imagination, souvent absurde qui laisse au symbole sa force d'illumination d'une idée, l'autorité de toutes ses valeurs. [...] La poésie est soupçon, pressentiment, incertitude et approximatif»⁵. S'y ajoute ce que, pour revenir à *Vers et poésie*, Arghezi disait à propos du vers, défini par métaphore comme «cristallisation géométrique de la poésie», le mot, «très souvent visible» étant «coulé dans le moule spécial de la sensation qui le provoque» et taillé par les poètes qui peuvent le «comprimer jusqu'à en faire un losange». Par la suite, le célèbre syntagme de *Testament* – qui y a une première attestation – vient rétablir un équilibre en parlant de «la poésie et le vers qui s'entremêlent comme le fer et le feu»: suggestion d'une position où le symbolisme est en symbiose avec l'inspiration romantique et l'enjeu parnassien de la plasticité de l'expression.

Ce petit détour était nécessaire nous avérer l'unité de conception et de vision d'Arghezi sur l'existence dans son sens le plus large et sur la *poiesis*, la solidarité entre sa «théologie» et une *ars poetica* similaire dans ses données essentielles. Un «dieu indécis» est aussi le Dieu du poète Arghezi, «le souffle» de la jeunesse se manifeste plus tard, dans «la vapeur», quant à «la perle» qui concentre une once de la divinité, elle est pareille «au vers» cristallisé qui n'incarne pas au sens propre – hypothèse à exclure d'ailleurs – l'Absolu mais le suggère, laissant champ libre à l'imagination sollicitée sans arrêt et n'atteignant jamais une autre incarnation. L'image poétique ne présente pas, elle *représente*, en approximant ce qu'on lui cache et qu'elle ne fait qu'intuire. La dernière strophe du même *Psaume* le dit si bien: «Tu es et as été plus que de raison/ Tu aurais dû être, rester et vivre./ Tu es comme une pensée, tu es et tu n'es pas/ Entre le peut-être et le souvenir».

Ce que l'on appelle «le drame de la connaissance» est parfaitement symétrique avec la tension qu'implique la construction du texte poétique. *Les Psaumes* – ou du moins une bonne partie – se laissent lire comme des parties d'une *ars poetica* dont la réflexion prend comme toile de fond la radicale indétermination du Sens. Devant un Dieu *caché* – et non *absent* – devant une transcendance apparemment «vide» le psalmiste-poète torturé par de douloureuses frustrations, confronté à d'insurmontables obstacles dans la démarche de ce que Nicolae Balotă appelle «le drame de la création du signe», l'homme-poète est provoqué à la création, à des

actes à travers lesquels il tâchera encore et encore à capter un peu de la figure (des figures) plurielles, polysémiques, de l'horizon spirituel dans lequel il vit. Nous ne croyons pas que le mot *néant*, que Balotă utilise aussi, soit le plus propre à nommer cet horizon du mystère (pour reprendre les termes de Blaga) car l'esprit relève seulement de cette «lumière incréée» mais lumière quand même, inexprimable dans la plastique verbale du poème mais ressentie, vécue et qui devient énergie inspiratrice, «feu» du «verbe» créé par le poète.

Le panthéisme d'Arghezi (que Pompiliu Constantinescu décélait très bien dans sa monographie de 1940 et que Nicolae Balotă allait revisiter surtout dans son cycle *Parmi les psaumes*) s'en trouve ainsi justifié. Nous n'allons pas réouvrir ce débat, nous devons pourtant souligner que la solution panthéiste est dans la logique parfaite de la méditation théologique-poétique du poète en question. Condamné, par sa condition même d'humain, à „voir” le divin à travers un voile diffus, caché dans les matières du monde donné, il se tournera vers la créature et les choses alentour pour leur chanter des louanges car il y devine à peine les empreintes, les traces du sacré. Il abandonne les hypostases tendues du mystique, ratées pour ce qui le concerne, car n'atteignant pas à ce vécu paroxystique de la confusion avec l'esprit pur, il vit ce que Blaga appelle «une religiosité-frisson». Pour le poète, elle est «le dieu indécis», «le souffle» de naguère. Il assouvit sa soif de présence, d'incarnation, de corporalité dans une condition de demiurge subalterne grâce à laquelle – nous dit-il dans *Lettre à la craie* de 1924 – «le poète peut recréer à partir de mots et de symboles toute la nature et la peut changer»⁶ en joignant à l'hypostase de poète-créditeur celle d'artisan et de joueur quasi-divin, comme nous l'avons déjà observé. Un air des temps de la Genèse est ainsi réactualisé dans le verbe poétique qui, s'il n'est pas le Verbe créateur de l'Evangile de Jean et s'il n'est pas à même de dire directement l'essentiel sur le sens ultime de l'univers («broie le mot, les mots sont vides» – dit-il dans *Inscription sur la Bible*) peut satisfaire quand même quelque chose du besoin humain d'absolu. Car la création se sent descendante de l'Esprit dont elle est assistée. Ce qui se soustrait à l'incarnation, à l'apparence concrète et purement matérielle est quand même représenté par délégation symbolique, le Dieu caché oblige à l'exercice toujours repris de la poésie qui s'efforce, dans la joie ou la douleur, à en approximer et suggérer la présence, par médiation symbolique. Naturellement, le texte poétique n'en devient pas l'équivalent parfait de l'*icône* théologique bien que les études sur le soi-disant *icon* poétique proposent un rapprochement important de ce repère. Paul Ricœur, par exemple, dans *La métaphore vivante*, cite les linguistes W. K. Wimsatt, M. Beardsley et ensuite Marcus B. Hester et constate: «Pareille à l'icône du culte byzantin, l'icône verbale consiste en cette fusion du sens et du sensible; elle est aussi cet objet dur, qui ressemble à une sculpture, c'est-à-dire le langage dépouillé de sa fonction référentielle et réduit à son apparence opaque, enfin, elle présente une expérience qui lui est entièrement immanente»⁷. En ajoutant que «l'iconicité... est un imaginaire impliqué dans le langage même» qui «fait partie du jeu de langage même», Ricœur parle en faveur de la lecture de la poésie d'Arghezi, si intéressée par «l'iconicité»: l'immanence, l'opacité du langage tourné vers lui même a une énorme importance pour le poète roumain chez qui «l'icône» poétique n'est pas simple médiateur de signification liturgique-théologique, elle a aussi valeur en soi accentuée par l'équivalence proposée et par la réflexion arghezienne sur «le vocabulaire comme carte raccourcie de la nature» et sur «la nature

en sus» que l'artisan peut créer avec une aisance de joueur mi-enfant mi-demiurge. Cette question de l'artisanat est – on le sait – extrêmement importante dès qu'il s'agit de définir le moi poétique et sa pratique scripturale. Par ailleurs, pourtant, «l'agencement» des mots, équivalu ainsi à «la nature» ou à «la nature en sus» recèle quelque chose du sens panthéiste, toujours suggéré, de la présence diffuse de la divinité. Le Dieu caché passe ainsi dans l'icône verbale, trace et empreinte, il apparaît comme une présence *sui generis* dans la plastique de l'image, dans les symboles qui la portent, ouverts sur les pénombres et l'énergie lumineuse du Sens ultime qui est ainsi maintenu en état de disponibilité infinie. En se cachant, il reste à jamais un défi pour l'écriture poétique, ce qui se soustrait à la lumière incréée ou dans les pénombres du mystère ultime de la Divinité est compensé par la présence dans les multiples hypostases de l'accompli que le texte poétique propose comme «fusion du sens avec le sensible».

NOTES

- ¹ Paul Evdokimov, *L'Art de l'icône. Une théologie de la beauté*, Editions Meridiane, Bucarest, 1992, p. 163.
- ² *Ibidem*, p. 168.
- ³ *Ibidem*, p. 159.
- ⁴ Cf. *Ars poetica*, Editions Dacia, Cluj, 1974, p. 39.
- ⁵ *Ibidem*, p. 292.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ Paul Ricœur, *Metafora vie [La métaphore vive]*, Editions Univers, Bucarest, 1985, p. 326.

Université „Babeş-Bolyai”, Cluj-Napoca