



Le Monde imaginaire des cathédrales dans les littératures russe et française des xixe et xxe siècles

Lioudmila Chvedova

► To cite this version:

Lioudmila Chvedova. Le Monde imaginaire des cathédrales dans les littératures russe et française des xixe et xxe siècles. Éditions Le Manuscrit, pp.585, 2022, 9782304054224. <hal-04053848>

HAL Id: hal-04053848

<https://hal.science/hal-04053848v1>

Submitted on 31 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

LE MONDE IMAGINAIRE DES CATHÉDRALES
DANS LES LITTÉRATURES RUSSE ET FRANÇAISE
DES XIX^e ET XX^e SIÈCLES

Dans la même collection

Stanislaw FISZER (dir.), *Le Grotesque de l'Histoire*, 2005.

Stanislaw FISZER, *Le catastrophisme grotesque, La prose polonaise et l'anti-utopie européenne de l'entre-deux-guerres*, 2007.

Stanislaw FISZER, Antoine NIVIÈRE (dir.), *La Philosophie de l'histoire des XIX^e et XX^e siècles. Pologne – Russie – Europe*, 2011.

Cylvie CLAVEAU, Stanislaw FISZER, Didier FRANCFORT (dir.), *Cultures juives. Europe centrale et orientale, Amérique du Nord*, 2012.

Stanislaw FISZER, Didier FRANCFORT, Antoine NIVIÈRE, Jean-Sébastien NOËL (dir.), *Folklores et politique : approches comparées et réflexions critiques (Europes/ Amériques)*, 2014.

Stanislaw FISZER, Antoine NIVIÈRE (dir.), *Le Rire des tranchées en Europe centrale et orientale pendant la Première Guerre mondiale*, 2015.

Stanislaw FISZER, Antoine NIVIÈRE (dir.), *Science et littérature, Inspirations réciproques. Europe centrale et orientale (XIX^e-XXI^e siècles)*, 2020.

Illustration de couverture : Eugène Viollet-le-Duc, *Notre-Dame en 1482*, illustration gravée sur bois par F. Méaulle dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, Paris, Hugues, 1877, Maison de Victor Hugo – Hauteville House CCØ Paris Musées / Maisons de Victor Hugo Paris – Guernesey.

ISBN 978-2-304-05422-4

© Éditions Le Manuscrit, décembre 2022

LIoudmila CHVEDOVA

Le Monde imaginaire
des cathédrales
dans les littératures
russe et française
des XIX^e et XX^e siècles

Collection Cercle

Éditions Le Manuscrit
Paris

**Comité scientifique
de la collection CERCLE**

Lioudmila CHVEDOVA – Université de Lorraine
Cylvie CLAVEAU – Université du Québec à Chicoutimi
Paul DUMONT – Université de Strasbourg
Stanisław FISZER – Université de Lorraine
Didier FRANCFORT – Université de Lorraine
Paul GRADVOHL – Université Paris I Panthéon-Sorbonne
Petr HORÁK – Université de Pardubice
Michel MASLOWSKI – Université Paris IV Sorbonne
Andrzej MENCWEL – Université de Varsovie
Antoine NIVIÈRE – Université de Lorraine
Jean-Sébastien NOËL – Université de La Rochelle
Hannu SALMI – Université de Turku

Comité de lecture

Stanisław FISZER – Université de Lorraine
Antoine NIVIÈRE – Université de Lorraine

Remerciements

Je tiens à remercier très chaleureusement tous ceux qui ont soutenu ce projet de publication : Antoine Nivière, directeur du laboratoire de recherche CERCLE, Andreas Gutsfeld, directeur du pôle scientifique TELL, ainsi que l'équipe éditoriale du Manuscrit.

Ma profonde reconnaissance et ma sincère gratitude s'adressent à Jean-Louis Backès pour ses précieux conseils, son soutien et ses encouragements pour mes travaux de recherche. Mes remerciements chaleureux vont également à Bernard Franco, Joëlle Prungnaud, Karen Haddad-Wotling et Pierre Citti qui m'ont donné des recommandations très utiles.

Je remercie vivement mes collègues et amis, particulièrement Daniel Soulié, Anna Trufanova, Stanisław Fiszer, Anne Pinot, Jessica Wilker, Vardan Tchichikyan, Yves Avril, Thanh-Vân Ton-That, Romain Vaissermann, de leur aide très précieuse et de leur soutien.

Mes vifs remerciements s'adressent également à Segolen Le Men et à Patrick Demouy pour l'aide apportée à mes recherches iconographiques afin d'illustrer cet ouvrage.

« Qu'est-ce donc que la cathédrale ?

(Euvre d'amour, d'enthousiasme et de foi, jadis, objet de haine et de mépris, hier, d'étonnement et d'admiration, aujourd'hui, qu'est-ce, à bien précisément dire, que cet ensemble moral et matériel, cette unité multiple, ce colossal et majestueux et mystérieux monceau de pensées et de pierres ? »

Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France* (1914)

« Tout doit être construit – composé de parties qui forment un tout : un arbre comme un corps humain, un corps humain comme une cathédrale. »

Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art* (1908)

Avant-propos

Les événements tragiques de ces dernières années, à savoir l'incendie de la cathédrale Notre-Dame de Paris en 2019 et celui de la cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Nantes en 2020, rappellent la fragilité de ces constructions médiévales malgré leur apparence solide, voire indestructible. Après de nombreuses épreuves au cours de leur longue existence, les cathédrales ont besoin de notre protection et d'une attitude particulièrement attentive. Cependant, des événements plus heureux sont également d'actualité : la cathédrale de Toul a célébré ses 800 ans en 2021 et les cathédrales de Metz et d'Amiens ont fêté le même anniversaire en 2020. Le contexte actuel suscite donc un regain d'intérêt envers ces édifices médiévaux. L'un des moyens de valoriser et d'éterniser les cathédrales est leur évocation à travers d'autres arts, notamment l'art littéraire.

Cet ouvrage est la reprise d'une thèse de doctorat préparée sous la direction de Jean-Louis Backès et soutenue en 2006 à l'Université Paris IV – Sorbonne, qui avait pour thème les métaphores de la cathédrale médiévale dans les littératures russe et française des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles. Ce texte a été actualisé et complété pour tenir compte de la bibliographie qui s'est enrichie depuis l'année 2007, surtout après les tragiques incendies des cathédrales de Paris et de Nantes

qui ont engendré la publication de plusieurs ouvrages consacrés aux cathédrales.

Certaines parties de la présente monographie ont été publiées sous forme d'articles, mais l'intégralité de cette recherche n'avait jamais été éditée. C'est le moment de penser aux cathédrales qui nous ont rappelé leur fragilité au cours de ces dernières années. L'actualité a donc incité l'auteur de ce texte de le publier dans ce contexte particulier pour rendre hommage aux chefs-d'œuvre d'art médiéval.

Cet essai qui privilégie une approche croisée a pour objectif d'examiner le système métaphorique de la cathédrale médiévale dans les littératures russe et française des XIX^e et XX^e siècles. Beaucoup de travaux ont déjà été écrits sur la cathédrale dans la littérature, mais il n'y a pas encore d'ouvrage consacré à l'édifice médiéval dans le domaine franco-russe, à la perception de la cathédrale par les auteurs russes et français, qui révèle plusieurs similitudes malgré leurs différences culturelles. Les métaphores classiques de la cathédrale-livre, de la cathédrale animée et de la cathédrale-végétal sont au centre de cet essai qui étudie des œuvres poétiques et en prose de François-René de Chateaubriand, Victor Hugo, Joris-Karl Huysmans, Marcel Proust, Charles Péguy en les mettant en parallèle avec celles de Fiodor Dostoïevski, Nicolas Gogol, Ossip Mandelstam, Alexandre Blok, Vladimir Maïakovski ou Maximilien Volochine. Ces auteurs décrivent dans leurs œuvres les cathédrales de Paris, de Chartres, d'Amiens, de Strasbourg, de Quimper, de Rouen et d'autres. C'est la cathédrale de Reims qui a attiré l'attention particulière des écrivains russes et français en 1914, après son bombardement et son incendie pendant la Première Guerre mondiale.

La cathédrale concrète, réelle, se dématérialise progressivement pour se transformer en mystérieuse cathédrale englobée ayant un sens symbolique (la légende bretonne de la ville d'Ys et la légende russe de l'invisible ville de Kitège, gardienne des valeurs spirituelles russes) ou en précaire cathédrale de brume. Réhabilitée et valorisée par les romantiques, l'édifice médiéval commence à servir lui-même de modèle de comparaison dès la fin du XIX^e siècle, ce qui entraîne le renversement des métaphores. Symbole du sacré, lieu de culte, l'édifice religieux se métamorphose sous la plume des écrivains. La

multiplicité des images de la cathédrale créées dans les littératures russe et française surprend par son originalité et sa profondeur, en rapprochant les deux cultures malgré leurs apparentes divergences et en mettant en valeur l'édifice de l'époque médiévale. L'approche comparatiste et interculturelle de ce livre ouvre donc de nouvelles perspectives dans les recherches consacrées à ce sujet étudié à travers les littératures russe et française.

L'ouvrage est assorti de deux annexes : la première présente une version intégrale de poèmes d'auteurs russes sur les cathédrales médiévales, cités dans ce livre et traduits en français, et la deuxième comporte une documentation iconographique qui est constituée des illustrations indispensables à une meilleure compréhension du texte.

Introduction

La cathédrale est naturellement considérée comme une expression du sacré, de la spiritualité. Il existe beaucoup de recherches historiques, philosophiques et littéraires sur la cathédrale médiévale qui analysent ses multiples aspects. Le monument se révèle ainsi capable de devenir l'objet de discours de natures différentes. La cathédrale n'est pas seulement intéressante comme lieu de culte et comme phénomène historique engendré par l'époque médiévale; elle l'est aussi comme objet esthétique, susceptible de faire jouer l'imagination d'un artiste, d'un écrivain ou d'un musicien.

Dans son ouvrage *Les cathédrales au XIX^e siècle*, Jean-Michel Leniaud¹ replace l'édifice médiéval dans un contexte moderne et évoque plusieurs facettes de la cathédrale comme objet d'écriture à partir du XIX^e siècle : lieu de culte, symbole religieux, politique, objet architectural, patrimonial, monument archéologique.

Tout en étant elle-même une œuvre d'art, la cathédrale inspire la création d'autres chefs-d'œuvre : littéraires, musicales et picturales. Comment la cathédrale se transforme-t-elle lorsqu'elle devient l'objet d'un discours littéraire, lorsqu'elle passe dans le domaine

1 Jean-Michel Leniaud, *Les cathédrales au XIX^e siècle : étude du service des édifices diocésains*, préface d'Alain Erlande-Brandenburg, Paris, Economica, 1993.

de l'imaginaire? Tout d'abord, l'art littéraire nous plonge dans une autre dimension, puis les écrivains manient toute une série de procédés pour décrire une œuvre architecturale. La figure de style qu'ils privilégient souvent est la métaphore qui permet de créer une œuvre différente, ayant son caractère particulier. C'est à l'étude du monde imaginaire des cathédrales créé grâce à l'utilisation des métaphores que nous consacrerons cet essai.

Certes, beaucoup d'ouvrages ont déjà été écrits sur la cathédrale médiévale, mais il n'existe pas encore de travail de synthèse entièrement consacré à l'imaginaire de la cathédrale dans le domaine franco-russe. Cette étude permettra de comparer les métaphores de la cathédrale dans deux littératures – française et russe –, et de mettre en parallèle ou en opposition ce phénomène dans les deux mentalités qui ne définissent pas la notion de la cathédrale de la même façon. Il sera important de poser la question de savoir si le système métaphorique de la cathédrale est semblable dans ces deux cultures, quels en sont les points communs et les différences fondamentales.

La présence de la cathédrale dans la littérature a souvent intéressé les chercheurs de différents pays. L'intérêt pour les rapports entre l'art architectural et l'art littéraire est de plus en plus vif ces dernières décennies. De nombreux colloques et journées d'études témoignent de l'attention croissante pour ce sujet interdisciplinaire. Parmi ces manifestations il est important de citer les colloques « Architectes et architectures dans la littérature française » qui a eu lieu à Paris en octobre 1997²; « La Cathédrale » qui s'est déroulé à l'Université de Lille 3 en mars 2000³; « Littérature et architecture » qui a eu lieu en juin 2003 à l'Université de Lyon 3⁴; « Architecture et discours », organisé en octobre 2003 à l'Université de Lille 3⁵; « Les monuments du passé : traces et représentations

2 Madeleine Bertaud (dir.), *Architectes et architectures dans la littérature française*, *Travaux de littérature*, n° 12-13, Boulogne, Adirel, 1999.

3 Joëlle Prunghaud (dir.), *La Cathédrale*, Lille, Université Charles de Gaulle Lille 3, coll. UL3 « Travaux et recherches », 2001.

4 Laurence Richer (dir.), *Littérature et architecture*, volume n° 24, C.E.D.I.C., Centre Jean Prévost, Université de Lyon 3, 2004.

5 Marie-Madeleine Castellani et Joëlle Prunghaud (dir.), *Architecture et discours*, Lille, Université Charles de Gaulle Lille 3, coll. UL3 « Travaux et

d'une histoire dans la littérature » qui s'est tenu en novembre 2004 à l'Université de Lille 3⁶; « The Idea of the Gothic Cathedral from the Post-Medieval to the Post-Modern » qui a eu lieu à l'Université de Copenhague en juin 2005⁷; « Architecture, littérature et autres arts : interactions, hybridations », organisé en février 2006 par la Société Française des Architectes; « Images de la cathédrale dans la littérature et dans l'art », organisé par l'association « Rencontre avec le Patrimoine religieux » à Tours en octobre 2006⁸; le colloque « La cathédrale transfigurée. Regards, mythes, conflits » qui s'est déroulé au Musée des Beaux-Arts de Rouen en mai 2014; le colloque « La cathédrale immortelle? », organisé par l'Institut Catholique de Paris en avril 2020. La plupart de ces colloques ont été suivis de la publication des actes. Ces rencontres, qui ont eu lieu le plus souvent en France, furent des étapes importantes pour les recherches sur l'architecture dans les œuvres littéraires et sur les rapports entre les deux arts – littéraire et architectural. Ces manifestations ont attiré de nombreux chercheurs de plusieurs pays qui ont apporté leurs compétences dans l'étude de l'édifice médiéval à travers la littérature.

Parmi ces colloques, l'un des plus importants est celui qui avait pour titre « La Cathédrale » et qui s'était fixé comme objectif d'étudier les diverses représentations de la cathédrale dans le texte littéraire du Moyen Âge à nos jours, de s'interroger sur son rôle dans une œuvre littéraire (décor, élément de l'intrigue, personnage à part entière) et d'analyser le changement du regard sur la cathédrale en fonction des époques historiques, du contexte idéologique, religieux et artistique. Ce colloque a abouti à une publication traitant de la cathédrale dans la littérature, depuis les auteurs du Moyen Âge

recherches », 2006.

6 Fiona McIntosh-Varjabédian et Joëlle Prunghaud (dir.), *Les monuments du passé : traces et représentations d'une histoire dans la littérature*, Lille, Université Charles de Gaulle Lille 3, coll. UL3 « Travaux et recherches », 2008.

7 Stephanie Moore-Glaser (dir.), *The Idea of the Gothic Cathedral : Interdisciplinary Perspectives on the Meanings of the Medieval Edifice in the Modern Period*, Brepols Publishers, Turnhout, 2018.

8 Françoise Michaud-Fréjaville (dir.), *Images de la cathédrale dans la littérature et dans l'art*, in *Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux*, coll. « Art sacré », n° 26, 2008.

jusqu'à Proust, Claudel et Kafka, en passant par Chateaubriand, Ruskin, Balzac, les écrivains décadents et beaucoup d'autres. Le concept de la cathédrale a été étudié dans plusieurs littératures : française, anglaise, espagnole, allemande et russe.

Plusieurs recherches considérables ont été consacrées à l'image de la cathédrale ou à l'architecture dans la littérature de manière générale. Ces recherches portaient le plus souvent sur la présence de la cathédrale chez un écrivain en particulier. Ainsi, nous pouvons citer l'ouvrage de Jean Maillon *Victor Hugo et l'art architectural*⁹, qui présente une analyse détaillée des images architecturales dans chaque étape de l'œuvre de Hugo ; le livre de Luc Fraisse *L'Œuvre-cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*¹⁰, qui réalise en quelque sorte le projet de Proust d'intituler chaque partie de son roman *À la recherche du temps perdu* comme les détails architecturaux de la cathédrale (porche, rosace, vitraux) ; le livre de Fraisse est construit selon ce principe et étudie l'évocation de chaque élément de la cathédrale dans le roman de Proust ; l'ouvrage de Joëlle Prunghaud *Gothique et décadence*¹¹, consacré à l'image de l'architecture gothique chez les écrivains décadents et contenant un chapitre sur les métaphores de la cathédrale, et le livre du même auteur *Figures littéraires de la cathédrale, 1880-1918*¹² qui explore l'imaginaire de la cathédrale au tournant du XIX^e siècle dans les littératures britannique, belge francophone et française ; l'ouvrage de Laurence Richer *La Cathédrale de feu, le Moyen Âge de Michelet, de l'histoire au mythe*¹³ examinant l'œuvre de Michelet et analysant l'image de la cathédrale chez cet auteur ; le livre de Ségolène Le Men *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet*¹⁴, qui met

9 Jean Maillon, *Victor Hugo et l'art architectural*, Paris, PUF, 1962.

10 Luc Fraisse, *L'Œuvre-cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Corti, 1990.

11 Joëlle Prunghaud, *Gothique et décadence*, Paris, Champion, 1997.

12 Joëlle Prunghaud, *Figures littéraires de la cathédrale, 1880-1918*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion, 2008.

13 Laurence Richer, *La Cathédrale de feu, le Moyen Âge de Michelet, de l'histoire au mythe*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1995.

14 Ségolène Le Men, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet*, Paris, CNRS, 1998.

en rapport plusieurs arts, littéraire, architectural et pictural ; la monographie de Stephanie Moore-Glaser *Explorations of the Gothic Cathedral in Nineteenth Century France*¹⁵ ; l'ouvrage collectif dirigé par Georges Roque *L'Imaginaire moderne de la cathédrale*¹⁶ étudiant la transformation de l'imaginaire de la cathédrale à la fin du XIX^e siècle et un livre publié en Pologne par Malgorzata Czermińska : *Le gothique des écrivains. Étude des topoï dans les descriptions des cathédrales (Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry)*¹⁷ dans lequel l'auteur explore plusieurs images de l'édifice médiéval. Mentionnons également le catalogue de l'exposition *Cathédrales 1789-1914, un mythe moderne*, qui a eu lieu au Musée des Beaux-Arts de Rouen en avril-août 2014¹⁸ et qui a examiné la place de la cathédrale dans l'imaginaire artistique et dans le débat national depuis Goethe et Victor Hugo jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Il est également important de citer les ouvrages fondamentaux des spécialistes du Moyen Âge sur la cathédrale médiévale tels que Jules Michelet (*Histoire de France*, 1855-1867), Eugène Viollet-le-Duc (*Le Dictionnaire raisonné de l'architecture gothique*, 1854-1868), Émile Mâle (*L'Art religieux en France au XIII^e siècle*, 1899), Auguste Rodin (*Les Cathédrales de France*, 1914), Johan Huizinga (*Le Déclin du Moyen Âge*, 1919), Erwin Panofsky (*Architecture gothique et pensée scolastique précédé de l'abbé Suger de Saint-Denis*, 1951), Georges Duby (*Le Temps des cathédrales*, 1966-1967), Alain Erlande-Brandenburg (*La Cathédrale*, 1989, *L'Art gothique*, 1983, *Quand les cathédrales étaient peintes*, 1993), Jacques Le Goff (*Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, 1999). Ces ouvrages ont également été des références fondamentales pour notre étude.

Après l'incendie de la cathédrale Notre-Dame de Paris le 15 avril 2019 et celui de la cathédrale Saint-Pierre-et-Paul de Nantes

15 Stephanie Moore-Glaser, *Explorations of the Gothic Cathedral in Nineteenth Century France*, PhD Diss. Indiana University, 2002. Ann Arbor : UMI 2002.

16 Georges Roque (dir.), *L'Imaginaire moderne de la cathédrale*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, 2012.

17 Malgorzata Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk, Slowo / Obraz terytoria, 2005.

18 *Cathédrales 1789-1914, un mythe moderne*, catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Rouen, avril-août 2014, éditions Somogy, 2014.

le 18 juillet 2020, beaucoup d'ouvrages et de manifestations ont été consacrés aux cathédrales et aux édifices religieux de manière générale. Citons les livres suivants parus entre 2019 et 2020, après l'incendie de Notre-Dame de Paris : François Cheng, *À Notre-Dame* (2019), Claude Dagens, *Notre-Dame et ses sœurs* (2019); Monseigneur Patrick Chauvet, *Notre-Dame d'espérance* : « Nous rebâtirons la cathédrale » (2019); Sylvain Tesson, *Notre-Dame de Paris, Ô Reine de douleurs* (2020); Ken Follet, *Notre-Dame* (2019); Adrien Goetz, *Notre-Dame de l'humanité* (2019); Dany Sandron et Andrew Tallon, *Notre-Dame de Paris : neuf siècles d'histoire* (2019); Sébastien Spitzer, *Dans les flammes de Notre-Dame* (2019).

Par ailleurs, les fiches thématiques sont actuellement préparées par les spécialistes de différents domaines explorant la cathédrale pour le site de l'Association des scientifiques au service de la restauration de Notre-Dame de Paris¹⁹. Des recherches importantes ont également été effectuées par le CNRS et leurs résultats apparaissent en ligne dans le dossier « Notre-Dame de la recherche »²⁰.

L'incendie de la cathédrale de Nantes est plus récent et les ouvrages qui lui sont consacrés sont en cours de publication. Nous n'avons probablement pas encore suffisamment de recul par rapport à ces désastreux incendies et, dans les années à venir, d'autres travaux de recherche engendrés par ces événements verront sans doute le jour pour faire le bilan des travaux de restauration, pour tirer des leçons de ces épreuves subies par les cathédrales et pour mieux les préparer à affronter ce type de catastrophes inévitables au cours de l'histoire. Les ouvrages publiés et manifestations organisées jusqu'à présent transmettent surtout une grande émotion éprouvée à la suite de ces incendies et témoignent de la mobilisation des efforts humains pour aider à sauver les cathédrales. Les recherches effectuées par le CNRS et par l'Association des scientifiques contribuent à mener les travaux de restauration le plus précisément possible et à respecter l'héritage transmis par nos ancêtres.

¹⁹ <https://www.scientifiquesnotre-dame.org/> Dernière consultation de toutes les sources électroniques : le 7 août 2022.

²⁰ <https://lejournal.cnrs.fr/dossiers/notre-dame-de-la-recherche>

Dans notre ouvrage, il sera également question d'une cathédrale qui a souffert d'un incendie. Mais cet incendie s'est déroulé il y a un siècle, pendant la Première Guerre mondiale. C'est la cathédrale de Reims qui l'a subi et de nombreux écrivains français et russes ont dédié leurs œuvres à cette cathédrale martyre. Nous avons à notre disposition suffisamment de documents et d'ouvrages variés traitant de cet incendie et nous avons désormais le recul nécessaire par rapport à cet événement pour en parler de manière plus objective.

Après la présentation des sources essentiellement françaises, penchons-nous maintenant sur les travaux consacrés à la cathédrale médiévale qui ont été édités en Russie. Les chercheurs russes et russisants ont également manifesté un grand intérêt pour l'image de la cathédrale médiévale dans la littérature. Ainsi, nous pouvons citer l'article de K. M. Mouratova « Les écrivains russes de la fin du XVIII^e – première moitié du XIX^e siècle sur le gothique de l'Europe occidentale » («Русские писатели конца XVIII – первой половины XIX века о западно-европейской готике»), publié dans la revue *Questions de littérature russe (Вопросы русской литературы)*²¹) et retraçant les représentations de l'architecture gothique dans la littérature russe en prose; l'article de V. E. Bagno « L'architecture occidentale dans la poésie russe des fin du XIX^e – début du XX^e siècle » («Зарубежная архитектура в русской поэзии конца XIX – начала XX века»), paru dans la revue *La Littérature russe et l'art occidental (Русская литература и зарубежное искусство)*²²) et présentant un large éventail d'auteurs ayant éprouvé un intérêt pour l'architecture occidentale; l'article de D. D. Ivlev « Les poèmes de O. Mandelstam et de V. Maïakovski "Notre-Dame", expérience d'analyse » («Стихотворения О. Мандельштама и В. Маяковского "Notre-Dame", опыт анализа»²³), publié dans *Sciences philosophiques*

21 К. М. Муратова, «Русские писатели конца XVIII – первой половины XIX века о западно-европейской готике», in *Вопросы русской литературы*, Львов, 1972.

22 В. Е. Багно, «Зарубежная архитектура в русской поэзии конца XIX – начала XX века», in *Русская литература и зарубежное искусство*, Ленинград, 1986.

23 Д. Д. Ивлев, «Стихотворения О. Мандельштама и В. Маяковского "Notre-Dame", опыт анализа», in *Философские науки*, n° 6, 1981.

(Философские науки), qui met en parallèle les poèmes de ces auteurs russes consacrés à la cathédrale de Paris ; l'article de D. S. Likhatchev « Les fenêtres gothiques de Dostoïevski » («Готические окна Достоевского²⁴») dans son livre *Littérature – réalité – littérature* (Литература – реальность – литература) ; l'article de C. A. Barcht « Le gothique de Dostoïevski » («Готика Достоевского²⁵»), publié dans la revue *Néva* (Нева) et montrant les rapports entre les œuvres de ce grand classique russe et l'architecture gothique ; le livre de C. A. Barcht *Les Dessins dans les manuscrits de Dostoïevski* (Рисунки в рукописях Достоевского²⁶) dont une partie considérable est consacrée aux dessins gothiques de l'écrivain ; l'article de A. V. Lavrov « L'Esprit du gothique, projet inachevé de Volochine » («Дух готики – неосуществлённый замысел Волошина²⁷»), paru dans la revue *Littérature russe et art occidental* (Русская литература и зарубежное искусство), dans lequel l'auteur a publié et commenté des extraits du livre inachevé de ce poète russe sur l'art gothique ; l'article d'Hélène Henry « Mandelstam et la cathédrale gothique²⁸ » dans *L'Avant-garde russe et la synthèse des arts*, qui analyse la présence de l'architecture gothique dans l'œuvre de ce poète acméiste russe ; l'article de M. L. Gasparov « Deux gothiques et deux Égyptes dans la poésie de O. Mandelstam » («Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама²⁹»), paru dans le recueil *De la poésie russe* (О русской поэзии), qui compare les poèmes de Mandelstam consacrés à l'architecture gothique et à l'architecture égyptienne. Tous ces travaux et ouvrages témoignent de l'intérêt croissant des

24 Д. С. Лихачев, «Готические окна Достоевского», in *Литература – реальность – литература*, Ленинград, 1984.

25 К. А. Баршт, «Готика Достоевского», in *Нева*, n° 10, 1984.

26 К. А. Баршт, *Рисунки в рукописях Достоевского*, Санкт-Петербург, Формика, 1996.

27 А. В. Лавров, «Дух готики, неосуществлённый замысел Волошина», in *Русская литература и зарубежное искусство*, Ленинград, Наука, 1986.

28 Hélène Henry, « Mandelstam et la cathédrale gothique », in *L'Avant-garde russe et la synthèse des arts*, Paris, L'Âge d'Homme, 1990.

29 М. Л. Гаспаров, «Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама», in *О русской поэзии*, Санкт-Петербург, Азбука, 2001.

chercheurs russes ou russisants pour l'image de la cathédrale dans la littérature.

Dans le cadre de cet essai, nous examinerons les métaphores les plus fréquentes dans les représentations de la cathédrale médiévale à travers les littératures russe et française des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles, ainsi que leur évolution en fonction des genres littéraires, de l'époque historique, de la mentalité et d'autres facteurs. Les travaux entrepris nous ont effectivement montré qu'il existait déjà des recherches sur la cathédrale dans la littérature, mais qu'il n'y avait pas d'étude complète entièrement consacrée aux métaphores de la cathédrale dans les littératures de ces deux pays. Dans une perspective comparatiste, nous allons étudier ce sujet dans les deux littératures, russe et française, et donc dans deux mentalités différentes quant à leur culture, leur religion, leur langue, mais qui révèlent pourtant beaucoup de similitudes dans la façon d'évoquer la cathédrale dans la langue imagée.

La présente recherche s'appuie sur l'étude comparative de plusieurs œuvres d'écrivains français et russes qui évoquent des cathédrales et plus particulièrement *Notre-Dame de Paris* (1830) de Victor Hugo, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust, *La Cathédrale* (1898) de Joris-Karl Huysmans, *Le Rêve* (1888) d'Émile Zola, *La Tapisserie de Notre-Dame* (1913) de Charles Péguy, des poèmes d'Ossip Mandelstam, de Maximilien Volochine, d'Alexandre Blok, de Constantin Sloutchevski, de Vladimir Maïakovski, des romans de Pavel Melnikov-Petcherski et de Fiodor Dostoïevski, ainsi que des articles de Nicolas Gogol.

L'objectif principal de cet essai est d'étudier le système métaphorique de la cathédrale, notamment les métaphores de la cathédrale-livre (représentation de l'œuvre architecturale en tant que texte littéraire), de la cathédrale-végétal (image de la cathédrale associée à une plante), de la cathédrale-être animé (représentation de la cathédrale en corps humain ou comme un animal réel ou fantastique), de la cathédrale engloutie (image étroitement liée à la sphère de l'imaginaire qui sera suivie d'une autre métaphore intéressante : celle de la cathédrale de brume). Dans le cadre de ce travail, il faudra établir si les métaphores changent en fonction du genre littéraire, de l'époque, du pays d'origine de l'écrivain, de sa langue maternelle, ainsi que de sa culture et de sa mentalité.

Nous nous attacherons à déterminer s'il existe une évolution des métaphores de la cathédrale. Cette recherche suggère également l'étude du concept « cathédrale » dans plusieurs arts, car tout en étant un phénomène architectural, il apparaît dans la littérature, la musique ou la peinture. Au xx^e siècle, il pénètre pratiquement dans tous les arts, en étant lui-même une œuvre d'art. C'est grâce aux interactions entre les arts que l'on voit surgir les images de la cathédrale-livre de pierre ou de la cathédrale-symphonie de pierre.

Au cours de cette recherche, il sera nécessaire de préciser la question de l'évolution du système métaphorique de la cathédrale en littérature et de définir ce qui l'influence. Il semble que, si les romantiques tâchaient de réhabiliter, de comprendre et d'expliquer la cathédrale en la métaphorisant et en la comparant à d'autres phénomènes, chez les écrivains du xx^e siècle, c'est la cathédrale elle-même qui devient le modèle à imiter, ce qui entraîne un renversement des métaphores. Telle est l'hypothèse qui nous sert de point de départ. Il ne s'agit pourtant pas d'imaginer que les écrivains de l'époque plus récente n'utilisent plus les métaphores classiques. Il faudra voir dans quelle mesure les images traditionnelles restent dans leur champ de vision et quelle place occupent les nouvelles métaphores dans leurs œuvres.

Dans ses *Maximes et pensées*, Nicolas de Chamfort reprend et commente ainsi une formule d'Aristote : « [...] toute métaphore fondée sur l'analogie doit être également juste dans le sens renversé. Ainsi, l'on a dit de la vieillesse qu'elle est l'hiver de la vie ; renversez la métaphore et vous la trouverez également juste, en disant que l'hiver est la vieillesse de l'année³⁰ ». En gardant à l'esprit cette remarque développée à partir de la *Rhétorique*³¹, nous allons examiner l'application de cette idée à travers le système métaphorique de la cathédrale pour observer le fonctionnement du renversement des métaphores, à savoir la transformation de la cathédrale-livre en livre-cathédrale, de la cathédrale-végétal en végétal-cathédrale et de la cathédrale-être animé en être animé-cathédrale. Dans notre analyse des métaphores renversées, nous

30 Nicolas de Chamfort, *Maximes et pensées* [1794], Paris, Mille et une nuits, 1997, p. 68.

31 Aristote, *Rhétorique*, trad. par Charles-Émile Ruelle, Paris, LGF, Livre de Poche, 1991, Livre 3, chap. 4 « Sur l'image », § 4, p. 314.

nous référerons souvent aux ouvrages de Joëlle Prunnaud qui a étudié ce phénomène chez les écrivains décadents.

Notons que même si l'on retiendra principalement les métaphores, d'autres figures de style seront également évoquées dans cet ouvrage : comparaison, allégorie, synecdoque, métonymie, puisque les écrivains examinés recourent souvent à plusieurs procédés stylistiques et ne se limitent pas à la métaphore. Il est question donc plus précisément d'un système imaginaire de la cathédrale.

En étudiant deux regards sur le même phénomène – la cathédrale médiévale (le plus souvent gothique dans le cas des cathédrales occidentales), qui est une expression très caractéristique de l'architecture de l'époque et plus particulièrement de l'architecture religieuse –, nous allons essayer de tracer un pont entre l'Orient et l'Occident en tant que deux cultures, deux systèmes, deux mentalités, deux confessions si différentes et pourtant si proches. La notion de la cathédrale de rite orthodoxe se distingue de celle de rite catholique. Pour préciser la définition du mot « cathédrale » en français, citons le *Trésor de la Langue Française informatisé* : « Église principale d'un diocèse, où se trouve le siège de l'évêque³² ». D'après son origine, il dérive de *cathedra* qui désigne le siège à dossier sur lequel s'assoit l'évêque dans son église et qui symbolise à la fois son autorité et sa présence dans le lieu. Le dictionnaire de S. I. Ojegov nous explique ainsi le mot *собор* (cathédrale) en russe : « Église principale ou grande église dans une ville ou dans un monastère » (« Главная или большая церковь в городе, в монастыре³³ »). Initialement, ce mot signifiait « réunion », « concile », venant du verbe russe *собирать* (réunir) et ayant un rapport avec les conciles ecclésiastiques. Il est étroitement lié à la notion de *соборность* (sobornost') qui n'a pas d'équivalent en français et que l'on peut essayer de traduire par « collégialité », « unanimité », « symphonie », « conciliarité ».

32 *Trésor de la Langue Française informatisé. Dictionnaire des XIX^e et XX^e siècles en 16 volumes*, édition numérique de l'ATILF, CNRS, Université de Lorraine. URL : <http://atilf.atilf.fr/>

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?83;s=835605165;>

33 С. И. Ожегов, *Толковый словарь русского языка* (S. I. Ojegov, *Dictionnaire de la langue russe*). URL : <https://tolkovyj-slovar-ozhegova.slovaronline.com/29533-%D0%A1%D0%9E%D0%91%D0%9E%D0%A0>

Ce concept a été défini par les philosophes religieux russes tels qu'Alekseï Khomiakov, Nikolaï Berdiaev ou Pavel Florenski, qui l'expliquaient comme principe particulier de l'organisation de la vie russe fondé sur la spiritualité, l'état de communion et d'amour réciproque et sur l'unité dans la multiplicité.

Dans l'orthodoxie, la notion de cathédrale est beaucoup plus large, car elle peut désigner une grande église importante, liée aux événements ou aux personnalités ayant joué un rôle déterminant dans l'histoire. Si la cathédrale occidentale est toujours le siège de l'évêque, la cathédrale orthodoxe ne se soumet pas à une définition très stricte. Nous devons obligatoirement prendre en considération cette nuance en étudiant la cathédrale dans les deux littératures. Notons également une différence grammaticale : le mot russe *собор* (cathédrale) est masculin dans la langue russe et non pas féminin comme en français, ce qu'il est important de savoir pour étudier cette notion. Bien que la cathédrale occidentale ne ressemble pas beaucoup, ni par son aspect extérieur ou intérieur, ni par sa définition, à la cathédrale orthodoxe, elles sont toutes les deux l'expression de la même idée, elles viennent de la même source qui est la foi chrétienne. Nous verrons si l'attitude des écrivains russes par rapport aux cathédrales occidentales de l'époque médiévale est différente de celle des écrivains français ; si la cathédrale représente pour les Russes quelque chose d'étrange et d'exotique ou, au contraire, quelque chose de proche et de familier. Nous réfléchirons également à la question de savoir si l'art peut servir de lien entre deux peuples et deux littératures différentes, s'il peut créer un point de rapprochement entre les deux cultures.

L'architecture occidentale du Moyen Âge et surtout l'architecture gothique a souvent servi de repère pour des artistes de différentes époques. Ainsi, nous savons que Antonio Gaudi, l'architecte de la célèbre cathédrale Sagrada Família à Barcelone s'est beaucoup inspiré de l'architecture gothique et des œuvres de Chateaubriand, de Viollet-le-Duc et de Ruskin. L'art nouveau puise ses racines dans le gothique. Quelle résonance reçoit la cathédrale gothique chez les écrivains qui n'appartiennent pas seulement à une autre époque, mais qui sont issus d'une autre aire culturelle ?

La structure de cet ouvrage est déterminée par ses objectifs. Elle est organisée autour de l'étude successive de quatre images de

la cathédrale. Dans le cadre de cette recherche comparative nous ferons apparaître les ressemblances et les divergences de l'image de la cathédrale et montrerons l'évolution des métaphores de la cathédrale dans les deux littératures, russe et française. Nous analyserons d'abord les métaphores classiques : la cathédrale-végétal, la cathédrale-être animé, la cathédrale-livre. Il sera indispensable ensuite de répondre à la question de savoir si, chez les auteurs du ^{xx}^e siècle, les métaphores classiques subissent des changements et si les écrivains découvrent d'autres métaphores méconnues auparavant.

En annexe de cet essai seront joints les textes d'écrivains russes présentant des cathédrales occidentales, ainsi que leurs traductions en français. Il s'agira surtout de textes poétiques, souvent peu connus du lecteur français. Les traductions que nous proposons dans le cadre de cet ouvrage comparatiste sont aussi proches que possible du texte original.

Avant de commencer notre étude des métaphores de l'édifice médiéval dans les littératures russe et française, essayons de tracer la chronologie de la présence de la cathédrale dans ces deux littératures pour mieux comprendre l'histoire de la question et pouvoir extraire par la suite les sujets qui seront développés dans le détail.

Commençons par les évocations de la cathédrale dans la littérature française. La période qui nous intéresse couvre surtout les ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles. À cette époque, beaucoup d'écrivains s'adressaient dans leurs œuvres, d'une manière ou d'une autre, à la cathédrale gothique, car ce phénomène historique, philosophique et artistique est très important pour la culture française et pour la culture occidentale en général. Nous avons choisi les représentants éminents de la littérature française qui ont évoqué l'image de la cathédrale de façon imagée. Souvenons-nous ici que le roman gothique se développe en Angleterre à la fin du ^{xviii}^e siècle et inspire ensuite des auteurs français. Le lieu d'action de ces romans est généralement lié à l'architecture médiévale : ils se déroulent souvent dans des châteaux, des forteresses ou des monastères médiévaux. Il s'agit d'un espace clos possédant des murs massifs et inspirant un sentiment de peur et de mystère, ce qui influence les personnages et leur comportement.

On sait que le gothique est l'exemple le plus remarquable de l'architecture médiévale, qui commence à être réhabilité par le romantisme. Les premiers écrivains qui introduisent l'art gothique et les cathédrales dans leurs œuvres littéraires en tant que fond de l'action et puis en tant que personnage à part entière participant à l'intrigue sont les romantiques.

Il faut citer tout d'abord François-René de Chateaubriand (1768-1848) qui, dans *Génie du christianisme* (1802), est le premier à attirer l'attention du lecteur sur l'architecture gothique, en la valorisant et en réfléchissant sur ses origines, sur sa provenance. L'image de la cathédrale est étroitement liée pour Chateaubriand à l'idée du christianisme, qui est au centre de son livre sans action ni personnages. Les cathédrales sont selon lui une parfaite expression du christianisme. Chateaubriand commence ainsi la réhabilitation et la valorisation de l'édifice gothique.

Après Chateaubriand, c'est Victor Hugo (1802-1885) qui fait découvrir la valeur des cathédrales dans *Notre-Dame de Paris* (1831), dans l'article « Guerre aux démolisseurs » (1825) et à travers ses activités liées à la protection des monuments historiques et à la défense de l'architecture médiévale. Hugo, en suivant Chateaubriand, continue la réhabilitation de la cathédrale et de l'époque du Moyen Âge qui commencent à attirer les écrivains romantiques. Considéré jusque-là comme une époque obscure, qui n'est pas digne d'une attention sérieuse, le Moyen Âge est désormais mis en valeur. Dans les années 1820-1830 s'effectue un changement d'opinion des historiens et des littéraires à son égard. Victor Hugo, par son œuvre et par son activité, a beaucoup contribué à ce changement. Dans son roman *Notre-Dame de Paris*, la cathédrale est personnifiée et devient même le personnage principal, autour duquel se déroule l'action et qui détermine parfois le sort d'autres personnages : elle les soutient et les sauve, elle les tue et leur inflige sa punition. Hugo s'intéresse également à la question des origines du gothique, il consacre des pages entières de son roman à l'explication de la provenance de ce style et à la transition du roman au gothique. Comme un véritable archéologue, il fouille dans les détails, il creuse pour comprendre l'essence de la question.

Un peu plus tard, commence à paraître *L'Histoire de France* (1833-1875) de Jules Michelet (1798-1874), où l'auteur consacre

une partie importante au Moyen Âge, notamment aux cathédrales et à leurs bâtisseurs, et met en valeur l'idée d'élévation, l'art collectif et l'esthétique d'inachèvement.

Dans la poésie de cette période, la cathédrale apparaît dans les œuvres de Théophile Gautier (1811-1872), de Gérard de Nerval (1808-1855) et de Charles Baudelaire (1821-1867). Elle possède souvent des traits romantiques et s'inspire de la prose de Chateaubriand et de Hugo.

L'édifice médiéval fait souvent partie du décor du roman moderne. Nous pouvons citer les romans d'Honoré de Balzac (1799-1850), *Sténie*, *Jane la Pâle* et *Le Curé de Tours*. D'ailleurs, *La Comédie humaine* (1829-1850) dans son ensemble a souvent été considérée comme une cathédrale. Dans les œuvres de Gustave Flaubert (1821-1880), notamment dans *Madame Bovary* (1857), l'édifice devient un lieu érotisé, voluptueux; sous la plume de cet écrivain, le bâtiment religieux se transforme en un lieu profané recélant une certaine ambiguïté.

Le roman *La Cathédrale* (1898) de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), consacré à la description de Notre-Dame de Chartres, marque une nouvelle étape dans la représentation de la cathédrale dans la littérature. C'est un roman qui se distingue de manière considérable des œuvres précédentes. Il a un caractère très scientifique et, en même temps, symbolique, car l'auteur essaie d'expliquer chaque détail, chaque partie de l'édifice. Les autres personnages du livre jouent un rôle secondaire; la cathédrale est vraiment au centre du roman, qui ne comporte ni intrigue ni action, mais qui offre une description détaillée de Notre-Dame de Chartres et devient par la suite un guide parfait pour visiter cette cathédrale.

Loin de développer l'idée chrétienne, Émile Zola, quant à lui, s'inscrit dans la lignée naturaliste lorsque, dans son roman *Le Rêve* (1888), partie du cycle des *Rougon-Macquart*, il fait surgir une image de la cathédrale intéressante, contradictoire et assez étrange. S'il nous semble important d'inclure cette œuvre dans notre ouvrage, c'est qu'elle nous plonge dans l'imaginaire et sera suivie d'autres représentations semblables de la cathédrale, qui appartiennent au domaine du rêve, telles que la cathédrale engloutie ou la cathédrale de brume. Dans le contexte de l'œuvre de Zola et du courant

littéraire auquel il appartient, cette image est assez inattendue et elle nous intéresse par son originalité.

Si nous nous tournons vers la poésie, nous trouvons chez Charles Péguy (1873-1914) une image de la cathédrale simple et gracieuse à la fois. C'est surtout la cathédrale de Chartres qui attire le poète et à laquelle il a consacré le poème *La Tapisserie de Notre-Dame* (1913) et d'autres ouvrages. Sa découverte de la cathédrale de Chartres était inséparablement liée à ses pèlerinages et à son salut grâce à Notre-Dame de Chartres. L'image de l'édifice créée par Péguy se distingue par sa simplicité et sa grandeur spirituelle. C'est une cathédrale qui tend vers le ciel par tous ses éléments architecturaux.

Parmi les auteurs inspirés par la foi chrétienne pour évoquer les cathédrales, il est indispensable de citer Paul Claudel (1868-1955). Dans sa pièce *L'Annonce faite à Marie* (1912), le thème architectural est introduit grâce au personnage Pierre de Craon, le bâtisseur de cathédrales. Malgré la déception de Claudel à la première visite de la cathédrale de Strasbourg en 1936, il a publié sur cette cathédrale, en 1939, un texte qui touche par sa beauté et qui a été repris dans *L'Œil écoute* (1946). Dans le *Journal* de l'écrivain, nous trouvons également des notes sur la cathédrale, très brèves, mais résumant l'essentiel de sa pensée.

Une nouvelle étape dans le développement de l'image de la cathédrale dans la littérature est l'immense œuvre-cathédrale de Marcel Proust (1871-1922) *À la recherche du temps perdu* (1913-1927). L'édifice médiéval est souvent présent dans les pages du roman de Proust, il apparaît lorsque l'auteur parle d'un travail bien fait, des femmes ou de leurs robes, de la musique ou de la nature. La cathédrale fait partie de son monde imaginaire et évoque pour l'écrivain toute une série d'associations, de pensées et de parallèles. Même si l'on trouve rarement des cathédrales concrètes, le mot « cathédrale » est répété assez souvent dans le roman. Par ailleurs, l'idée de comparer œuvre littéraire et cathédrale est très importante pour Proust.

Les écrivains russes comme les écrivains français ont commencé à s'intéresser à la cathédrale médiévale et à l'introduire dans leurs œuvres à partir de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. À cette époque, en voyageant beaucoup en Europe occidentale,

ils découvraient les cathédrales gothiques qui étaient pour eux quelque chose d'extraordinaire et d'original, n'existant pas dans leur culture. Si, pour les Français, la cathédrale gothique est un phénomène familier et naturel, qu'ils connaissent dès leur plus jeune âge, pour les Russes, c'est tout d'abord quelque chose de nouveau et d'exotique qui attire au début par son aspect extérieur et ensuite par la profondeur de son sens. En même temps, chaque écrivain percevait la cathédrale à travers le contexte dans lequel il vivait, son système esthétique et sa culture.

Une étape importante dans la connaissance des monuments du Moyen Âge en Russie fut la publication des *Lettres du voyageur russe* du célèbre historien Nikolai Karamzine (1766-1826), écrites à la suite de ses voyages en Allemagne, en France, et en Angleterre dans les années 1789-1790. Dans ce livre, le futur auteur de l'*Histoire de l'Empire russe* (История Государства Российского) révèle sa passion pour les monuments médiévaux. Karamzine décrit avec admiration les cathédrales de Strasbourg et de Bâle, les églises de Genève, de Lausanne, de Lyon et de Londres. Il évoque avec vénération Notre-Dame de Paris, ainsi que de petites églises gothiques de Paris et de ses environs. Il admire l'intérieur majestueux de l'abbaye de Westminster à Londres. La perception par Karamzine du gothique et du Moyen Âge est caractéristique des représentants du sentimentalisme et des précurseurs du romantisme qui cherchaient dans le Moyen Âge et dans ses ruines une source d'inspiration, un moyen de se plonger dans l'ambiance d'un mystère sombre des siècles passés. En même temps, dans leur esprit subsiste encore l'image du gothique comme quelque chose de bizarre, de primitif et de barbare. Cependant, l'intérêt pour le Moyen Âge dans les œuvres de Karamzine n'est pas une simple curiosité, mais une passion profonde pour l'histoire, la culture et la civilisation de cette époque. L'intérêt romantique pour cette période, et avant tout pour le gothique, se manifeste dans plusieurs œuvres de Karamzine, qui plonge ses personnages dans une atmosphère mystérieuse.

Piotr Tchaadaïev (1794-1856), écrivain et philosophe russe, l'un des hommes les plus savants de son époque, qui a exercé une influence sur les grands écrivains russes, comme Lermontov, Gogol ou Pouchkine, et qui a beaucoup réfléchi sur les rapports du progrès et de la tradition, dans son article « Sur l'architecture »

(«О зодчестве», 1832) s'interroge sur la nature du gothique et sur ses origines. Il réfléchit sur la parenté de l'architecture égyptienne et de l'architecture gothique, en évoquant son trait essentiel qui est la ligne verticale. Tchaadaïev est l'auteur de la première réflexion philosophique en Russie sur la culture de l'Occident au Moyen Âge; sa compréhension de l'époque médiévale est inséparable de sa conception religieuse et philosophique. En comparant l'architecture gothique à l'architecture égyptienne, il cherche à établir une loi de son développement. Ses impressions personnelles nourrissaient ses réflexions sur les fondements et l'évolution de la culture européenne et l'amenaient à préférer le style gothique à tous les autres. L'écrivain avouait qu'il éprouvait plus de joie à contempler la cathédrale de Strasbourg que l'intérieur du Colisée. Tchaadaïev considérait l'activité créatrice de l'homme et ses résultats, en partant de sa conception religieuse et morale fondée sur l'harmonie entre l'esprit divin et la volonté du créateur.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, la représentation traditionnelle du gothique comme expression de l'esprit du christianisme, partagée par Tchaadaïev, s'est enrichie dans son interprétation de l'aspect intellectuel et humaniste. Comprenant le gothique comme une incarnation de l'idée principale du christianisme, l'auteur voyait également dans l'architecture gothique une révélation de la puissance de l'esprit humain.

La passion pour l'architecture gothique est très caractéristique de l'époque romantique. Parmi les auteurs de cette période, il faut bien sûr se souvenir de Nicolas Gogol (1809-1852) qui fut, dans les années 1834-1836, professeur d'histoire du Moyen Âge à l'Université de Pétersbourg. Sa conférence « Sur le Moyen Âge » («О Средних веках») et son article « Sur l'architecture du temps actuel » («Об архитектуре нынешнего времени»), consacrés à l'architecture médiévale, ont fait partie du recueil de ses articles et études *Arabesques* (*Арабески*) publié en 1835. Gogol y évoque son admiration pour l'architecture gothique, dont les traits principaux sont l'élan vers le ciel et la légèreté. Le style de l'écrivain et son esprit correspondaient en quelque sorte à la conception du gothique. L'intérêt pour la culture médiévale est apparu chez Gogol en 1823, lorsqu'il s'est rendu pour la première fois à l'étranger, en

Allemagne. Les lettres à ses proches sont remplies de descriptions admiratives des églises gothiques, de leurs voûtes et de leurs flèches.

Ces premières impressions ont servi de base à ses deux premiers articles. Sa caractéristique de l'époque des cathédrales gothiques est marquée par un sentiment romantique très profond. Gogol conteste les idées des adversaires de cette période qui la considéraient comme barbare. Il trouve que jamais l'histoire mondiale n'a eu autant d'importance qu'au Moyen Âge. Cette époque est remplie, selon lui, d'une extraordinaire complexité et mérite d'être comparée à une cathédrale médiévale. L'architecture gothique est considérée par Gogol comme une expression de l'esprit européen. La conception du gothique comme incarnation du christianisme a reçu chez cet écrivain une interprétation très imagée et poétique. Il distinguait deux traits caractéristiques de l'art gothique : sa richesse esthétique et son élan spirituel. Gogol était impressionné par les dimensions gigantesques des constructions gothiques par rapport aux bâtiments d'habitation.

L'image du Moyen Âge dans les œuvres littéraires et philosophiques des XVIII^e et XIX^e siècles a beaucoup influencé les historiens d'art dans leur attitude envers les monuments médiévaux. Parmi les écrivains russes, Gogol a mis pour la première fois en valeur la beauté des cathédrales gothiques. À son époque, la perception de ces édifices était liée au pittoresque romantique. Le mot « beauté » s'y appliquait très rarement et était associé plutôt à l'idéal classique. L'attitude envers le gothique perçu comme quelque chose de laid n'avait pas encore totalement disparu. Le point de vue de Gogol témoignait de l'indépendance de son goût, de son insoumission aux opinions reçues. En même temps, comme la plupart des écrivains des XVIII^e et XIX^e siècles, qui ont écrit sur le Moyen Âge et sur le gothique, Gogol n'a pas évité l'idéalisation romantique de l'œuvre médiévale, qui était tout à fait naturelle pour les penseurs du XIX^e siècle et qui s'expliquait notamment par le déclin de l'art architectural à cette époque.

Dans les années 40 du XIX^e siècle, les écrits philosophiques d'Alexandre Herzen (1812-1870), *Dilettantisme dans la science* (*Дилетантизм в науке*, 1843) et *Lettres sur l'étude de la nature* (*Письма об изучении природы*, 1845-1846), ainsi que ses articles sur l'architecture, ont montré une nouvelle approche de la cathédrale

gothique et de la culture du Moyen Âge. Au lieu d'idéaliser le gothique, Herzen, avec son esprit rationnel, a adopté une attitude historique et scientifique très nette envers le style gothique. Selon lui, cette architecture reflète une image à multiples facettes de la vie et de la mentalité du Moyen Âge, ainsi que les contradictions du monde médiéval. Herzen affirmait que le gothique n'était pas l'expression du christianisme en général, mais l'incarnation du monde médiéval et de sa mentalité à une étape historique précise. Herzen ressentait très profondément l'esprit de l'art architectural en l'interprétant comme une unité organique intérieure. Tout en appréciant beaucoup l'art gothique, sa grandeur et sa spiritualité, il lui attribuait pourtant, comme les romantiques, une base irrationnelle et traitait la cathédrale de Milan d'« absurdité ».

Fiodor Dostoïevski (1821-1881) introduit des dessins gothiques dans les manuscrits de ses romans, surtout dans ceux de son roman *Les Démons* (*Бесы*, 1872), mais aussi dans ceux de *Crime et Châtiment* (*Преступление и наказание*, 1866), de *L'Idiot* (*Идиот*, 1868) et des *Frères Karamazov* (*Братья Карамазовы*, 1880). C'était pour lui une façon de réfléchir sur la conception et la structure de son œuvre. À ses yeux, l'architecture et la littérature étaient étroitement liées. Considérant l'art gothique comme le sommet de l'architecture, Dostoïevski le prenait pour modèle de sa création littéraire. Ancien élève de l'École du Génie de Saint-Petersbourg, il comprenait la valeur et le sens de l'architecture gothique, en exécutant ses dessins avec le savoir-faire d'un architecte.

Les poètes russes symbolistes et acméistes s'intéressaient beaucoup à la cathédrale gothique. Pour les symbolistes, l'essentiel dans le gothique était son élan vers le ciel, vers la transcendance, qui correspondait tout à fait à leur conception poétique. Alexandre Blok (1880-1921) a consacré une série de poèmes aux cathédrales italiennes : celle de Sienne, de Florence, de Milan, de Venise et de Ravenne. Maximilien Volochine (1877-1932) a écrit plusieurs poèmes sur les cathédrales de l'Europe occidentale : « Notre-Dame de Reims » («*Реймская Богоматерь*», 1914), « La Cathédrale de Rouen » («*Руанский собор*», 1905-1907), « Lettre » («*Письмо*», 1904), il a également commencé à écrire un livre resté inachevé : *L'Esprit du gothique* (*Дух готики*). Le bombardement de la cathédrale de Reims pendant la Première Guerre mondiale a bouleversé

les écrivains russes, très touchés par le destin de cette cathédrale martyre. Valéri Brioussov (1873-1924) a évoqué la cathédrale de Reims dans son poème « Au Teuton » («Тевтону», 1914), Mikhaïl Kouzmine (1872-1936) a consacré à cette cathédrale le poème « Vous avez tout pouvoir de détruire les tours » («Вы можете разрушить башни», 1914) et nous avons déjà mentionné « Notre-Dame de Reims » de Maximilien Volochine. Sophie Parnok (1885-1833) a écrit, en 1914, un poème opposant deux cathédrales italiennes : celle de Venise et celle de Milan où la cathédrale de style byzantin est opposée au gothique « épineux ». Ce poème correspond à l'esprit de celui composé par Blok sur la cathédrale de Sienne (1909).

Pour Ossip Mandelstam (1891-1938), l'idée de la cathédrale gothique et de la pierre était essentielle pour son œuvre en tant qu'acméiste. Dans le manifeste de ce courant littéraire « Le Matin de l'acméisme » («Утро акмеизма», 1919), il proclame qu'il faut introduire le gothique dans les rapports de mots comme Jean-Sébastien Bach l'avait fait dans le domaine de la musique. Les poètes acméistes se considéraient comme des maçons, comme des créateurs du bâtiment poétique ; de même que les architectes travaillaient la pierre brute pour créer les cathédrales, les poètes travaillaient le mot inanimé pour en faire un chef-d'œuvre poétique. Mandelstam a consacré aux cathédrales gothiques les poèmes « Notre-Dame » (1912) où il évoque Notre-Dame de Paris, « Que m'est odieuse la lumière » («Я ненавижу свет», 1912), « Reims et Laon » («Реймс и Лаон», 1937), « Reims et Cologne » («Реймс и Кёльн», 1914) et des extraits de l'article « Le Matin de l'acméisme ».

Nikolaï Goumilev (1886-1921), qui a été l'un des fondateurs du mouvement acméiste, a écrit des poèmes architecturaux et notamment des œuvres consacrées aux cathédrales gothiques. Son poème « La Cathédrale de Padoue » («Падуанский собор», 1916), qui fait partie du recueil poétique *Le Carquois* (*Колчан*), présente une image intéressante de la cathédrale médiévale. Ces deux poètes ont une autre vision, plus concrète, de l'image de la cathédrale, qui est tout à fait opposée à celle des symbolistes. C'est la puissance de la matière, de la pierre qui compte pour eux. La flèche aspirant au ciel des symbolistes est remplacée chez les acméistes par une flèche qui perce le ciel en l'accusant d'être vide.

Le poème de l'écrivain futuriste Vladimir Maïakovski (1893-1930) « Notre-Dame » (1925) traite de la cathédrale de Paris d'une manière assez inhabituelle par rapport aux œuvres citées précédemment, mais il est très typique de Maïakovski, de son esprit novateur correspondant à l'époque des changements en Russie. C'est une image de la cathédrale qui est censée être adaptée à l'époque révolutionnaire et servir le peuple.

L'ensemble de cet ouvrage sera donc fondé sur les corpus français et russe et nous serons conduits parfois à recourir à des auteurs allemands et belges. Souvenons-nous que, d'après le *Trésor de la Langue Française informatisé*, le terme « gothique³⁴ » (et nous parlerons souvent de la cathédrale gothique) dérive de *Gothus*, *Goth* qui veut dire « membre d'une peuplade germanique ». Ce terme, qui s'emploie au xv^e siècle pour désigner l'écriture du Moyen Âge, revêt une connotation péjorative par l'intermédiaire de l'italien *gotico*. Ce mot est utilisé avec mépris par les artistes de la Renaissance, notamment par Raphaël dans une lettre à Léon X écrite en 1519. Ce n'est qu'à partir de 1824 qu'il s'applique à la période d'art ogival. Notons que souvent les Russes connaissent le gothique allemand mieux que le gothique français. Goethe et Rilke nous aideront à établir des parallèles entre les trois cultures et leur vision de la cathédrale.

L'étude d'une nouvelle de l'auteur belge francophone Paul Willems nous permettra d'apporter un éclairage intéressant sur la métaphore de la cathédrale dématérialisée analysée dans le dernier chapitre de cet ouvrage et de donner une ouverture fructueuse et peu explorée à notre recherche. Cet auteur s'inscrit dans une tradition du discours des auteurs belges sur la cathédrale (Verhaeren, Rodenbach, Gilkin), mais il est tout à fait pertinent de l'inclure dans ce travail puisque plusieurs parallèles se tissent entre les images de la cathédrale évoquées par Willems et celles qui sont présentes chez plusieurs auteurs français et russes dont il sera question dans le dernier chapitre.

Ayant tracé l'histoire sommaire de la représentation de la cathédrale dans les littératures française et russe, nous comprenons maintenant dans quel contexte historique et chronologique il faut

34 <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?26;s=835605165;r=2;nat=;sol=0;>

placer chacun des écrivains mentionnés. Ainsi pouvons-nous maintenant passer à l'analyse des images de la cathédrale médiévale et la première métaphore qui nous intéressera sera celle de la cathédrale-livre, probablement la plus connue et la plus répandue dans les deux littératures, et qui nous plonge directement dans la question des rapports entre l'art architectural et l'art littéraire. Cette image joue un rôle très important dans la réhabilitation de la cathédrale et c'est pour cette raison que nous la plaçons en tête de notre ouvrage. Le deuxième chapitre sera consacré à la métaphore de la cathédrale-végétal, produit, comme la métaphore précédente, de l'époque romantique et argument considérable pour valoriser le monument médiéval. Nous l'étudierons dans son évolution en montrant son inversion, sa transformation en végétal-cathédrale. L'image de la cathédrale-être animé sera au centre du troisième chapitre, qui est au cœur de notre recherche, car l'on peut dire que le corps humain est le centre de la cathédrale, il est sa structure et son fondement.

Après avoir analysé ces différents aspects, dans chaque partie nous parlerons du renversement, typique de la plupart des images littéraires des édifices médiévaux. La diminution du degré du renversement de la métaphore déterminera l'ordre de la disposition des chapitres : le renversement sera maximal pour la métaphore de la cathédrale-livre, il diminuera progressivement dans les métaphores de la cathédrale-végétal et de la cathédrale-être animé pour disparaître presque complètement dans le quatrième chapitre où il sera question de la cathédrale dématérialisée, de la cathédrale-allégorie. La tendance de l'édifice à se dématérialiser dans les œuvres littéraires va orienter notre réflexion. En commençant par les métaphores les plus concrètes, par les images matérielles, nous nous trouverons à la fin face à une image à peine perceptible. Dans le quatrième chapitre, qui sera final, nous nous intéresserons à la métaphore de la cathédrale invisible, plus précisément aux métaphores de la cathédrale engloutie et de la cathédrale de brume, qui nous montreront comment les écrivains arrivent à maintenir l'intérêt envers le chef-d'œuvre médiéval après sa réhabilitation effectuée grâce aux trois premières images.

Malgré cette division thématique qui est utile pour dégager les grands axes de recherche et de comparaison, dans chaque chapitre

et dans l'ensemble de l'ouvrage, nous suivrons également l'ordre chronologique. Partant de Hugo et des romantiques de manière générale qui ont réhabilité la cathédrale, nous arriverons à Paul Willems³⁵ qui s'intéresse à la cathédrale à la fin du ^{xx}e siècle. La période que nous allons étudier dans le détail sera surtout celle que l'on appelle « le tournant du siècle », c'est-à-dire la fin du ^{xix}e – le début du ^{xx}e siècle, car ce fut la période la plus féconde en œuvres sur les cathédrales.

35 Paul Willems est un auteur belge, mais comme il écrit en langue française, nous prenons la liberté de l'introduire dans notre étude. Son image de la cathédrale est tout à fait pertinente pour notre recherche comparative.

Chapitre I

L'image de la cathédrale-livre

I

Influence réciproque des arts

Cette recherche s'appuie sur les œuvres d'écrivains français et russes. Dans ce chapitre, nous montrerons donc ce que représente la métaphore de la cathédrale-livre et comment elle évolue dans les deux corpus. Nous allons examiner surtout les œuvres de Victor Hugo, Joris-Karl Huysmans, Marcel Proust, Charles Péguy et, parmi les auteurs russes, d'Ossip Mandelstam, Maximilien Volochine, Fiodor Dostoïevski, mais nous nous référerons également à d'autres auteurs, car ce sujet suppose de nombreux rapprochements.

En commençant par la métaphore de la cathédrale-livre chez les romantiques et notamment chez Victor Hugo, nous suivrons son évolution jusqu'au ^{xx}e siècle. Ce travail nécessite une certaine souplesse, ce qui nous obligera parfois à renoncer à la rigueur historique et à tracer de multiples parallèles thématiques pour aboutir enfin à l'idée du renversement de la métaphore qui sera très marquée dans ce premier chapitre. Avant d'analyser cette métaphore chez les écrivains, nous présenterons les idées des théoriciens et des historiens d'art pour éclaircir la question des rapports entre architecture et littérature.

D'après le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* de Viollet-le-Duc, publié en dix volumes de 1854 à 1875, la cathédrale présente une sorte d'analogie avec un livre. Les différents chapitres du *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc illustrent cette idée, qui est d'ailleurs au centre de *Notre-Dame de Paris* de Hugo et que nous développerons ici. Viollet-le-Duc s'est sans doute inspiré du roman hugolien pour donner à cette image poétique un sens presque scientifique. Son dictionnaire ne fait pas qu'expliquer et prouver pourquoi la cathédrale est un livre, il fournit également aux écrivains divers principes de construction de leurs ouvrages. Les cathédrales représentaient des encyclopédies imagées, comme l'a montré Viollet-le-Duc dans l'article « Arts libéraux » de son dictionnaire :

Il ne faut pas oublier que l'esprit encyclopédique dominait à la fin du XII^e siècle, et que dans les grands monuments sacrés tels que les cathédrales, on cherchait à résumer toutes les connaissances de l'époque. C'était un livre ouvert pour la foule, qui trouvait là, sur la pierre, un enseignement élémentaire. Dans les premiers livres imprimés à la fin du XV^e siècle ou au commencement du XVI^e, tels que les cosmographies par exemple, on reproduisait encore un grand nombre de ces figures que nous voyons sculptées sur les soubassements de nos cathédrales¹.

Ce livre porte un caractère encyclopédique, il ressemble à un dictionnaire qui contient des renseignements sur l'époque, qui est imprégné de l'esprit médiéval. C'est un grand livre pour le peuple illettré. Son caractère populaire et anonyme sera souligné par plusieurs écrivains que nous évoquerons. Lorsque le visiteur s'approche de la cathédrale, elle s'ouvre devant lui comme un livre. Le porche de la cathédrale, par exemple, est comme la préface d'un livre :

Les portes principales, placées généralement sur l'axe de la nef centrale, sont larges, décorées relativement avec recherche, et présentent souvent, par la sculpture qui couvre leurs tympans,

1 Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* [1854-1868], t. 2, Paris, B. Bance éditeur, 1854, pp. 3-4.

leurs voussures et leurs pieds-droits, une réunion de scènes religieuses qui sont comme *la préface* du monument².

En employant au début le vocabulaire technique de l'architecture (axe de la nef, voussures, pieds-droits), Viollet-le-Duc finit par introduire dans sa phrase la métaphore livresque en parlant de « la préface du monument » d'architecture.

Comme il s'agit d'un livre, il doit comporter des pages destinées à être remplies par un texte. Selon Viollet-le-Duc, la fonction des pages est accomplie par les chapiteaux. Cette idée peut d'abord sembler étrange, mais elle est pourtant avancée par l'auteur du *Dictionnaire*, qui explique que c'étaient les chapiteaux qui donnaient le plus de liberté au maçon, ce dernier pouvant les remplir avec beaucoup d'imagination, d'art et de fantaisie :

Leur fonction désormais arrêtée [au XII^e siècle], supports avant d'être ornements, ils conservent cette forme dominante en se couvrant de la parure la plus riche, la plus délicate et la plus variée. Depuis longtemps déjà il était admis que les chapiteaux d'un même monument, en se renfermant dans un galbe uniforme, devaient tous être variés ; c'était donc là pour les sculpteurs, une occasion de se surpasser les uns les autres, de faire preuve de talent dans la composition, de finesse d'exécution, de patience et de soin. C'étaient, dans les intérieurs des monuments, de nombreuses pages à remplir, destinées à captiver l'attention et à instruire la foule³.

Viollet-le-Duc souligne à nouveau la fonction de ce livre qui servait à instruire les gens simples. Ce ne sont pas uniquement les chapiteaux qui jouent le rôle de pages. Les piliers constituent également une sorte de narration, ils aident à tourner les pages du livre architectural. Cette analyse de Viollet-le-Duc nous permet d'introduire la comparaison si souvent utilisée par les écrivains et les historiens, celle de la cathédrale-livre. Avant, toutefois, d'aborder les œuvres littéraires, voyons ce qui permet de rapprocher les différents arts.

Tous les arts sont liés, s'influencent, ont des traits communs et, surtout, ils ont leur langue commune qui leur permet d'exprimer

2 *Ibid.*, t. 7, art. « Porte », p. 386.

3 *Ibid.*, t. 1, art. « Chapiteau », pp. 488-490.

beaucoup de choses. L'artiste doit toujours manier un matériau pour créer une œuvre d'art : le peintre utilise la toile, le pinceau, le grattoir, les couleurs ; l'architecte travaille la pierre, le bois, le verre ; l'écrivain – les mots (la langue). Outre le côté matériel, il existe des éléments d'ordre spirituel – une idée ou une conception – indispensables à la création d'une œuvre. Chaque œuvre sert à exprimer, à représenter quelque chose, à reproduire le monde, les phénomènes de ce monde. L'image de la cathédrale-livre, tellement présente chez les penseurs et écrivains romantiques, est également vivante chez les sémioticiens et les critiques modernes. En résumant l'idée de la cathédrale-livre, Luc Fraisse écrit :

Il est donc clair que la cathédrale s'ouvre comme un livre : son papier laisse deviner un précieux filigrane, et les pages blanches, dispersées dans le monument se remplissent de motifs délicats, ou se constituent en frise narrative. Le tympan ouvre l'édifice en préface, les vitraux semblent illustrer un manuscrit vignetté, et le retable déploie un livre historié. Mais une cathédrale repose bien sûr d'abord sur une construction. Cette évidence du livre de pierre ne renfermerait-elle pas quelques ressources fécondes à recueillir pour les écrivains constructeurs d'œuvres cathédrales⁴?

Dans son article « Littérature et architecture : divisions et distinctions. Quelques généralités »⁵, Philippe Hamon confirme l'idée de la parenté entre la littérature et l'architecture en la précisant et en la développant : « Pourtant, à y regarder de plus près, une série de connivences “profondes” relie les deux domaines, celui de l'écrire et celui de bâtir⁶ ». Pour le prouver, il articule son argumentation autour de plusieurs idées principales.

Tout d'abord, il s'arrête sur l'aspect métalinguistique en disant que les réflexions sur le langage empruntent souvent leurs métaphores et concepts descriptifs à l'architecture et aux arts de

4 Luc Fraisse, « Viollet-le-Duc et le livre de pierre », in Bertaud (dir.), *Architectes et architecture dans la littérature française*, Travaux de littérature n° 12-13, *op. cit.*, pp. 87-108.

5 Philippe Hamon, « Littérature et architecture : divisions et distinctions. Quelques généralités », in Bertaud (dir.), *Architectes et architecture dans la littérature française*, *op. cit.*, pp. 313-321.

6 *Ibid.*, p. 314.

l'espace pour parler de leurs objets. Ainsi les mots « structure », « construction », étymologiquement liés à l'art d'élever un bâtiment, servent-ils souvent à désigner les notions applicables à un texte littéraire. L'auteur de l'article cite comme exemple Zola qui, parlant de Balzac dans ses *Romanciers naturalistes*, file une longue métaphore architecturale en employant les mots « Babel », « chantier », « pans de murailles », « tour de plâtre et de marbre⁷ », etc.

Ensuite, du point de vue de la sémiotique générale, une nouvelle analogie apparaît : l'architecture qui est, d'après Roland Barthes, « l'art de la taille des choses⁸ », l'art de donner des dimensions à l'espace en lui imposant des distinctions, des différences, grâce à des cloisons, des portes, des barrières, des murs, en séparant l'espace sacré et l'espace profane, est analogue à une œuvre de langage qui est aussi un art de produire du sens par différences dans une chaîne sonore ou écrite. Philippe Hamon se souvient également que, selon Ferdinand de Saussure, en architecture comme en langage, il n'y a sens que là où il y a différence⁹.

Hamon développe aussi cette idée dans son livre *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle* :

Incarnation d'une narrativité préalable, le bâtiment en permet également la réactivation ultérieure, joue donc le rôle d'une sorte de *redistributeur de narrativité*, d'embrayeur de narrativité, imposé par elle et la réimposant. Par conséquent, l'architecture est donc aussi, par seuils, cloisons, portes, planchers et interfaces discriminants, davantage une double (régie-régissante) concrétisation narrative et normative, juridique au sens large, qu'un simple mode d'organiser un pur espace ; un mur, une cloison, un seuil sont toujours autre chose que des séparations matérielles statiques, sont toujours les manifestations d'un *devoir-faire* plus que d'un *savoir-faire* strictement technique, incarnation des contraintes des ordonnancements des normes sociales (ou technologiques : séquence de travail « à la chaîne », modes d'emploi, etc.) plus que d'un « ordre » stylistique¹⁰.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 315.

10 Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, pp. 33-34.

L'auteur met en valeur l'idée de temps, d'action, d'enchaînement caractéristique de la littérature et de l'architecture. La troisième ressemblance des deux arts, d'après Philippe Hamon, est leur besoin d'être actualisés, réalisés par l'acte de lecture ou par l'exécution d'un projet architectural.

Ainsi, ces réflexions mettent en avant un thème très important que nous allons développer : celui de la cathédrale-livre et, réciproquement, celui du livre-cathédrale. Le premier écrivain que nous évoquerons sera Victor Hugo qui est sans doute le point de repère de tous les penseurs qui s'intéressent à cette métaphore.

II

Doctrine romantique de la « cathédrale-livre » de Victor Hugo

Genèse de l'intérêt de Hugo pour l'architecture médiévale

L'intérêt de Victor Hugo pour l'architecture en général est assez précoce. Lorsqu'en 1811 la famille Hugo traverse la France pour aller rejoindre le général Hugo en Espagne, le jeune Victor s'intéresse vivement aux monuments qu'il découvre sur son passage. « À Angoulême, nous dit *Victor Hugo raconté*, Victor remarqua de vieilles tours. Il avait déjà un tel sentiment de l'architecture qu'elles lui sont restées dans la mémoire, et avec assez de précision pour les dessiner sans les avoir revues depuis¹ ». Hugo dessine souvent des paysages architecturaux : des forteresses, des églises, des bourgs, des châteaux, des tours, des ruines qui restent dans sa mémoire après chaque voyage effectué.

Quelques années plus tard, Hugo adolescent manifeste la même curiosité pour l'architecture, ainsi qu'une passion romantique pour les ruines. Il fait un voyage à Reims avec Charles Nodier. En

1 *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, Paris, Plon, 1985, p. 177.

décrivant la cathédrale de Reims, Hugo dit qu'elle est « admirable comme monument d'architecture gothique », que les « portails, la rose, les tours ont un effet particulier² ». Avant de se mettre à écrire *Notre-Dame de Paris*, Hugo effectue un immense travail de recherche. Il étudie des œuvres historiques, des chroniques, des documents où l'on peut puiser des renseignements sur l'architecture du Moyen Âge. Il explore le Paris de l'époque de Louis XI en contemplant les restes de vieilles maisons, il apprend des termes techniques, propres à l'architecture, dont il veut se servir avec sûreté. L'écrivain fait une étude très détaillée de documents de l'époque car il souhaite avoir le plus de renseignements exacts possibles. Hugo passe des heures interminables, assis sur le parapet du parvis de Notre-Dame à observer les sculptures du portail et à examiner les Vierges. Il connaît parfaitement tous les escaliers, tous les détails de la cathédrale. Hugo recourt également à d'autres témoignages et lit, par exemple, *L'Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* d'Henri Sauval et *Le Théâtre des Antiquités de Paris* de Jacques du Breul.

La cathédrale comme intermédiaire entre l'homme et Dieu

D'après Victor Hugo, tous les arts ne sont que la même langue différemment parlée. Il s'agit là de l'unité des arts, d'une certaine parenté entre différentes œuvres d'art, qui permet de les comparer. Hugo développe surtout l'idée de la comparaison de l'art architectural et de l'art littéraire, mais on peut également remarquer une allusion à la parenté avec la musique, quand l'écrivain compare les cathédrales à de grandes symphonies de pierre.

Cette conception de l'unité des arts amène Hugo à comparer les œuvres architecturales et poétiques et à considérer les édifices comme des poèmes. L'architecture était le premier art : elle existe déjà depuis des siècles et était à l'époque médiévale une manifestation artistique principale. « Toutes les forces matérielles, toutes les forces intellectuelles de la société convergeaient au

2 Victor Hugo, *Lettres à la fiancée. Correspondance*, t. 1, Paris, Albin Michel, 1947, p. 418.

même point : l'architecture³ ». Selon Hugo, avant l'invention de l'imprimerie, l'architecture était une grande écriture du genre humain. Il est possible de lire la cathédrale, car chaque détail, chaque sculpture, chaque ornement est l'équivalent d'une lettre, d'un mot, d'une phrase. Il faut seulement savoir ce que signifie tel ou tel détail, il faut savoir lire la cathédrale, et pour cela il est indispensable de connaître l'alphabet de l'architecture et sa langue, d'apprendre cette langue comme n'importe quelle autre.

Toutes les grandes pensées, toutes les idées importantes du Moyen Âge ont été exprimées dans la langue de l'architecture. Pour les gens du Moyen Âge, la cathédrale était un livre tout à fait lisible ; c'était un texte qu'ils n'avaient pas de difficultés à lire ni à comprendre car les idées qui y étaient exprimées leur étaient extrêmement proches et tout à fait familières. Ces livres-cathédrales étaient une expression de la mentalité de cette période historique, de sa façon de parler, de réfléchir, de comprendre le monde.

Les chantiers médiévaux étaient semblables à des maçonneries populaires qui avaient « quelque chose d'humain qu'elles [mêlaient] sans cesse au symbole divin sous lequel elles [se produisaient] encore. De là des édifices pénétrables à toute âme, à toute intelligence, à toute imagination, symboliques encore, mais faciles à comprendre, comme nature⁴ ». La vie d'un homme du Moyen Âge était soumise à une hiérarchie, à un certain nombre de règles strictes ; l'idée de l'appartenance d'une personne à une collectivité était très forte et l'homme en tant qu'individu n'existait pas. Le rôle de la foi était extrêmement important parce qu'elle hiérarchisait la vie. Et la cathédrale accomplissait la fonction d'intermédiaire entre l'homme et Dieu. Dès l'enfance, la langue de la cathédrale, exprimant la voix de Dieu, était compréhensible pour chaque personne.

Dans son roman *Notre-Dame de Paris* Hugo examine le développement progressif du livre architectural et son évolution dans le temps :

3 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* [1830], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 179.

4 *Ibid.*, p. 181.

En effet, depuis l'origine des choses jusqu'au quinzième siècle de l'ère chrétienne inclusivement, l'architecture est le grand livre de l'humanité, l'expression principale de l'homme à ses divers états de développement soit comme force, soit comme intelligence⁵.

Le premier stade du développement de l'écriture architecturale, c'est la création de l'alphabet. Les lettres de cet alphabet architectural sont des pierres et, pour Hugo, les éléments de cet alphabet sont comme les hiéroglyphes. L'Égypte était alors très à la mode après le déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion en 1822. La comparaison de l'alphabet architectural, qui est compliqué, qui recèle un mystère, à l'alphabet égyptien est fréquente chez les écrivains, tant français que russes. Ainsi, chez Hugo, chaque hiéroglyphe représente un caractère qui est l'équivalent d'une colonne par exemple, mais il sert aussi à soutenir un groupe d'idées :

Les premiers monuments furent de simples quartiers de roche *que le fer n'avait pas touchés*, dit Moïse. L'architecture commença comme toute écriture. Elle fut d'abord alphabet. On plantait une pierre debout, et c'était une lettre, et chaque lettre était un hiéroglyphe, et sur chaque hiéroglyphe reposait un groupe d'idées comme le chapiteau sur la colonne⁶.

Le deuxième stade de l'évolution est l'invention des mots créés grâce à la superposition des pierres. Les dolmens celtes peuvent servir d'exemples de mots. Les phrases architecturales se construisent grâce à l'agencement de plusieurs mots, de plusieurs dolmens :

Plus tard on fit des mots. On superposa la pierre à la pierre, on accoupla ces syllabes de granit, le verbe essaya quelques combinaisons. Le dolmen et le cromlech celtes, le tumulus étrusque, le galgal hébreu, sont des mots. Quelques-uns, le tumulus surtout, sont des noms propres. Quelquefois même, quand on avait beaucoup de pierre et une vaste plage, on écrivait une phrase. L'immense entassement de Carnac est déjà une formule tout entière⁷.

5 *Ibid.*, p. 175.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, pp. 175-176.

Le troisième stade est l'écriture de livres entiers qui doivent transmettre les pensées de l'humanité à l'aide de symboles :

Enfin on fit des livres. Les traditions avaient enfanté des symboles, sous lesquels elles disparaissaient comme le tronc de l'arbre sous son feuillage; tous ces symboles, auxquels l'humanité avait foi, allaient croissant, se multipliant, se croisant, se compliquant; les premiers monuments ne suffisaient plus à les contenir; ils en étaient débordés de toutes parts; à peine ces monuments exprimaient-ils encore la tradition primitive, comme eux simple, nue et gisante sur le sol. Le symbole avait besoin de s'épanouir dans l'édifice. L'architecture alors se développa avec la pensée humaine; elle devient géante à mille têtes et à mille bras, et fixa sous une forme éternelle, visible, palpable, tout ce symbolisme flottant. Tandis que Dédale, qui est la force, mesurait, tandis qu'Orphée, qui est l'intelligence, chantait, le pilier qui est une lettre, l'arcade qui est une syllabe, la pyramide qui est un mot, mis en mouvement à la fois par une loi de géométrie et par une loi de poésie, se groupaient, se combinaient, s'amalgamaient, descendaient, montaient, se juxtaposaient sur le sol, s'étagaient dans le ciel, jusqu'à ce qu'ils eussent écrit, sous la dictée de l'idée générale d'une époque, ces livres merveilleux qui étaient aussi de merveilleux édifices : la pagode d'Eklinga, le Rhamseïon d'Égypte, le temple de Salomon⁸.

Hugo donne en exemple les premiers édifices-livres : la pagode d'Eklinga⁹, le Rhamseïon¹⁰ d'Égypte, le temple de Salomon¹¹. Les livres architecturaux se développent avec l'évolution de la pensée de l'humanité. Si leur première forme, la plus facile, était l'arche, la cathédrale gothique est une incarnation de la perfection, le sommet de ce troisième stade de l'évolution de l'alphabet architectural. L'accumulation de répétitions dans les phrases de Hugo montre la complication des éléments du livre architectural, son évolution de

8 *Ibid.*, p. 176.

9 Eklinga est un village se trouvant à 22 km d'Oudaïpour dans la région du Rajasthan, en Inde, où il y a plusieurs temples antiques.

10 Rhamseïon est un temple construit pour le pharaon Rhamses.

11 Rappelons-nous que le temple de Salomon a été construit à Jérusalem vers l'an 1000 avant Jésus Christ et a été détruit en 586 avant Jésus Christ par le roi de Babylone, Nabuchodonosor.

plus en plus accélérée. Ce sont surtout les verbes qui se répètent en soulignant le processus actif du développement de l'architecture, sa progression : « se grouper », « se combiner », « s'amalgamer », « monter », « se juxtaposer », « s'étager¹² ». En caractérisant ce développement, Hugo réunit la loi de géométrie et la loi de poésie. L'architecture évolue en suivant ces deux lois grâce auxquelles les œuvres architecturales ont pu être créées. Hugo met en parallèle « ces livres merveilleux » et « de merveilleux édifices¹³ ». Pour lui, ils ne font qu'un.

L'écrivain nous propose de feuilleter de nouveau le livre architectural. Chaque race, chaque population écrit ses lignes sur la façade de la cathédrale qui représente une page. Cette écriture et ses caractères évoluent, ce qui est un processus normal pour les langues et leur expression écrite. Cette langue se rapproche progressivement de celle du peuple, elle devient plus compréhensible, plus abordable et plus libre. Les vieux hiéroglyphes romans sont remplacés par les hiéroglyphes gothiques. Parfois les deux coexistent dans un seul bâtiment, ce qui fait apparaître des édifices de style transitoire. En résumant son développement sur le livre architectural, Hugo écrit :

Ainsi, durant les six mille premières années du monde, depuis la pagode la plus immémoriale de l'Hindoustan jusqu'à la cathédrale de Cologne, l'architecture a été la grande écriture du genre humain. Et cela est tellement vrai que non seulement tout symbole religieux, mais encore toute pensée humaine a sa page dans ce livre immense et son monument¹⁴.

Nous retrouvons ici la mention de la pagode de l'Hindoustan, la pagode d'Eklinga que Hugo avait déjà évoquée. Il est à noter l'universalité de l'idée de la cathédrale-livre qui convient pratiquement à tous les monuments et édifices religieux depuis l'Antiquité.

12 Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 176.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*, p. 177.

Sens énigmatique de la cathédrale dans *Notre-Dame de Paris* de Hugo

La cathédrale n'est pas seulement le centre du roman de Hugo, c'est aussi la source principale de cette œuvre. En visitant un jour la cathédrale Notre-Dame, il a découvert sur un de ses murs l'inscription en grec « ΑΝΑΓΚΗ », qui signifie « fatalité ». Dans la préface de son roman, Hugo explique l'apparition de ce mot grec dans son livre :

Il y a quelques années qu'en visitant, ou, pour mieux dire, en furetant Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva, dans un recoin obscur de l'une des tours ce mot gravé à la main sur le mur :

ΑΝΑΓΚΗ

Ces majuscules grecques, noires de vétusté et assez profondément entaillées dans la pierre, je ne sais quels signes propres à la calligraphie gothique empreints dans leurs formes et dans leurs attitudes, comme pour révéler que c'était une main du Moyen Âge qui les avait écrites là, surtout le sens lugubre et fatal qu'elles renferment, frappèrent vivement l'auteur.

Il se demanda, il chercha à deviner quelle pouvait être l'âme en peine qui n'avait pas voulu quitter ce monde sans laisser ce stigmate de crime ou de malheur au front de la vieille église¹⁵.

Ces lettres grecques sont en même temps associées par l'auteur aux signes de calligraphie gothique et les deux types d'écriture se mélangent. Il s'agit là d'une véritable écriture sur les pierres de la cathédrale. Il faut seulement connaître le grec pour la déchiffrer et la comprendre. En même temps, malgré cette lecture apparemment facile, il y a derrière ces lettres un sens caché bien plus difficile à dévoiler que le contenu du mot qu'elles renferment : le mystère gothique a marqué ces caractères.

Cette inscription a frappé Hugo par le sens lugubre qu'elle recèle. La vieille église a été marquée par l'empreinte d'un malheur ou d'un crime. La personne qui a laissé cette inscription est restée inconnue, mais les lettres mystérieuses et fatales gardent la trace de sa destinée obscure. Et, comme l'écrit Hugo, « c'est sur ce

15 *Ibid.*, p. 3.

mot qu'on a fait ce livre¹⁶ ». La fatalité détermine la destinée des personnages du roman et la cathédrale qui porte cette lugubre inscription y contribue. Le pessimisme de Hugo a plusieurs sources : non seulement, le romancier considérait le Moyen Âge comme une époque fermée aux Lumières et inapte au progrès, mais il avait aussi traversé une série de mésaventures qui avaient marqué sa vie personnelle et influencé son œuvre.

Dans le roman, c'est Claude Frollo qui est le porteur de cette idée lugubre, c'est lui qui grave sur le mur le mot grec « ΑΝΑΓΚΗ » dont les lettres ont un rapport direct avec l'architecture, comme nous le verrons plus loin. C'est ce « Monsieur Legris » qui condamne par ce mot. Si Quasimodo est lié à la cathédrale instinctivement, Claude Frollo est passionné par sa signification, par son mythe et par le sens qu'elle renferme. Pour lui, le portail de la cathédrale contient un symbole, une énigme qui se présente à l'intelligence et qui est à résoudre. Il passe des heures sur le parvis de Notre-Dame à contempler ses sculptures, en tentant de découvrir son mystère, de trouver la pierre philosophale qu'elle doit contenir. Ce mot grec écrit sur la façade de la cathédrale a donc fortement influencé le livre.

Dans le premier volume de son ouvrage consacré à Hugo, Jean-Marc Hovasse commente cette inscription grecque, en disant qu'elle aurait pu figurer en latin ou en français et explique ainsi la raison pour laquelle Hugo a choisi le grec :

Et comme tout le monde n'est pas obligé de savoir le latin non plus, il eût encore été plus simple d'écrire : *Fatalité*, ou bien *Nécessité*. Mais les caractères romains, d'une banalité coutumière, auraient singulièrement manqué de mystère, et ne se seraient pas achevés par l'initiale magique : H, c'est la façade de la cathédrale avec ses deux tours ; A, c'est le portail rayé par la barre transversale du tympan, c'est aussi l'intérieur de la nef vue en coupe ; Γ, c'est le gibet de Montfaucon et de la place de Grève ; « K, c'est l'angle de réflexion égal d'incidence, une des clefs de la géométrie ; [...] N, c'est la porte fermée avec sa barre diagonale ». Dans ces caractères sont dessinés Notre-Dame et la place de Grève, le gibet qui ouvre et ferme le roman, l'intérieur et l'extérieur de la cathédrale, l'assaut

16 *Ibid.*, p. 4.

des gueux contre la porte de l'église : toute l'intrigue résumée¹⁷.

Ajoutons que le « H » peut également être interprété comme l'initiale du nom « Hugo » que l'écrivain introduisait souvent dans ses dessins architecturaux, où cette lettre incarne en même temps les deux tours de la cathédrale. Le dessin *Ruines d'un bourg*¹⁸ reflète parfaitement cette idée de Hugo et permet d'associer l'écriture à l'architecture.

La cathédrale-livre en danger

L'art littéraire cherche en quelque sorte à trouver un lien avec la cathédrale. Les écrivains évoquant la cathédrale ne la considèrent pas seulement comme un édifice digne d'intéresser les historiens de l'art, mais aussi comme un chef-d'œuvre dont chaque vitrail, chaque cloche, chaque portail ont une signification particulière, représentent des pages du livre architectural et cachent toute une histoire. Tout le monde, pourtant, n'est pas capable de retrouver ce lien et de percevoir l'importance de la communication des temps. Il existe même des personnes qui cherchent à détruire ce lien, à effacer leur passé, la mémoire de leurs ancêtres et de leur culture. Leur nom est « vandales ». Ils contribuent parfois malgré eux à la destruction, à la rupture de ce lien et deviennent ainsi ennemis de la cathédrale-livre.

Dans l'article « La Guerre aux démolisseurs », Hugo constate qu'après la Révolution de Juillet la démocratie a provoqué la brutalité. On continue à démolir la France ancienne et son histoire en détruisant les cathédrales : « Chaque jour quelque vieux souvenir de la France s'en va avec la pierre sur laquelle il était écrit. Chaque jour nous brisons quelque lettre du vénérable livre de la tradition¹⁹ », écrit Hugo. Ce vénérable livre de la tradition est la cathédrale et les lettres sont ses statues, ses ornements, ses gargouilles. Nous allons voir comment le vandalisme détruit le livre précieux qu'est la cathédrale, et quelles formes il peut prendre.

17 Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, t. 1, *Avant l'exil*, 1802-1851, Paris, Fayard, 2001, p. 484.

18 En annexe 2, voir l'image n° 1.

19 Victor Hugo, « La guerre aux démolisseurs » [1825], in *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, 1974, p. 651.

Dans *Notre-Dame de Paris*, Hugo évoque plusieurs facteurs qui contribuent à la destruction des cathédrales. Ces édifices peuvent d'abord souffrir du temps qui fait disparaître certains détails, certains éléments de l'architecture, comme il fait jaunir les pages d'un livre. Une cathédrale, comme un livre dans la bibliothèque, peut aussi être détruite par des phénomènes naturels : l'orage, la foudre, la tempête qui provoquent souvent l'incendie. Ces raisons sont essentiellement objectives. Elles sont inévitables et personne ne peut sauver l'édifice ni le protéger contre un pareil désastre.

Il existe par ailleurs un autre genre de destruction qui porte un caractère subjectif car il dépend de l'homme, de ses activités, de sa volonté. C'est en suivant la volonté des rois, des pouvoirs publics ou locaux, que certains architectes ou restaurateurs, « les artistes de nos jours » comme les qualifie Hugo, commencent à défigurer, à badigeonner, à démolir les cathédrales. Ce sont ensuite les révolutions politiques ou religieuses, « lesquelles, aveugles et colères de leur nature, se sont ruées en tumulte sur lui [l'art merveilleux du Moyen Âge], ont déchiré son riche habillement de sculptures et de ciselures, crevé ses rosaces, brisé ses colliers d'arabesques et de figurines, arraché ses statues, tantôt pour leur mitre, tantôt pour leur couronne [...]»²⁰. Tous ces facteurs enlèvent des lettres et même des pages entières du livre médiéval.

Viennent enfin les modes, « de plus en plus grotesques et sottes²¹ ». Selon Hugo, les modes font encore plus de mal que les révolutions. « Elles ont tranché dans le vif, elles ont attaqué la charpente osseuse de l'art, elles ont coupé, taillé, désorganisé, tué l'édifice, dans sa forme comme dans le symbole, dans sa logique comme dans sa beauté²² ». Les mots « symbole » et « logique » suggèrent un rapprochement avec le livre. Le bâtiment architectural est construit selon les mêmes règles que le bâtiment littéraire. Le pire, c'est que les modes modifient l'édifice à leur goût ; elles laissent des véritables traces de blessures sur la face du livre gothique.

Plus tard, J.-K. Huysmans évoquera une autre raison de la destruction des cathédrales-livres : le progrès et les activités

20 Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 109.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

humaines, nuisibles aux édifices. Dans *Là-Bas*, il présente une église dont les statues colossales sont amputées de leurs jambes et de leurs bras et où saint Pierre est dépourvu de clefs. Il est dès lors difficile de reconstituer le sens du livre architectural, car beaucoup d'éléments sont manquants. Huysmans dénonce cette situation, mais il ne propose pas de moyens pour la changer, tandis que Hugo, combattant hardi en faveur du livre architectural, défenseur des cathédrales, propose des moyens de lutter contre les vandales.

Défense des cathédrales-livres

L'idée romantique qu'Hugo se fait de la cathédrale-livre est étroitement liée à sa défense des cathédrales. Il est un des premiers auteurs à prêter attention à l'architecture médiévale et son rôle de protecteur des cathédrales mérite d'être commenté ici. Il mène en effet une sorte de lutte contre les vandales qui ne savent pas déchiffrer le livre architectural, et par conséquent ne peuvent pas l'apprécier à sa juste valeur. Probablement les vandales ne supposent-ils d'ailleurs même pas que la cathédrale soit un livre précieux, et ils le détruisent sans se rendre compte de son importance.

Victor Hugo agit par tous les moyens possibles en faveur des édifices nationaux. Il voyage à travers le pays en visitant les cathédrales dont l'état est déplorable et dont la restauration ne le satisfait pas. Hugo devient membre du Comité des Arts et Monuments; en 1825 et 1832, il publie l'article *Guerre aux démolisseurs* où il appelle les Français à respecter leurs monuments. Dans cet article, l'écrivain mentionne les cathédrales qui ont été défigurées par les architectes contemporains : celles d'Autun, de Lyon, d'Angers et de Reims. Hugo souligne que l'on a considéré pendant longtemps l'art gothique comme un art barbare, mais que ce sont plutôt les actions de ces architectes qui sont une barbarie. Le rôle de restaurateur des cathédrales est comparable à celui d'un conservateur des bibliothèques. Ils ont tous les deux la fonction d'entretenir l'héritage créé par les ancêtres, de veiller à ce que chaque lettre, chaque page de ces livres précieux de pierre et de papier se conservent dans leur état initial. Toutefois certains restaurateurs et architectes ne le comprennent pas.

En parlant de la Tour d'Outremer à Laon, Hugo décrit la démolition « du monument des âges de barbarie²³ » qui est votée par les conseillers municipaux et qui devient grotesque. L'écrivain utilise une antithèse pour montrer le caractère dérisoire des instruments de destruction : « [...] ni catapultes, ni haches, ni dolabres, ni engins, ni bombardes, [...] ni les boulets de fer des forges de Creil, [...] ni le tonnerre, ni la tempête [...] » n'ont pu l'anéantir, néanmoins au XIX^e siècle il a suffi qu'une plume d'oie, « plume imperceptible du sénat de Lilliput²⁴ » se promène sur une feuille de papier pour la détruire. « [...] merveilleux progrès²⁵! », s'exclame Hugo qui ne proteste pas seulement contre ceux qui ont le pouvoir de telles décisions, mais aussi contre les architectes qui exécutent les ordres des conseillers, des pouvoirs locaux, qui suivent leurs consignes, leurs lois. Pour détruire le livre de pierre qu'est la cathédrale, il suffit donc d'une plume, d'un bout de papier et d'un exécuteur d'ordres.

Hugo termine l'article en proposant un moyen de lutte contre le vandalisme. Selon lui, il faut créer une loi protégeant les cathédrales²⁶, l'histoire, une loi juste et urgente. Mais les ministres n'ont pas le temps de l'établir, ils sont trop occupés. « Risible! risible! risible²⁷! », c'est sur ces mots que l'article s'achève. L'art de l'écriture et la volonté de l'homme sont capables de démolir ou de sauver la cathédrale.

L'objectif de Hugo lorsqu'il écrivait *Notre-Dame de Paris* était de défendre les cathédrales-livres, d'éveiller chez les Français l'amour de ces monuments et de les appeler à les protéger. Si dans *La Cathédrale* Huysmans tâchera d'expliquer le sens ou la symbolique de la cathédrale-livre, Hugo est plutôt préoccupé par

23 Victor Hugo, « La guerre aux démolisseurs » *op. cit.*, p. 653.

24 *Ibid.*, p. 654.

25 *Ibid.*

26 Notons que Victor Hugo appelle à protéger non seulement les cathédrales, mais également tout le patrimoine architectural qui doit être conservé, notamment la Tour d'Outremer à Laon mentionnée à la page précédente.

27 Hugo, « La guerre aux démolisseurs », *op. cit.*, p. 661.

sa conservation. En évoquant pour la première fois la cathédrale dans son roman, Victor Hugo écrit :

Sans doute c'est encore aujourd'hui un majestueux et sublime édifice que l'église de Notre-Dame de Paris. Mais, si belle qu'elle se soit conservée en vieillissant, il est difficile de ne pas soupirer, de ne pas s'indigner devant les dégradations, les mutilations sans nombre que simultanément le temps et les hommes ont fait subir au vénérable monument, sans respect pour Charlemagne qui en avait posé la première pierre, pour Philippe Auguste qui en avait posé la dernière²⁸.

Pour Hugo cette cathédrale-livre est porteuse de l'histoire de France, elle garde dans ses pierres la mémoire de ses rois et ce serait un sacrilège de mutiler ces pierres qui sont, comme les pages d'un livre, chargées de sens. En lisant *Notre-Dame de Paris*, nous sentons bien la compétence architecturale de Hugo dont le point de vue est celui d'un conservateur et d'un défenseur des monuments historiques. En notant les destructions et les mutilations qu'a subies la cathédrale, il reprend ses accusations contre les vandales qui mutilent le chef-d'œuvre du Moyen Âge.

Hugo n'était pas seul à se battre avec acharnement contre les destructions de la cathédrale-livre et les restaurations abusives des cathédrales de France. Parmi les combattants célèbres militant pour la conservation des monuments historiques, nous pouvons citer Jules Michelet et Eugène Viollet-le-Duc, Prosper Mérimée et plus tard Maurice Barrès.

Il est impossible de parler de la défense des grandes cathédrales sans évoquer, une fois de plus, Viollet-le-Duc, qui a beaucoup contribué aux travaux de restauration de grandes églises et de monuments. Dans l'article « Restauration » de son *Dictionnaire raisonné*, il exprime son point de vue sur cet aspect du travail architectural. Selon lui, il faut détruire les édifices entiers pour les reconstruire différemment, car « restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un autre moment donné²⁹ ». Cette position de Viollet-le-Duc est contestable et ne correspond

28 Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 106.

29 Viollet-le-Duc, *op. cit.*, t. 7, pp. 14-34.

pas du tout à celle de Hugo, mais l'apport de cet architecte aux travaux de restauration fut immense et son rôle dans l'histoire de l'architecture française est indiscutable.

Mérimée, nommé en 1834 inspecteur général des Monuments historiques, déplorait comme Hugo le vandalisme des restaurateurs. Il a consacré plusieurs de ses écrits au thème de l'architecture (*Notes de voyage dans le midi de la France* et *Essai sur l'architecture religieuse du Moyen Âge*). Dans sa correspondance avec Viollet-le-Duc, il exprima son point de vue sur la restauration. Selon Mérimée, on peut être « artiste, mais très barbare³⁰ » et « un peuple très barbare peut être fort doux, et un peuple très civilisé, très barbare³¹ ». « Il me semble – écrit-il à Viollet-le-Duc –, que vous n'avez à vous occuper ici que de la civilisation et de la non-civilisation. L'homme a toujours des instincts féroces qu'on oblige à cacher plus ou moins, mais il peut apprécier les arts même en se livrant à ses mauvaises passions³² ». Les barbares, selon Mérimée, sont capables de déchiffrer le message du livre architectural et les actes de barbarie sont donc effectués tout à fait consciemment.

Marcel Proust a également contribué à la conservation des cathédrales de France. Lorsqu'Aristide Briand fit adopter la loi de séparation des Églises et de l'État, Proust protesta en publiant son article « La mort des cathédrales » dans *Le Figaro* du 16 août 1904, où il s'exprimait contre le risque pour certaines cathédrales d'être désaffectées et de devenir des musées. Proust déclarait avec conviction « que [...] les cathédrales ne sont pas seulement les plus beaux monuments de notre art, mais les seuls qui vivent encore leur vie intégrale, qui soient restés en rapport avec le but pour lequel ils furent construits ». Le but pour lequel les cathédrales ont été érigées peut être comparé à celui pour lequel les livres sont écrits, c'est-à-dire celui d'instruire. Cela nous fournit encore un élément de rapprochement entre les deux arts, architectural et littéraire. Proust reprend cet article en 1919 dans « En mémoire des églises

30 Lettres à Viollet-le-Duc (documents inédits), 1839-1870. *Articles du Monsieur Universel*, 1854-1860, texte annoté et établi par Pierre Trahard, Paris, Champion, 1927, p. 32.

31 *Ibid.*, p. 31.

32 *Ibid.*

assassinées » qui constitue un chapitre des *Pastiches et Mélanges* dont nous reparlerons.

Les destructeurs physiques et les vandales ne sont pas les seuls ennemis du livre de pierre. Il en est un autre qui peut s'avérer plus dangereux encore, d'après Hugo.

Relations paradoxales entre art architectural et art littéraire

Les relations entre l'art des cathédrales et l'art littéraire sont très difficiles et contradictoires selon Hugo. Dans le chapitre « Ceci tuera cela » de son roman, il constate que « le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place au livre de papier, plus solide et plus durable encore³³ ». Avec l'invention de l'imprimerie par Gutenberg, les gens n'ont plus besoin d'exprimer leurs idées en pierre, ils ont la possibilité de les écrire sur papier, ce qui est plus simple et moins coûteux. Ils n'ont plus besoin d'ériger d'immenses cathédrales pour rendre éternelles leurs pensées : « Aussi voyez comme à partir de la découverte de l'imprimerie l'architecture se dessèche peu à peu, s'atrophie et se dénude³⁴ ».

Hugo ajoute avec déception : « [...] l'architecture va se ternissant, se décolorant, s'effaçant de plus en plus. Le livre imprimé, ce ver rongeur de l'édifice, la suce et la dévore. Elle se dépouille, elle s'effeuille, elle maigrit à vue d'œil³⁵ ». On sent ici le regret que le poète éprouve face au changement du statut de l'architecture. Il dit pourtant que l'art de l'imprimerie est plus précaire, plus vulnérable que l'art des cathédrales : « Pour détruire la parole écrite il suffit d'une torche et d'un Turc. Pour démolir la parole construite, il faut une révolution sociale, une révolution terrestre³⁶ ».

Aussi la phrase suivante prouve-t-elle qu'aux yeux de Hugo la parole des cathédrales est plus chère que celle des livres : « Adieu toute sève, toute originalité, toute vie, toute intelligence³⁷ ». Après

33 Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 175.

34 *Ibid.*, p. 183.

35 *Ibid.*, p. 184.

36 *Ibid.*, p. 182.

37 *Ibid.*, p. 184.

L'invention de l'imprimerie, l'art des cathédrales est donc mort, tué, selon Hugo.

L'unité des arts se trouve en quelque sorte brisée lorsqu'on réfléchit à l'avenir de la cathédrale et de l'architecture. Cette idée est développée par José Manuel Losada Goya dans son article « Victor Hugo ou les paradoxes de l'architecture : du livre de pierre au livre de papier » publié dans la revue *Travaux de littérature*³⁸. L'auteur de l'article constate : « Une nouvelle forme d'écriture a fait irruption à la fin de la période gothique : l'imprimerie³⁹ ». L'art-roi dont le nom est architecture se trouve détrôné. L'attention de l'auteur est attirée par deux phrases du roman de Hugo « Ceci tuera cela » et « le livre tuera l'édifice » ; ces propos de l'archidiacre Claude Frollo suggèrent que l'invention de l'imprimerie crée la situation dans laquelle la pensée humaine devait changer de mode d'expression et le langage des pierres céder la place à celui des livres :

C'était le pressentiment que la pensée humaine en changeant de forme allait changer de mode d'expression, que l'idée capitale de chaque génération ne s'écrirait plus avec la même matière et de la même façon, que le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place au livre de papier, plus solide et plus durable encore. Sous ce rapport, la vague formule de l'archidiacre avait un second sens ; elle signifiait qu'un art allait détrôner un autre art. Elle voulait dire : l'imprimerie tuera l'architecture⁴⁰.

Pour illustrer cette idée, nous pourrions nous référer à la gravure d'Aimé de Lemud sur le frontispice du livre V de Notre-Dame de Paris (édition de 1844) représentant Claude Frollo en pleine méditation, appuyé sur les livres imprimés surmontant les ogives de Notre-Dame.

Il s'agit ici de deux arts en rivalité, d'un combat entre deux manières humaines de laisser un héritage à la postérité. Hugo recourt aux termes linguistiques pour décrire ce combat et cette rivalité. Les traces laissées par l'architecture rappellent les signes linguistiques. La pierre est équivalente à une lettre ; le dolmen, à

38 in Bertaud (dir.), *Architectes et architectures dans la littérature française, Travaux de littérature*, n° 12-13, *op. cit.*, pp. 163-171.

39 *Ibid.*, p. 166.

40 Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 175.

une syllabe ; la pyramide, à une phrase et le lien de plusieurs phrases constitue un texte, puis un livre. L'auteur de l'article souligne que les hommes avaient cru que le bois et la pierre étaient indestructibles en raison de leur résistance, mais que c'est en réalité le contraire, que le papier et l'encre sont réellement indestructibles grâce « à leur caractère volatil ». L'architecture demande trop de dépenses, tandis que l'imprimerie est un langage universel et plus commode.

Cette antithèse entre les deux arts se résout-elle par la priorité accordée à la littérature ? S'agit-il vraiment du déclin de l'architecture ? En réalité, ce n'est évidemment pas un vrai déclin, l'architecture perd simplement l'une de ses fonctions. L'imprimerie devient l'architecture des temps modernes ; « le grand poème, le grand édifice, le grand œuvre de l'humanité ne se bâtit plus, il s'imprimera⁴¹ ». Ici la construction même de la phrase souligne le renversement de la métaphore.

Hugo considère que l'imprimerie est devenue la seconde tour de Babel du genre humain et c'est cette image qu'il utilise pour décrire cette grande entreprise qui a succédé à l'architecture :

L'édifice a mille étages. Çà et là, on voit déboucher sur ses rampes les cavernes ténébreuses de la science qui s'entrecoupent dans ses entrailles. Partout sur sa surface l'art fait luxurier à l'œil ses arabesques, ses rosaces et ses dentelles. Là chaque œuvre individuelle, si capricieuse et si isolée qu'elle semble, a sa place et sa saillie. L'harmonie résulte du tout. Depuis la cathédrale de Shakespeare jusqu'à la mosquée de Byron, mille clochetons s'encombrent pêle-mêle sur cette métropole de la pensée universelle. À sa base, on a récrit quelques anciens titres de l'humanité que l'architecture n'avait pas enregistrés. À gauche de l'entrée, on a scellé le vieux bas-relief en marbre blanc d'Homère, à droite la Bible polyglotte dresse ses sept têtes. L'hydre du Romancero se hérissé plus loin, de quelques autres formes hybrides, les Védas et les Niebelungen [...]. Le genre humain tout entier est sur l'échafaudage⁴².

L'écrivain cite les œuvres littéraires et les compare à celles de l'architecture. Chaque livre imprimé possède des étages, comme un édifice. Ces œuvres sont remplies d'harmonie et contiennent de multiples détails. Pour Hugo, les deux arts sont également précieux,

41 *Ibid.*, p. 187.

42 *Ibid.*, p. 188.

ce sont « deux livres, deux registres, deux testaments, la maçonnerie et l'imprimerie, la bible de pierre et la bible de papier⁴³ ».

Sékolène Le Men réfléchit sur la même question dans *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet*. La métaphore de Hugo a engendré différentes représentations illustrant son propos. Il s'agit surtout des affiches de la *Librairie romantique* d'Eugène Grasset, imprimées en chromolithographie en 1887, dans lesquelles on trouve le thème de la « cathédrale de poche », mais aussi l'idée du livre-cathédrale. Ainsi, l'une des affiches de la *Librairie romantique* représente-t-elle les tours de Notre-Dame qui ne sont pas celles de la cathédrale, mais celles d'une bibliothèque. Une autre affiche de Grasset évoque une jeune lectrice tenant dans ses mains un livre dont les deux pages font écho aux deux tours de Notre-Dame se trouvant à l'arrière-plan. La lectrice pose son pied sur un crâne symbolisant ici la mort d'un art au profit d'un autre⁴⁴.

Nous avons parlé jusqu'ici de la ressemblance des deux arts et de leur rivalité, mais il est légitime et nécessaire de se demander aussi si des différences les séparent. Sékolène Le Men nous propose une réponse à cette question :

Si les deux ères se répondent, elles s'opposent aussi : les temps médiévaux symbolisent l'ère de la création collective, du public en foule, de la synthèse des arts dont l'architecture est la clef de voûte, alors que les temps modernes voient naître l'œuvre signée par l'auteur, la lecture individuelle, la séparation des expressions artistiques, tandis que, selon Hugo, la décadence de l'architecture a pour corollaire l'apogée de la littérature⁴⁵.

La séparation des expressions artistiques a engendré la croissance du rôle de l'individu. Il s'agit ici du rôle de l'artiste et du lecteur (ou spectateur) car « désormais le chef-d'œuvre est signé d'un grand nom, "l'isolement grandit tout", et l'œuvre d'art total se disperse en biens voués à la possession et à l'appréciation privée⁴⁶ ».

Ce n'est donc plus le même principe de création et, par conséquent, c'est un autre type de perception qui se fait jour. La

43 *Ibid.*, p. 187.

44 En annexe 2, voir l'image n°2.

45 Le Men, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet*, *op. cit.*, p. 22.

46 *Ibid.*, p. 23.

pensée « indestructible » transmise à l'aide de l'art d'imprimerie rappelle l'image de marque que Grasset compose pour les Éditions Larousse, associant l'image d'une femme qui souffle sur une graine de pissenlit à la devise « je sème à tout vent ».

Hugo pose le problème des contraires et en même temps il le résout en les réconciliant, comme nous allons le voir. Lorsque Hugo constate que l'imprimerie tue l'architecture, il fait surgir un paradoxe : Hugo lui-même écrit un livre imprimé, il crée une cathédrale imaginée, inventée, autrement dit, un double qui remplace la cathédrale de pierre. Il contribue donc lui aussi à détruire, à tuer la cathédrale de pierre. La Notre-Dame de Hugo est peut être aussi réelle que la cathédrale de pierre et elle le sera davantage lorsque « des tours écraseront à leurs pieds du haut de leur béton et de leur bêtise, un monument dont on n'aura plus l'idée de ce qu'il a pu être un jour qu'en relisant le roman⁴⁷ », comme le dit Louis Chevalier dans sa préface au roman.

D'autre part, Hugo, au contraire, prolonge l'existence de Notre-Dame. La cathédrale du roman impose son existence à la cathédrale de pierre ; l'édifice imaginé confère à la cathédrale véritable une étrange existence et Hugo fait ainsi renaître la cathédrale. Ainsi il tue la cathédrale véritable et la remplace par une église imaginée. Et en cas de destruction de la cathédrale réelle, son double imaginaire nous rappellera constamment l'existence de l'édifice disparu.

Bien que Hugo critique avec rage « la presse, cette machine géante, qui pompe sans relâche toute la sève intellectuelle de la société, vomit incessamment de nouveaux matériaux pour son œuvre⁴⁸ », bien qu'il dise avec mécontentement que maintenant chaque esprit est maçon, que le plus humble bouche son trou ou met sa pierre, il comprend qu'on ne peut pas nier le progrès, qu'il faut reconnaître les deux arts car chacun a ses particularités, sa valeur : « il faut admirer et refeuilleter sans cesse le livre écrit par l'architecture ; mais il ne faut pas nier la grandeur de l'édifice qu'élève à son tour l'imprimerie⁴⁹ », dit-il. Hugo avoue que la

47 Préface de Louis Chevalier in Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, 1974, p. 15.

48 Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 188.

49 *Ibid.*, p. 187.

création d'une œuvre littéraire exige aussi une activité infatigable et un labeur presque comparable à celui que nécessite la construction d'une cathédrale. Elle n'a donc pas moins de signification que l'architecture.

Il est intéressant de noter que Michelet, en inversant en quelque sorte la métaphore de la cathédrale-livre, disait dans son *Histoire de France* que, en entrant dans une imprimerie, il éprouvait le même sentiment que lorsqu'il entrait dans une église :

Nul lieu, n'a jamais porté à mon cœur la religieuse émotion que j'éprouve quand j'entre dans une imprimerie... Les révolutions de Paris se sont faites autour de la Presse. Imprimeur en 93, mon père avait planté la sienne au cœur même d'une église, et j'y suis né. Vives religions du berceau⁵⁰.

Ici, le livre et l'endroit où il est fabriqué, l'imprimerie, deviennent un objet et un lieu sacrés, analogues à une cathédrale ou à une église.

En luttant contre les vandales, destructeurs de la cathédrale-livre, Hugo remarque paradoxalement que le livre même contribue à tuer l'édifice. C'est ce qui est le plus surprenant dans cette métaphore.

50 Jules Michelet, *Histoire de France en 17 volumes*, t. 7, Bruxelles, Éd. Lacroix et Verboeckhoven, 1871-1874, p. 270.

III

La cathédrale-écriture symbolique dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans

Particularités dans la structure de *La Cathédrale* de Huysmans

La conception de Hugo de la cathédrale-livre a été approfondie par Joris-Karl Huysmans, qui a considéré la cathédrale non seulement comme un livre, mais aussi comme un symbole. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à l'idée de Huysmans de la cathédrale en tant qu'œuvre littéraire, l'une des métaphores essentielles de son roman *La Cathédrale*. Avant cela, toutefois, il convient de nous pencher sur l'histoire de la genèse de cette œuvre pour comprendre dans quel contexte elle a été écrite et quelles étaient ses sources. C'est à la fin de sa vie que Huysmans a été attiré par l'art chrétien, qui fut pour lui comme une révélation, comme la découverte à laquelle il avait aspiré durant toute sa vie. *La Cathédrale* date précisément de la dernière période de son œuvre. Pour Huysmans, l'art chrétien était étroitement lié aux cathédrales gothiques ; c'est surtout l'aspect mystique de l'art médiéval qui l'intéressait. Pour lui, cette période était remplie de mystères et de symboles qu'il s'efforce de dévoiler et d'expliquer, car ils constituent

selon lui un moyen d'accéder à l'essence du Moyen Âge et, dès lors, chaque détail d'une cathédrale, chaque statue, chaque cloche est un symbole très significatif.

Le premier chapitre de *La Cathédrale* a été publié dans la revue *Le Correspondant*. Le livre a été dédié à l'abbé Gabriel Ferret, ami intime de Huysmans, prêtre de la communauté de Saint-Sulpice, ce qui explique le fait que le roman est étroitement lié à la théologie et qu'il n'est pas seulement la description d'une œuvre architecturale, mais d'un temple divin où tout est soumis à la foi chrétienne. *La Cathédrale* de Huysmans n'est pas le fruit de la seule imagination du poète, mais un roman fondé sur une connaissance véritable de la foi, où l'architecture est liée à la théologie. En se préparant à l'écriture du roman, Huysmans a entrepris un énorme travail d'érudition : il a étudié le catholicisme et la cathédrale de Chartres, qu'il avait découverte grâce à l'abbé Ferret qui a d'ailleurs soigneusement revu et corrigé le livre d'un point de vue théologique. Dans *La Quinzaine* du 1^{er} mars 1898, l'abbé Broussolle du clergé de Paris a publié une longue étude qui contient la phrase suivante : « C'est du Chateaubriand, mais plus profond, plus intime, plus vrai, une page détachée d'un nouveau *Génie du christianisme*, écrit, cette fois, non plus avec la seule imagination d'un poète, mais avec l'âme tout entière d'un artiste chrétien, et pour en célébrer la beauté totale, non plus le luxe d'apparat ». Ainsi, l'image de la cathédrale est liée pour Huysmans au retour progressif à la foi chrétienne.

En caractérisant le genre du livre de Huysmans, nous avons utilisé le mot « roman », mais il faut pourtant signaler dès maintenant que cette question est assez discutable, car il ne s'agit pas d'un roman tout à fait typique, d'un roman au sens strict du terme. En analysant cette œuvre, nous comprendrons les raisons de la difficulté à définir et à classer ce texte, et nous tenterons, à la fin, de redéfinir son genre.

Si l'on commence à analyser l'idée de l'édifice en tant qu'écriture, il faut dire tout d'abord que, dans la description de Huysmans, la cathédrale est un ouvrage en deux volumes : l'ancienne crypte romane – qui correspond aux fondations primitives – est le premier volume symbolisant l'Ancien Testament ; la partie gothique, avec la nef, est le second volume symbolisant le Nouveau Testament. Les Saintes Écritures sont traduites dans le langage de la pierre

et, comme n'importe quel livre, la cathédrale est à la fois objet d'écriture et objet de lecture. Durtal, le personnage de Huysmans, abandonne toutes ses activités, son métier d'écrivain, délaisse sa bibliothèque pour se consacrer entièrement au déchiffrement du message et du sens de la cathédrale de Chartres en tâchant d'y trouver un remède contre ses maux spirituels, une réponse à des questions qui le préoccupent.

Huysmans construit son roman de telle sorte que la cathédrale de Chartres soit au centre du livre. Dans la préface, il annonce que « le sujet principal de cet ouvrage, celui qui domine tout, est, ainsi que l'indique son titre, *La Cathédrale*, la fameuse Cathédrale de Chartres que Durtal parcourt du haut en bas, scrute sous toutes ses faces et dont il nous donne des descriptions d'ensemble et de détails, merveilleusement colorées et exactes¹ ». La construction de l'œuvre est assez logique et conséquente. Le roman commence par un aperçu général de la cathédrale de Chartres, par l'évocation de son origine; on voit ensuite l'extérieur de l'édifice dont l'auteur explique la signification des statues en parlant de sa construction; puis on pénètre à l'intérieur de l'église et Huysmans termine en résumant la symbolique de la cathédrale. Grâce à la structure du livre et à la description logique que l'auteur fait de la cathédrale, il n'oublie aucun détail et présente une image complète de l'édifice.

La description de la cathédrale est le noyau du roman huysmansien. Pour Hugo, la cathédrale est un des personnages principaux de *Notre-Dame de Paris*, mais en même temps on voit dans son roman d'autres héros, une intrigue amoureuse, une dynamique; c'est un livre véritablement romanesque. Dans l'œuvre de Huysmans, très peu de personnages apparaissent; on y voit surtout Durtal qui visite la cathédrale et l'abbé Gévresin qui lui explique l'édifice. Le roman ne comporte pas d'intrigue, pas d'action. Il n'attire que par son caractère descriptif, car il présente une image très détaillée de la cathédrale, de son histoire et de son symbolisme. Ce livre permet de comprendre l'art des cathédrales et son sens, parce qu'il lui est entièrement consacré. La cathédrale est l'unique centre d'intérêt de l'œuvre de Huysmans.

1 Joris-Karl Huysmans, *Pages catholiques*, Paris, Librairie Plon, 1912, p. 231.

L'écrivain avoue dans une lettre à l'abbé Ferret qu'en travaillant sur son livre, il avait pour but de déchiffrer la symbolique de la cathédrale de Chartres et des cathédrales en général; il évoque également les difficultés qu'il rencontre et précise :

Je me suis fichu dans une drôle d'aventure avec la Symbolique. Je ne m'imaginais pas en commençant les proportions que ça prendrait, la masse de documents qu'il faudrait [...] Si je n'ai pas, après tant de mal, mon salaire ici-bas, j'espère bien que la Vierge, qui est le vrai sujet du livre, le réclamera pour moi, après².

Par cette déclaration, Huysmans souligne dans la lettre l'importance du sens mystique de son livre. La Vierge est son véritable sujet selon l'auteur. Huysmans parle de la Vierge, mais pourtant nous ne la percevons pas comme le sujet central du livre. Probablement, en expliquant toute une multitude de détails composant la cathédrale, avait-il l'idée de tout soumettre à un sujet unique, de mettre la Vierge au centre de sa narration; mais le lecteur décèle un écart entre le projet et sa réalisation.

L'œuvre de Huysmans est imprégnée du sentiment de la foi chrétienne. *La Cathédrale* était conçue comme la suite du roman *En route* écrit par un décadent converti, et le 15 juillet 1895, Huysmans informait son ami et confident néerlandais Arij Prins de son projet d'écrire un deuxième roman religieux :

Je vais commencer un livre sur les Primitifs et les cathédrales; ce sera le complément d'*En Route*, sur l'art religieux. J'y ai fait la mystique et le plain-chant, mais je ne pouvais y mettre la peinture et l'architecture. Ce nouveau livre complétera aussi ma série de critiques : *l'Art moderne*, *Certains*, comme *En Route* a complété *À Rebours* et *La-Bas*³.

Il est intéressant de noter que, dans cette lettre, Huysmans ne caractérise pas exactement le genre de l'ouvrage qu'il conçoit; il se limite à le désigner par un mot général, « livre », ce qui veut probablement dire qu'il a envie de se libérer des exigences du genre romanesque et d'élaborer une nouvelle forme d'écriture.

2 Joris-Karl Huysmans, lettre du 7 mars 1897 adressée à l'abbé Ferret.

3 Joris-Karl Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins* (1885-1907) publiées et annotées par Louis Gillet, Genève, Librairie Droz, 1977, p. 278.

Après la parution de l'œuvre, la cathédrale de Chartres a attiré un grand nombre de pèlerins qui venaient la visiter, le livre de Huysmans à la main. Cet ouvrage contient une description si détaillée de la cathédrale qu'il peut servir de guide pour visiter et comprendre ce monument, pour le déchiffrer et l'apprécier.

La symbolique de la cathédrale

Presque toute l'action du roman de Huysmans se déroule autour de la cathédrale de Chartres. Son héros, Durtal, tâche de comprendre, de pénétrer sa symbolique, de lire la cathédrale :

Et Durtal se répondit : Le Moyen Âge qui savait que sur cette terre tout est signe, tout est figure, que le visible ne vaut que parce qu'il recouvre l'invisible, le Moyen Âge qui n'était pas, par conséquent, dupe, comme nous le sommes, des apparences, étudia de très près cette science et il fit d'elle la pourvoyeuse et la servante de la mystique⁴.

Chez Huysmans, l'idée de lecture de la cathédrale est développée et approfondie. Pour lui la cathédrale est lisible, parce qu'elle est avant tout la traduction de la Bible dans la langue de l'architecture. C'est la théologie, ce sont les Évangiles à la portée de tous et avant tout à la portée des hommes illettrés du Moyen Âge. Le livre-cathédrale servait à enseigner aux grands enfants le catéchisme. C'était d'ailleurs la fonction primordiale des cathédrales, mais ce n'était pas leur rôle unique, car ces édifices étaient également un reflet du monde, de son évolution, et une source d'information sur l'histoire, sur l'art, sur les sciences :

Ce répertoire de sculpture comprendrait donc un mémorial de l'histoire de la nature et de la science, un glossaire de la morale et de l'art, une biographie de l'être humain, un panorama du monde entier. Il serait bien, en conséquence, une image du « Miroir du Monde, un tirage sur pierre de l'œuvre de Vincent de Beauvais »⁵.

4 Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale* [1898] suivie de documents inédits, éd. établie par Pierre Cogny, Saint-Cyr-sur-Loire, Éd. Cristian Pirot, 1986, p. 325.

5 *Ibid.*, p. 172. Vincent de Beauvais (1190-1264) – moine dominicain d'une très vaste érudition, un intellectuel représentatif du XIII^e siècle. Son ouvrage *Speculum Majus* (*Grand Miroir du monde*, 1230-1260) reflète

Se pose alors la question de l'auteur de ce livre architectural. L'auteur de ce texte est collectif et c'est ce qui fait sa différence par rapport au livre classique. Ce phénomène entraînait la répétition de quelques sujets déjà traités, le retour des mêmes phrases, car « les imagiers du XIII^e siècle n'avaient pas toujours tenu compte des idées déjà exprimées par leurs devanciers et ils les reprenaient, les émettaient dans leur langue personnelle, doubtaient, par exemple, les signes des saisons et du zodiaque⁶ ».

Mais il est extrêmement difficile à l'époque actuelle de comprendre, de déchiffrer ce texte, car sous l'effet du temps, certaines phrases ont disparu, ont été réécrites ou modifiées. Cela a engendré une certaine incohérence et il est vrai que les sujets du recto ne correspondent pas toujours à ceux du verso de la même page. Ainsi, la scène du Jugement dernier ne se déroule-t-elle pas à l'extérieur, sur la façade Royale de la cathédrale de Chartres, mais elle est présente uniquement à l'intérieur :

Le texte de pierre qu'il s'agissait de comprendre était sinon difficile à déchiffrer, au moins embarrassant par des passages interpolés, par des répétitions, par des phrases disparues ou tronquées ; pour tout dire, aussi, par une certaine incohérence qui s'expliquait du reste, quand on constatait que l'œuvre avait été poursuivie, altérée ou augmentée, par différents artistes, pendant un espace de plus de deux cents ans⁷.

L'impression que la cathédrale est un texte écrit est renforcée par l'expression « passages interpolés ». Ces passages complètent et en même temps rendent parfois difficile la compréhension et la reconstitution du sens. À cause de cette superposition de plusieurs couches de texte, la cathédrale rappelle un énorme palimpseste :

En somme, reprit Durtal qui était arrivé devant les portes sises entre les deux tours, devant le porche Royal de l'Occident, en somme, cet immense palimpseste, avec ses 719 figures, est facile à

parfaitement le savoir du monde au milieu du XIII^e siècle. Ce livre est souvent appelé « La Grande Encyclopédie du Moyen Âge ».

6 *Ibid.*, p. 169.

7 *Ibid.*

démêler si l'on se sert de la clef dont usa, dans sa monographie de la cathédrale, l'abbé Bulteau⁸.

Cette métaphore du palimpseste utilisée par Huysmans n'est pourtant pas tout à fait cohérente : il s'agit de la superposition de textes différents, tandis que, dans le cas du livre architectural, c'est toujours le même texte avec le même sujet central qui est complété tout au long des époques.

Comment est constitué ce livre architectural ? Que doit-on considérer comme mot, comme phrase, comme partie, comme sujet de cet ouvrage ? Comment l'auteur prouve-t-il son idée que la cathédrale ressemble à un livre ? Huysmans nous donne quelques réponses à ces questions. Pour Huysmans, comme pour Hugo, toutes les figures de la cathédrale sont des mots et tous les groupes de figures sont des phrases.

Le vocabulaire choisi par Huysmans sert à exprimer la ressemblance de la cathédrale avec un livre. Les verbes « feuilleter » et « narrer » conviennent parfaitement pour montrer ce lien : « En partant du clocher neuf et en longeant la façade jusqu'au clocher vieux, l'on feuillette l'histoire de Notre-Seigneur narrée par près de deux cents statues, perdues dans les chapiteaux⁹ ».

Les pages de la cathédrale sont ses murs : « Ces scènes servent de bordure au bas de la grande page qui s'étend entre les deux tours, au-dessus des trois portes¹⁰ ». Selon Huysmans, la cathédrale est un grand texte de pierres qui contient des mots, des phrases, des répétitions, des parallélismes, des strophes, un refrain.

Huysmans trouve même des figures de style dans ce texte architectural. Il s'agit par exemple des parallélismes, qui s'expriment dans la répétition des mêmes scènes sur le même mur à l'intérieur et à l'extérieur de la cathédrale. Cependant, la question des parallélismes n'est pas toujours facile. Dans le cas de la cathédrale de Chartres, ils ne sont pas réguliers et on ne les trouve pas forcément sur le recto et le verso de la même page :

8 *Ibid.*, p. 174.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p. 175.

Mais ce qui n'est pas moins étrange, c'est que le parallélisme des scènes qui se remarque si souvent à l'envers et à l'endroit de la même muraille, ciselé dans la pierre, d'un côté, et peint sur vitre de l'autre, n'existe pas régulièrement à Chartres. Ainsi, l'arbre généalogique du Christ est planté dans une verrière interne du porche Royal, tandis que son espalier s'étend en sculpture, sur les parois externes du portique Nord. Seulement, si parfois les sujets ne concordent point au recto et au verso de la même page, souvent ils se complètent ou se suppléent. Tel le Jugement dernier qui ne se déroule pas au dehors de la façade Royale, mais qui resplendit, à l'intérieur, dans la grande rosace évidée dans le même mur. Il n'y a donc point, dans ce cas, cumul, mais appoint – histoire commencée dans un dialecte et achevée dans un autre¹¹.

Le mur est considéré comme une page de ce livre, mais il arrive que nous ne rencontrions pas le même langage sur les différentes pages. Elles peuvent contenir des dialectes dont l'apparition est liée à l'évolution historique de la langue. Le mot « dialecte » suggère la présence des variantes de la même langue architecturale, de ses nuances d'expression. Ces dialectes se mélangent ou bien se superposent et constituent plusieurs couches de ce livre architectural dont la structure n'est pas homogène puisque plusieurs langues y sont à l'œuvre.

La cathédrale représente une sorte de poème qui comporte l'idée maîtresse, celle de sa consécration à la Vierge Marie, à Notre-Dame. Ce poème chante le triomphe de la Vierge et de Notre Seigneur. Cette idée apparaît partout : à l'intérieur et à l'extérieur de la cathédrale, dans ses deux portails, dans les chapiteaux, sur un dessus de porte, en haut d'un fronton :

Enfin, ce qui domine tous ces dissentiments ou ces ententes, c'est l'idée maîtresse du poème, disposée ainsi qu'un refrain après chacune des strophes de pierre, l'idée que la cathédrale appartient à notre Mère ; l'église reste fidèle à son vocable, féale à sa dédicace¹².

Huysmans souligne à plusieurs reprises que le texte écrit qu'offre la cathédrale a des incohérences, des « dissentiments », des « dissidences ». L'auteur est conscient des défauts de la métaphore

¹¹ *Ibid.*, p. 171.

¹² *Ibid.*

et insiste sur cette idée, mais il souligne cependant que l'ensemble reste lisible grâce à l'idée maîtresse à laquelle se soumettent les détails : « En somme, se dit Durtal, malgré les dissidences de quelques-uns de ses textes, la cathédrale est lisible¹³ ».

Huysmans distingue dans ce livre architectural trois grandes parties qui correspondent à trois grands porches : le porche de l'Occident, dit porche Royal et qui est l'entrée solennelle du sanctuaire, le porche du Nord, attenant à l'évêché, et le porche du Midi, flanqué de la vieille tour. En décrivant cet édifice, Huysmans utilise le vocabulaire propre à la littérature, comme s'il évoquait un véritable livre. Chacune des parties représentées par les porches a son sujet et Huysmans s'efforce de montrer que l'ensemble compose une unité de sens ; en effet, les sujets du porche Royal et du porche Sud sont similaires, car ils célèbrent l'un et l'autre le triomphe du Verbe, et « si, à ces deux sujets qui peuvent se réunir en un seul, le Sauveur glorifié en Lui-même et dans les siens, nous ajoutons le panégyrique de la Vierge que prononce le portail du Nord, nous aboutissons à ces fins : à un poème chantant la louange de la Mère et du Fils, publiant la raison d'être de l'Église même¹⁴ ». Nous avons l'impression non seulement que ce texte est lisible, mais aussi qu'il parle à haute voix, qu'il est très expressif, comme le suggèrent les verbes « prononcer », « chanter », « publier ».

Pour bien comprendre ce livre, il est indispensable de connaître les règles de sa lecture, il faut savoir dans quel sens le lire. Quel est l'ordre de lecture proposé par Huysmans ? Ressemble-t-il à l'ordre classique de lecture (en tout cas d'un livre écrit en langue française, c'est-à-dire du haut vers le bas et de gauche à droite) ? Voici ce qu'écrit Huysmans à ce sujet quand il indique les règles de lecture du livre de Chartres. Il précise que les feuilles de pierre doivent se tourner de la sorte : s'ouvrir par le chapitre du Nord pour se fermer sur les alinéas du Sud. Si on le lit ainsi, il commence donc par la Genèse, la création de l'homme et de la femme, l'expulsion du premier couple de l'Eden et ainsi de suite. L'ordre de lecture correspond donc à l'ordre historique, à la chronologie des événements.

¹³ *Ibid.*, p. 171.

¹⁴ *Ibid.*, p. 170.

La cathédrale-symbole

Pour Huysmans, la cathédrale n'est pas seulement un livre, mais aussi un symbole; il développe cette idée de la manière la plus complète en affirmant que, grâce à la science du symbolisme, on a pu faire « d'un monceau de pierres un macrocosme¹⁵ ». Pour lui, tout est significatif dans ce livre de pierres. Chaque détail représente non seulement un mot, mais aussi un symbole qui est à interpréter, à déchiffrer. Tout d'abord, l'écrivain essaie de comprendre ce qu'est un symbole. D'après le dictionnaire de Littré, le symbole est une figure ou une image employée comme signe d'autre chose, alors que d'après Hugues de Saint-Victor¹⁶, « le symbole est la représentation allégorique d'un principe chrétien, sous une forme sensible¹⁷ ». En tout cas, le symbole existe dès le commencement du monde et provient d'une source divine. C'est encore le Christ qui a utilisé des symboles lorsqu'il parlait à ses disciples. Tout peut cacher un symbole : les animaux, les plantes, les objets inanimés. Il peut reproduire l'âme et ses attributs : ses joies, ses douleurs, ses vices et ses vertus.

Chaque détail architectural cache un symbole. Par exemple, les tours et les cloches incarnent la perfection des âmes, le toit est un symbole de la charité qui couvre une multitude de péchés, les pierres qui se joignent symbolisent l'union des âmes et la foule des fidèles. Les pierres les plus fortes sont les âmes les plus avancées dans la voie de la perfection et les petites pierres, les âmes faibles, mais les grandes pierres les soutiennent et les empêchent de tomber. Les quatre grands murs de la cathédrale symbolisent les quatre évangélistes, mais ils peuvent aussi représenter les quatre vertus cardinales : la justice, la force d'âme, la prudence et la tempérance. Les fenêtres sont un emblème de nos sens qui doivent être fermés aux vanités du monde; les contreforts, quant à eux, symbolisent la force morale qui nous soutient contre la tentation. D'autres règles encore, qui reposent sur la valeur symbolique de certains éléments, président à l'édification de la cathédrale qui peut

15 *Ibid.*, p. 96.

16 Hugues de Saint-Victor – philosophe, théologien et auteur mystique du XII^e siècle.

17 *Ibid.*

être bâtie sur une crypte qui simule le tombeau dans lequel fut enseveli le Christ alors que l'abside de l'édifice doit, elle – et c'est une règle absolue – être toujours tournée vers l'Orient pour que les fidèles en priant puissent fixer leurs regards vers « le berceau de la foi ». Par ailleurs, les trois portails sont toujours érigés en l'honneur de la Sainte Trinité. Le porche Royal, celui de la grande façade, est dédié soit à Notre Seigneur, soit à la Vierge.

Dans son interprétation, Huysmans ne fait pas de distinction entre symbole et allégorie. En général, le symbole unit un objet visible, concret, et une notion intelligible, abstraite, invisible. Certains des exemples énumérés se soumettent à cette définition, mais il existe aussi beaucoup d'exceptions : la crypte, qui symbolise le tombeau, en est un exemple éloquent auquel nous pouvons ajouter celui des animaux qui représentent les évangélistes (lion, taureau, aigle); dans ces cas précis, il ne s'agit pas de notions abstraites, mais de personnages et d'images concrètes, et nous ne sommes donc pas confrontés tout à fait à la même chose.

Huysmans considère aussi le symbolisme des chiffres, qui ont, selon lui, une signification mystique. Les architectes des cathédrales respectaient le symbolisme des chiffres et la quantité de chaque détail se soumet à une règle mystique. Ainsi le chiffre 1 symbolise-t-il l'image de Dieu; le chiffre 3 – trois vertus théologiques (la foi, l'espérance et la charité); le chiffre 4 – quatre grands prophètes, quatre Évangiles; le chiffre 5 – le nombre de plaies du Christ; le chiffre 6 – le temps employé par Dieu pour la création; le chiffre 9 – l'heure à laquelle expira le Christ; le chiffre 12 – le nombre des apôtres et ainsi de suite. Par exemple, douze piliers peuvent être associés aux douze apôtres. Ce qui est très significatif pour la cathédrale de Chartres, c'est la répétition du chiffre 3 : il y a trois nefs, trois entrées avec chacune trois portes; il y a trois piliers de chaque côté de la nef, les fenêtres sont triples sous le trio des roses. Ainsi tout est imprégné de la symbolique de la Trinité. Il faut toutefois souligner les limites de cette interprétation, car s'il est vrai que le plus souvent un nombre renvoie à une réalité visible, concrète, il peut parfois avoir également une valeur propre, comme le 1 qui fait référence à l'unité.

L'auteur étudie également la symbolique des vitraux. La cathédrale de Chartres est très colorée grâce à ses verrières dont la

couleur change en fonction de l'heure et de la météo. Huysmans décrit avec admiration ce kaléidoscope de couleurs des vitraux : « l'hallali des rouges », « l'alléluia répété des jaunes », « la sécurité limpide des blancs », « la gloire virginale des bleus », « des verts de bouteille », « des bruns d'amadou », « des noirs de fuligine¹⁸ ». Cette diversité de couleurs fait flamboyer la cathédrale et dans cette variété on sent l'influence de l'Orient qui est perceptible dans les panneaux de Chartres ; il y a là une somptuosité qui rappelle les tapis persans, car les architectes des cathédrales imitaient souvent les tapis rapportés de l'Orient par les croisés.

Pour Huysmans, au-delà de leur magnificence, les couleurs des vitraux recèlent aussi une valeur symbolique. Le feu des vitres est pour lui une allégorie de la vie intérieure, un symbole de l'âme, et c'est Dieu qui anime les verreries, en les éclairant par les rayons du soleil et en les faisant scintiller. La description de Huysmans est moins métaphorique que celle de Hugo, elle est plutôt métonymique. Ainsi, si Hugo choisit une image pour la mettre en parallèle avec la rosace, Huysmans, lui, intellectualise la beauté des vitraux et des rosaces de la cathédrale. Il explique l'origine de cette diversité de couleurs en remontant à l'art oriental, à l'art persan ; les vitraux, comme tous les autres détails architecturaux, ont pour lui un sens symbolique.

Huysmans introduit dans son roman une autre métaphore, liée à celles de la cathédrale-livre et de la cathédrale-symbole. Il s'agit de la cathédrale-encyclopédie, qui a certainement été inspirée par la passion de Huysmans pour toutes sortes de classifications. Pour l'écrivain, la cathédrale est une grande encyclopédie, « un immense dictionnaire de la science du Moyen Âge, sur Dieu, sur la Vierge et les Élus¹⁹ ».

Le dictionnaire sert à répertorier les saints, les personnages bibliques (ce qui est propre au style huysmansien) ; mais la cathédrale ne contient pas seulement des informations destinées à instruire, elle possède son style et a également une fonction esthétique, comme un texte poétique ou un roman. En réalité, c'est un livre qui cumule les fonctions de plusieurs types de littérature, qui peut aussi bien nous fournir des informations exactes sur les saints

¹⁸ *Ibid.*, p. 125.

¹⁹ *Ibid.*, p. 171.

que nous renseigner sur l'histoire humaine, mais qui a également le pouvoir, comme un livre poétique, de nous surprendre par la beauté de ses images :

Il finit, en effet, par imaginer que la basilique est une simple version du « *Speculum Universale* », du « *Miroir du Monde* » de Vincent de Beauvais, qu'elle est surtout, de même que ce recueil, un précis de la vie pratique, et un commentaire de la race humaine à travers les âges²⁰.

Dans son évocation de la symbolique de la cathédrale, Huysmans était très influencé par Guillaume Durand de Mende, évêque du XIII^e siècle, auteur d'un ouvrage important intitulé *Rational* ou *Manuel des divins offices* qui, parmi d'autres chapitres, comporte un manuel pour comprendre la signification symbolique des cathédrales et des églises. Durand de Mende a écrit une véritable encyclopédie qui rassemblait une énorme documentation, toutes les pensées et compétences théologiques nécessaires pour déchiffrer la signification de la liturgie car, comme il le dit, « beaucoup de vérités que nous ne voyons pas sont cachées dans l'ombre²¹ ».

L'objectif de son livre est de nous aider à accéder à la connaissance de ces mystères. Pour interpréter la cathédrale, il propose d'utiliser le sens analogique qui « conduit des choses visibles aux invisibles [...] et mène aux choses d'en haut²² ». Tout dépend du regard, il faut apprendre à lire des choses que l'on ne voit pas du premier coup d'œil. « Toutes les choses qui appartiennent aux offices, aux usages ou aux ornements de l'Église, sont pleines de figures divines et de mystères, et chacune, en particulier, déborde d'une douceur céleste, lorsque toutefois elles rencontrent un homme qui les examine avec attention et amour, et qui sait tirer le miel de la pierre et l'huile du plus dur rocher²³ », écrit Guillaume Durand de Mende. D'après lui, il faut aussi être digne de pouvoir interpréter l'art symbolique des cathédrales, il faut avoir une âme droite ; l'homme possède

20 *Ibid.*, p. 172.

21 Guillaume Durand de Mende, *Manuel pour comprendre la signification symbolique des cathédrales et des églises* [1284], Fuveau, La Maison de vie, 1996, p. 7.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*, p. 11.

à l'intérieur de lui-même un temple de Dieu, il faut seulement le découvrir. La cathédrale de pierre, l'édifice matériel, est en réalité l'image visible d'une cathédrale spirituelle qui contient une multitude de symboles divins.

Dans son ouvrage, Guillaume Durand de Mende nous donne quelques clefs pour découvrir les symboles que recèle la cathédrale. Chaque chapitre est constitué de plusieurs paragraphes où l'auteur s'arrête à des détails, à des parties précises de la cathédrale et leur donne une interprétation symbolique. On y trouve ainsi des chapitres consacrés à l'autel, aux cloches, aux peintures et ornements de l'église, ainsi que des paragraphes entiers consacrés aux pierres, au porche, aux tours, aux fenêtres, aux portes, aux colonnes et chapiteaux, à la croix, aux stalles et à d'autres éléments. Ce type de livre est d'ailleurs très caractéristique du Moyen Âge et de l'esprit de cette période.

Huysmans, qui connaissait bien l'ouvrage de Durand de Mende, essaie d'expliquer de la même manière la cathédrale de Chartres, de trouver son sens spirituel, de découvrir son mystère. La cathédrale de Chartres, comme toutes les autres cathédrales, contient beaucoup de symboles divins. La grande rose rappelle à Huysmans un nimbe. Dieu est présent dans tous les détails ; on y sent constamment l'assistance divine. La construction en croix de la basilique rappelle le Christ crucifié, la forme de l'église fait penser à son corps torturé : les allées du transept sont ses « bras étendus », ses « mains percées sont les portes²⁴ » et « son crâne est l'autel²⁵ ». Jésus surgit donc ici de partout – de la faune, de la flore, représentées sur les façades, des contours du monument. D'ailleurs, dans ce cas il ne s'agit pas de notions abstraites, mais d'images visibles qui sont cachées derrière des images concrètes.

Pour Huysmans, la végétation a aussi un sens symbolique : la fougère est un synonyme de l'humilité, le réséda symbolise la douceur, le lys – la chasteté, le lichen – la solitude, le thym – l'activité. Ici, des images visibles, concrètes symbolisent des notions intelligibles, abstraites.

24 Huysmans, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 121.

25 *Ibid.*

La faune a également un sens emblématique. La place de chaque bête est déterminée. La cathédrale est chargée de toutes sortes d'animaux, car les destins de l'homme et de l'animal sont étroitement liés dans les textes médiévaux, dans les fabliaux où règne le zoomorphisme. Les façades des cathédrales sont peuplées d'animaux, réels ou imaginaires, familiers ou monstrueux, rampants ou volants. Il y a des animaux maléfiques ou bénéfiques. Parmi les bénéfiques, Huysmans cite le pélican, la colombe, l'agneau, le dauphin, le veau. Parmi les maléfiques : le serpent, le scorpion, le loup, l'ours, le sanglier, le renard, le chien, le chat, l'araignée et d'autres encore. Chaque animal est symbolique du point de vue de Huysmans. Par exemple, le lion, l'aigle, le taureau sont les animaux évangéliques qui symbolisent respectivement saint Marc, saint Jean et saint Luc. Il n'est pas toutefois ici le lieu de développer ce point, puisque nous aurons à reparler de la symbolique des animaux.

Dans son article « Jeux de langage et symbolique dans *La Cathédrale* de Joris-Karl Huysmans », Pierre Glaudes réfléchit sur la conception de Huysmans de la cathédrale en tant que texte symbolique :

Ainsi le symbolisme est-il d'abord, aux yeux de Durtal, un moyen de dématérialiser les objets sensibles, en visant à travers eux l'essence divine, une façon de les spiritualiser, en quelque sorte, en les traitant comme des signes protégés de toute usure par (re) motivation surnaturelle²⁶.

Le symbole nous laisse entrevoir le mystère sans pourtant le dévoiler totalement ; il y a toujours une certaine limite, une certaine réserve dans cette découverte. Selon l'auteur de l'article, « Durtal, à la manière d'un philologue, tente ainsi de retrouver mot à mot, dans l'architecture et la statuaire de la cathédrale, des allégories dûment répertoriées, touchant à la symbolique des couleurs, des gemmes, de la flore ou de la faune²⁷ ». Un problème important se pose pourtant souvent dans le symbolisme. Un symbole peut être interprété de plusieurs manières, il n'a pas d'explication absolue et

26 Pierre Glaudes, « Jeux de langage et symbolique dans *La Cathédrale* de J.-K. Huysmans », in *La Revue d'études françaises*, n° 9, Budapest, 2004, p. 21.

27 *Ibid.*, p. 25.

peut avoir différentes significations, parfois même contradictoires entre elles :

L'interprétation des symboles, quand elle consiste à résoudre des énigmes au moyen d'un savoir pétrifié, se transforme en une pauvre science, dont les résultats semblent bien minces²⁸.

Il ne faut pas oublier que la symbolique n'est pas comme les mathématiques et qu'elle appelle non seulement à la raison et à la logique, mais également à l'imagination, à l'esthétique.

Le livre de Huysmans est-il un roman ?

Malgré le sens profond et la spiritualité du roman de Huysmans, il est parfois assez difficile de le lire, car il contient beaucoup de détails, d'explications, mais pratiquement aucune intrigue et aucun développement de l'action. Tout est orienté vers la compréhension de la cathédrale et de sa symbolique. Peut-on classer le livre de Huysmans parmi les romans, appartient-il vraiment au genre romanesque ?

Selon Joëlle Prunghaud, ce livre « compulsé avec tant d'avidité et d'espérance s'effeuille entre les mains d'un lecteur pourtant animé par un incessant désir de *récapituler*, de résumer. Désarticulé, il devient un gigantesque dictionnaire, un vaste répertoire, où s'amoncellent des myriades d'articles et de définitions²⁹ ». Les énumérations, les précisions s'accumulent en effet à un point tel que le roman devient trop technique. Durtal étudie sans répit les différents aspects de l'édifice, compose des catalogues, des classifications, ce qui aboutit à la fragmentation de la perception de la cathédrale. Nous n'obtenons donc pas une vue d'ensemble, mais nous nous trouvons face à une multitude de signes et de symboles assortis d'explications détaillées.

Comme le signale Joëlle Prunghaud, « cette myopie de la lecture aboutit à un discours morcelé, à un recueil de notations et de minutieuses études, fruit d'une compilation sans fin. La structure du livre et la syntaxe en témoignent³⁰ ». Huysmans consacre chaque

28 *Ibid.*, p. 26.

29 Prunghaud, *Gothique et décadence*, *op. cit.*, p. 279.

30 *Ibid.*, p. 280.

chapitre à une idée particulière, les dialogues que l'on trouve dans le roman ne servent pas à développer une intrigue et à montrer les relations entre ses personnages, mais à expliquer la symbolique de tel ou tel détail de la cathédrale ; ils ont par conséquent un caractère artificiel. Par ailleurs, les phrases nominales abondent dans le texte :

L'ouvrage s'égrène comme un rosaire, se déroule comme une procession. Le talent de Huysmans à décrire les cortèges, les défilés, les théories procède de son goût de l'énumération, de cette tentative acharnée, mais toujours vaine d'épuiser un sujet, mode d'écriture que l'on retrouve dans toutes les œuvres antérieures de l'auteur, mais porté ici à son degré extrême. La synthèse espérée n'est jamais qu'une somme où l'on finit par se perdre, la solidité de l'édifice est mise en péril par cette constante application à le mettre en pièces, à réduire le monumental au minuscule³¹.

Cette tendance à l'énumération et à la répétition, ce désir d'épuiser le sujet caractérise également le style de Charles Péguy, chez qui pourtant la répétition l'emporte sur l'énumération et nous nous trouvons souvent face à une idée que l'auteur tâche d'approfondir de plus en plus. Mais nous étudierons ultérieurement de manière détaillée le style du discours de Péguy sur la cathédrale.

Nous ne trouvons rien de commun ici avec l'image de Notre-Dame de Paris de Hugo, où l'auteur ne charge pas son texte de détails symboliques, mais présente une vue d'ensemble de l'édifice au milieu de Paris. La description de la cathédrale dans le roman de Huysmans se transforme, au contraire, en une minutieuse étude qui ne laisse rien de côté. Notre-Dame de Chartres devient froide, figée, silencieuse et vide. Cette cathédrale n'est pas menacée par des ennemis, elle ne participe pas à une action ou à une intrigue : elle reste immobile.

Pourtant, Huysmans ne se limite pas uniquement à la description de la cathédrale de Chartres. Certes, elle est au centre de son livre, mais il recourt également à des comparaisons de cette cathédrale avec d'autres sanctuaires et crée tout un réseau d'analogies. Grâce à ce procédé, le livre de Huysmans rappelle « une vaste mosaïque », selon l'expression de Remy de Gourmont³², mais en même temps

31 *Ibid.*, p. 281.

32 Remy de Gourmont, *La culture des idées* [1900], Paris, Mercure de

son caractère presque documentaire, son analyse savante font que le lecteur, après l'avoir lu, a l'impression qu'il faut posséder d'énormes connaissances pour apprécier la beauté des cathédrales.

Dans son article « Jeux de langage et symbolique dans *La Cathédrale* de J. K. Huysmans », Pierre Glaudes étudie *La Cathédrale* dans le contexte de l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain et essaie aussi de définir son genre :

Dans l'ensemble de la création huysmansienne, *La Cathédrale* vise donc à énoncer un nouvel idéal esthétique indissociable de l'engagement spirituel de l'auteur. Elle marque, à cet égard, une étape aussi importante qu'*À rebours*. Ce n'est plus cependant la Bible du décadentisme qu'il s'agit d'écrire, mais un roman-manifeste, où s'affirme le credo d'un artiste chrétien, fondé sur ce « naturalisme mystique », dont le symbolisme est l'un des éléments constitutifs³³.

L'auteur de l'article considère Huysmans comme l'élaborateur d'une nouvelle forme d'écriture dans laquelle d'autres valeurs s'imposent. La classification et l'interprétation font partie de sa méthode littéraire et de sa nouvelle esthétique. Selon Pierre Glaudes, le livre de Huysmans est une aventure intellectuelle, l'auteur y utilise un langage oublié, un discours complexe pour effectuer sa quête spirituelle. Dans le livre de Huysmans, tout est soumis à la découverte du langage de l'édifice religieux. Et le discours des personnages, du narrateur, ainsi que le style d'écriture doivent correspondre à la tâche de l'écrivain.

L'abondance de détails s'explique par le fait que Huysmans n'a pas sélectionné ses extraits – car c'était un terrain méconnu pour lui – et qu'il fut submergé de documents et de nouvelles informations. D'après Pierre Cogny, auteur de la postface à *La Cathédrale* de Huysmans et de son édition citée, le roman est encombré d'énumérations, de définitions et Huysmans les accumule sans avoir de rudiment ni de méthode. Huysmans lui-même en était conscient et n'était pas très satisfait du résultat de son travail. Jugeant son roman, il écrit le 11 juin 1897 à Cécile Bruyère, la Révérende Mère de Solesmes :

France, 1964, p. 140.

³³ Glaudes, *op. cit.*, p. 19.

Aujourd'hui que mon volume est terminé, je souffre de voir que je n'ai rien réalisé de ce que j'avais rêvé. C'est terrible, je vous assure. J'ai beau me dire, pour me remonter, que j'ai fait ce que j'ai pu, que je n'ai épargné, ni mon temps, ni ma peine, que, malgré tout, peut-être ce volume fera-t-il mieux aimer Notre-Dame et sa maison de Chartres, je sais bien que cet ouvrage hybride ni chair ni poisson, mi-érudition et mi-art, n'est de nature à contenter personne, moi le premier. Enfin, à la grâce de Dieu³⁴!

« Ouvrage hybride ni chair ni poisson » – voici la définition du genre de son roman par l'auteur lui-même. La littérature n'a pas de catégorie pour classer ce livre. Il est vrai que le roman de Huysmans est assez difficile à lire pour une personne qui ne s'intéresse pas au symbolisme. Il possède un caractère trop technique et l'auteur lui-même le comprenait. Le livre de Huysmans reste néanmoins une véritable encyclopédie du symbolisme et contient des renseignements détaillés et intéressants sur ce sujet. L'abondance de descriptions et de définitions peut aussi être considérée comme un avantage qui nous permet de découvrir l'univers du Moyen Âge.

Après la parution du roman de Huysmans, des critiques positives ont également été publiées dans la presse. Ainsi, Rodenbach a écrit dans *Le Patriote* du 20 février 1898 paru à Bruxelles : « Quoi qu'il en soit, *La Cathédrale* est écrit à l'exaltation de la beauté du Christianisme et de ses œuvres³⁵ ». Et il a développé son idée :

Et entre toutes ces parties d'histoire, d'archéologie, d'architecture, de critique, de lyrisme aussi qui s'exalte en hymnes extasiés sur ces poèmes de pierre que sont les admirables cathédrales de France : Chartres surtout (qui est la cathédrale du livre), Reims, Amiens, Paris, Bourges, etc. (qui offrent des points de comparaison), entre tout cela, se déroule le drame du retour à Dieu [...]³⁶

« Le drame » – voilà encore une tentative de définir le genre du livre de Huysmans. Toutefois ce n'est pas un drame au sens propre, construit selon les règles classiques, mais un drame au sens métaphorique du terme, dans la mesure où un élément dramatique, romanesque, y est tout de même présent. Durtal, en effet, se sent

34 *Ibid.*, p. 20.

35 Huysmans, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 344.

36 *Ibid.*, p. 345.

perdu dans le monde qui ne comprend plus les symboles chrétiens et il cherche à retrouver la manière d'être et de penser des gens du Moyen Âge. On perçoit dans cette quête un véritable drame intellectuel. D'après Rodenbach, Huysmans rejoint là les plus grands écrivains du siècle attachés au catholicisme : Chateaubriand, Lamartine, Barbey d'Aurevilly, Villiers de L'Isle-Adam, Verlaine qui se passent de main en main le flambeau de la Foi.

Chez Huysmans la cathédrale évoque donc un livre imprégné d'une multitude de symboles. Il est sans aucun doute l'auteur qui s'est donné le plus de peine pour expliquer tous ces symboles, pour aller jusqu'à leur sens le plus profond. Et c'est cela qui constitue le mérite de son œuvre.

IV

La cathédrale-livre chez deux poètes russes

La cathédrale de Constantin Sloutchevski

Inspirés par les Français, les écrivains russes étaient également sensibles à la métaphore de la cathédrale-livre. En développant les idées semblables à celles des auteurs français, ils complètent les images déjà répandues et introduisent de nouveaux éléments dans leurs représentations de la cathédrale-livre. Cette métaphore sera examinée à travers les œuvres de Constantin Sloutchevski et de Maximilien Volochine qui l'utilisent assez souvent.

Le thème du lien entre l'architecture et la littérature apparaît dans le poème de Constantin Sloutchevski (1837-1904) « La Cathédrale de Strasbourg » (« Страсбургский собор ») qui date de 1880. Ivan Tourgueniev et Apollon Grigoriev étaient enthousiasmés par l'œuvre poétique de Sloutchevski dont les traits caractéristiques étaient la matérialisation du spirituel et l'intérêt pour les états de transition. La cathédrale de Strasbourg, à moitié achevée, estropiée, qu'il érige dans son poème, représente un texte écrit. De quoi parle ce texte ? Il raconte les temps anciens, il évoque l'histoire. Paradoxalement, les figures silencieuses de l'édifice se mettent à

parler et il apparaît que ce monde figé est capable de dire beaucoup de choses :

Lorsque, très souvent, il m'arrive
De me promener devant toi
Telle une infirme inachevée,
Tu dresses ton unique tour.

Le jour, en toi, comme en un livre
Je relis les temps révolus :
Le monde de tes figurines
Dans le silence m'apparaît.

Le jour, lorsque tes portes s'ouvrent
Le peuple entre, le peuple sort ;
Pendant la messe, avec ton orgue
Tu résonnes du fond du cœur.

Là tout vit, là tout bouge, et même
Les pierres tombales en rang
Et les murs d'aplomb, il me semble,
Me parlent en texte latin.

Et la nuit, quand les portes ferment,
Figures mourant dans le noir,
De partout, fermée et muette,
Tu dresses ton unique tour.

Et la tour, comme un doigt énorme,
De quelque titanesque main,
Écrit sur le firmament sombre
Dans un dialecte inconnu.

La tour se dressait, les nuages
Bougeaient, et le ciel tournoyant
Prenait et emportait les lettres
De leurs énigmatiques liens...¹

1 «Когда случалось, очень часто, / Мне проходить перед тобой, / С одною башнею стоял ты – / Полуоконченный, хромой! / Днём, как по книге, по тебе я / О давнем времени читал; / Безмолвный мир твоих фигурок / Собою текст изображал. / Днём в отворявшиеся двери / Народ входил и выходил ; / Обедня шла, и ты органом / Как бы из груди голосил. / Все это двигалось и жило, / И даже ряд

Ce poème de Sloutchevski comprend deux parties : la première est composée de quatre strophes et la deuxième – de trois strophes qui commencent à partir du vers « Et la nuit, quand les portes ferment » («А ночью двери закрывались»). Il est à remarquer que la première strophe de la deuxième partie reprend les rimes de la première strophe : *тобой* et *темнотой*, *храмой* et *немой*, ainsi que le vers « Tu dresses ton unique tour » («С одною башнею стоял ты»), ce qui crée une sorte de parallélisme. Dans la première partie l'action se passe dans la journée : la première et la deuxième strophe commencent par l'adverbe *днём*. Le monde que nous découvrons sur la façade est rempli de mouvement. Les portes de la cathédrale sont ouvertes, ce qui fait penser à un livre ouvert ; les figures silencieuses représentent un texte. Le début de la deuxième partie est marqué par l'arrivée de la nuit. Les portes de la cathédrale se ferment, ce qui symbolise un livre refermé. Les figures meurent dans l'obscurité, tout s'immobilise et on ne distingue que la tour de la cathédrale. La nuit rend invisible le texte présenté sur la façade.

Il est intéressant de suivre le choix des termes se rapportant à l'écriture employés par Sloutchevski : au début c'est un livre ouvert (*книга*), ensuite c'est un texte (*текст*) présenté par les sculptures. Plus loin, le substantif « texte » au singulier est remplacé par le pluriel accompagné d'un adjectif précisant la langue dans laquelle il est écrit : les textes latins (*латинские тексты*). Dans les deux dernières strophes, les termes précis disparaissent, l'auteur introduit le pronom indéfini « quelque chose » (*что-то*) ou bien, plus loin, l'expression « combinaison indéchiffrable, énigmatiques liens » (*неразгаданная связь*) pour évoquer le texte écrit par la tour de la cathédrale dans le ciel. La langue de cette écriture n'est pas

надгробных плит, / Казалось мне, со стен отвесных / В латинских текстах говорит. / А ночью двери закрывались, / Фигурки гнили с темнотой, / С одною башнею стоял ты – / Отвсюду запертый, немой. / И башня, как огромный палец / На титанической руке, / Писала что-то в небе тёмном / На незнакомом языке! / Не башня двигалась, но тучи... / И небо, на оси вертясь, / Принявши буквы, уносило / Их неразгаданную связь...». Константин Случевский, *Стихотворения и поэмы*, Москва – Ленинград, 1962, с. 194-195 (Constantin Sloutchevski, *Poèmes*, Moscou – Léningrad, 1962, pp. 194-195). Traduit par Vardan Tchimichkian et Lioudmila Chvedova.

précisée : « langue inconnue » (*незнакомый язык*). À la fin du poème, il ne s'agit plus d'un livre ou d'un texte, mais de lettres (*буквы*). Du plus concret on va vers le flou, l'indéfini, l'éphémère.

La cathédrale de Sloutchevski non seulement est lisible, mais elle est aussi capable de s'exprimer. Le rapport du texte écrit à la parole varie tout au long du poème. Au début, la cathédrale résonne grâce à la voix de l'orgue sortant de sa poitrine (*из груди золосил*). Ensuite le rang de pierres tombales parle (*говорит*) en textes latins. Dans la deuxième partie, avec l'arrivée de la nuit, la cathédrale devient muette (*немой*), on n'entend plus sa voix car elle dort.

Dans la nuit la cathédrale-livre est fermée, mais la tour produit un autre texte dans le ciel sombre. La tour de cette cathédrale estropiée est comparée au doigt d'une main qui serait capable d'écrire un texte dans le ciel. Chez Sloutchevski non seulement la cathédrale représente un livre, mais, comme un écrivain, elle est également capable de créer un texte. La tour de l'édifice est comme une plume qui écrit un texte dans le ciel (support tout à fait inattendu et surprenant), mais le sujet de ce texte demeure un mystère pour notre imagination. Complète-t-il le texte déjà existant sur la façade ? S'agit-il d'un autre texte mystérieux et totalement inconnu ? Il doit, en tout cas, être plus mystérieux et éphémère encore, car il n'apparaît pas sur une surface habituelle, mais dans le ciel. La flèche qui, chez le poète russe Ossip Mandelstam, pique le ciel en l'accusant d'être vide, remplit le ciel avec un texte, dans ce poème de Sloutchevski. Le ciel n'est pas vide, il a un sens pour cet auteur. Pourtant la langue de cette écriture est inconnue et on ne sait pas si le message de la cathédrale apparaissant dans le ciel est déchiffrable.

Sloutchevski termine le poème de manière inattendue : il renverse ce qui a été dit dans la strophe précédente. Le quatrain final du poème modifie quelque peu la métaphore. Ce n'est plus la tour qui écrit, mais le ciel qui devient actif, qui bouge avec les nuages et, tournant sur son axe, emporte dans les lointains les lettres tracées par la tour.

On observe ici un parallèle avec la description du même édifice chez Paul Claudel dans « La cathédrale de Strasbourg » faisant partie d'un recueil au titre synesthésique, *L'Œil écoute*. Par allusion

à la tour unique de cette église, d'après le poète, elle n'a qu'une patte. Claudel pose une question rhétorique :

Qu'est-ce que tu écris sur la page du Ciel, Sagesse de l'Église ? La pensée qui part de la cervelle n'est pas plus prompte à voler par le nerf jusqu'à la pointe aiguë de la plume que je ne le suis à obéir à cette invitation verticale qui aboutit à la foudre².

Ici la métaphore est précisée : le ciel est associé à la page d'un livre. L'église remplie de sagesse est capable de produire un texte. De plus, la tour de la cathédrale n'est pas comparée à un doigt comme chez Sloutchevski, mais à une plume, ce qui rend l'image plus précise, plus ciblée. On peut ainsi y percevoir une image semblable de la tour rédigeant un texte dans le ciel. En même temps, en prolongeant sa description, Claudel utilise le vocabulaire se rapportant à l'écriture : « Et les niveaux montent comme des paragraphes, poids sur poids, dans les deux tours carrées qui équilibrent la façade³ ». Les niveaux de la cathédrale sont évoqués par l'auteur comme les paragraphes d'un livre. Pour lire ces passages il faut lever la tête : ils montent de plus en plus haut, tandis que pour lire un livre habituel nous descendons la page.

Dans le chapitre suivant, nous verrons comment cette idée de la cathédrale-livre qui offre beaucoup de mystères dans la poésie de Sloutchevski se développe chez un autre poète russe, Maximilien Volochine, qui l'introduit non seulement dans ses œuvres poétiques, mais aussi dans sa prose.

Parchemin architectural parsemé d'écritures chez Maximilien Volochine

Le poète, peintre et critique d'art russe Maximilien Volochine (1877-1932), qui voyagea beaucoup et vécut en Europe occidentale, notamment en France, était un grand connaisseur des cathédrales gothiques qu'il appelait « les cristaux de l'esprit » médiéval (*кристаллы духа*⁴). Voyageur passionné, il a visité les cathédrales

2 Paul Claudel, *L'Œil écoute* [1939], in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 310.

3 *Ibid.*, p. 311.

4 Lettre à Obolenskaïa du 13 février, 1914. ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед.

de Rouen, Strasbourg, Chartres, Reims, Paris, sans parler de celles d'autres pays européens (celle de Milan par exemple). Chaque rencontre avec une cathédrale était liée pour lui à une émotion très profonde. Pénétrant dans une cathédrale, son âme devenait comme « les voûtes et les portails » (*как своды и порталы*⁵). En même temps, les cathédrales étaient pour lui l'incarnation d'une logique, d'une certaine hiérarchie. Volochine a consacré aux cathédrales son livre inachevé *L'Esprit du gothique* (*Дух готики*, 1913-1914), ainsi que les poèmes « La Cathédrale de Rouen » (« Руанский собор », 1905-1907), « Notre-Dame de Reims » (« Реймская Богоматерь », 1915), « La Lettre » (« Письмо », 1904), « Paris » (« Париж », 1904)⁶.

Dans *L'Esprit du gothique*, Volochine accorde beaucoup d'attention à l'idée de la cathédrale-livre. Pour concevoir ce projet, il s'appuie sur les ouvrages d'Émile Mâle, sur *Les Cathédrales de France* d'Auguste Rodin ; il s'inspire aussi des écrits sur l'architecture de Viollet-le-Duc et de Mérimée, des livres de Barrès ; il lit encore *Notre-Dame de Paris* de Hugo, *Le Génie du christianisme* de Chateaubriand, *La Cathédrale* de Huysmans. Dans ce livre, Volochine avait l'intention de présenter le gothique comme quintessence de toute la culture occidentale du Moyen Âge. Son projet était très ambitieux, il n'arrêtait pas de reporter la date de publication et de commander des ouvrages nécessaires à consulter pour l'écriture de son livre. Mais la Première Guerre mondiale a engendré des projets plus urgents, qui ont retardé et finalement arrêté le travail sur *L'Esprit du gothique*.

Il faut remarquer que ce livre – dont des extraits ont été publiés par Alexandre Lavrov –, contient parfois des phrases inachevées, parce qu'il s'agit plutôt de notes que l'écrivain prenait pour préparer son livre sur l'art gothique. Le texte est composé de trois parties :

xp. 82.

5 Lettre à M. Sabachnikova du 25 juillet, 1905 où Volochine raconte sa visite de la cathédrale de Rouen avec A. Mintslova. ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. xp. 108.

6 Voir Lioudmila Chvedova « La cathédrale occidentale dans la poésie russe des XIX^e et XX^e siècles : édifice à multiples facettes de Maximilien Volochine », in Michaud-Fréjaville (dir.), *Images de la cathédrale dans la littérature et dans l'art, Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux*, coll. « Art sacré », *op. cit.*, pp. 209-217.

« Sur l'origine du mot "gothique" », « Les limites historiques de l'art gothique » et « Le symbolisme du gothique » que Lavrov a fait précéder d'un commentaire de cette publication. Malgré les imperfections de ces extraits, la présentation de Lavrov nous fait comprendre les idées de Volochine sur l'architecture gothique et sa conception de la cathédrale.

Pour Volochine, « la cathédrale est un livre qu'il faut savoir lire de la première à la dernière lettre⁷ ». En développant cette idée, il écrit :

Lire la cathédrale gothique dès sa première page jusqu'à la dernière, du portail à la pointe de la flèche couronnant son toit, déchiffrer ses grimoires, découvrir ses hiéroglyphes – voilà le désir qui nous saisit dès que nous entrons dans ce parchemin architectural parsemé d'écritures⁸.

Volochine nous suggère l'ordre de lecture de la cathédrale-livre : il faut commencer par le portail qui s'apparente à une introduction, ou à la première page du livre, et finir par la flèche qui s'associe à une conclusion, ou à la dernière page. On entre dans le livre par le portail, ce qui fut évoqué par la plupart des auteurs. En ce qui concerne la flèche de la cathédrale comme conclusion du livre, cette question est plus discutable, car un livre classique se lit généralement de gauche à droite et du haut vers le bas. La conclusion-flèche nous impose un ordre de lecture qui n'est pas habituel, c'est-à-dire en commençant par le bas et en terminant par le haut. Comment peut-on expliquer ce paradoxe ? Plusieurs auteurs ont évoqué la flèche de la cathédrale dans leurs œuvres.

7 «Собор – это книга, которую надо суметь прочесть от первой буквы до последней». Лавров, «Дух готики, неосуществлённый замысел Волошина», in *Русская литература и зарубежное искусство*, Ленинград, *op. cit.*, с. 335-336 (Lavrov, « L'Esprit du gothique, projet inachevé de M. Volochine », in *Littérature russe et l'art occidental*, *op. cit.*, pp. 335-336). Nous traduisons.

8 «Прочесть готический собор от его первой страницы до последней, от портала до самого острия стрелки, венчающей его крышу, расшифровать его гримуары, раскрыть его пиероглифы – вот желание, которое охватывает, когдаходишьвнутриэтого архитектурного папируса, испещрённого письменами». Лавров (Lavrov), *op. cit.*, p. 338. Nous traduisons.

Parmi eux figurent Ossip Mandelstam, qui créa dans ses poèmes l'image de la flèche blessant le ciel, et Sophie Parnok, qui parla également de la flèche hostile au ciel. Cet élément de la cathédrale est son extrémité, son point le plus élevé. Il résume en quelque sorte le sens de la cathédrale gothique et son élan vers le ciel. C'est le point le plus haut qui est associé à la fin de ce livre. Cette interprétation peut justifier l'image choisie par Volochine.

Cet écrivain défend l'idée selon laquelle la cathédrale est un livre qu'il faut savoir lire de la première lettre jusqu'à la dernière. Il affirme que toute l'iconographie gothique – en commençant par Didron⁹ et Cahier¹⁰ et en finissant par Émile Mâle – a suivi ce programme de recherche. L'association de la cathédrale avec un livre est récurrente dans ses écrits et ses études consacrées à la cathédrale. Pour Volochine, le lien de la cathédrale et du livre est indissociable du symbolisme de l'art gothique. Lorsqu'il parle de la nécessité de déchiffrer la cathédrale gothique, il emploie le terme « hiéroglyphe » dans le sens de « signe cachant un mystère » ou d'« écriture complexe qui doit être déchiffrée ».

Selon plusieurs spécialistes de l'œuvre de Volochine, dont Alexandre Lavrov et Marie-Aude Albert, il n'y a pas ici d'allusions à l'égyptomanie que nous verrons chez Piotr Tchaadaïev qui compare l'art gothique à l'art égyptien. Certes, l'époque de la découverte par Champollion de l'alphabet égyptien est déjà lointaine, mais il n'est pas impossible que Volochine ait pu développer son intérêt pour l'Égypte dans sa description du gothique. Rappelons qu'il avait chez lui un buste de la reine égyptienne Taïach, buste qu'il avait acheté à Berlin et mentionnait souvent dans ses poèmes. Dans *L'Esprit du gothique*, le mot « hiéroglyphe » contribue à créer la métaphore de la cathédrale-livre, car il s'agit d'une écriture qui constitue ce livre gothique : « Pour le gothique tout le monde extérieur est une écriture hiéroglyphique complexe, contant la tragédie du péché et de la rédemption¹¹ ». L'idée d'une narration est présente dans cette

9 Adolphe-Napoléon Didron (1806-1867) – archéologue et historien de l'art français.

10 Charles Cahier (1807-1882) – archéologue et historien de l'art français.

11 «Для готики весь внешний мир является сложным иероглифическим письмом, повествующем о трагедии грехопадения и искупления». Лавров (Lavrov), *op. cit.*, p. 339. Nous

citation qui nous aide à rapprocher la cathédrale d'un livre, mais il faut aussi remarquer que le hiéroglyphe n'est pas identique à une lettre de l'alphabet, car il cache déjà un sens.

Volochine essaie de répondre à la question suivante : « Pourquoi l'art qui était compréhensible sous toutes ses formes pour chaque paysan illettré du Moyen Âge, l'art qui était comme un livre ouvert où l'on lisait librement, devient-il incompréhensible pour les siècles de raison et de lumière ? » Il faut tout de même noter que Volochine idéalise un peu le peuple du Moyen Âge en disant que le symbolisme universel lui était immédiatement accessible. Ce peuple avait plutôt un savoir, des connaissances sur ce sujet, mais le symbolisme en tant que science, au niveau théorique, lui était inconnu. Il comprenait les cathédrales dans la limite de ses compétences et de sa perception du monde.

Volochine évoque dans son livre le roman de Hugo *Notre-Dame de Paris* et en particulier le chapitre « Ceci tuera cela », que nous avons déjà analysé :

Hugo généralise et dit dans le chapitre de son roman qui porte le nom « Ceci tuera cela » que l'imprimerie tue l'architecture, le livre prive la cathédrale de son sens, le livre qui avait le destin de devenir une des choses les plus fructueuses dans l'étude du gothique¹².

Volochine partage la réflexion de Hugo sur la cathédrale-livre, il va même plus loin en disant que la cathédrale perd son sens après l'apparition du livre. Cela signifie que, d'après Volochine, toute l'importance de la cathédrale réside dans son fonctionnement en tant que livre, mais comme toujours, lorsqu'on lit *L'Esprit du gothique*, il faut se souvenir que ce livre est demeuré à l'état d'ébauche et que bien des phrases qui s'y trouvent ne sont pas toujours très cohérentes, ce qui peut conduire à des interprétations erronées ou maladroites.

traduisons.

12 «Гюго обобщает и формулирует в той главе своего романа, которая носит имя “Ceci tuera cela” – книгопечатание убивает архитектуру, книга обесмысливает собор – (которой) суждено было стать одной из самых плодотворных в исследовании готики». Лавров (Лавров), *op. cit.*, p. 335. Nous traduisons.

Pour Volochine comme pour Huysmans, la lecture des cathédrales est étroitement liée à la connaissance de leur symbolique. La cathédrale est une écriture remplie de symboles qui ne sont pas toujours faciles à dévoiler. Volochine s'attache à comprendre ce grand livre gothique. Pour trouver la clef, il faut s'imaginer le système de pensée de l'homme au Moyen Âge. Le sens de l'immense livre gothique était tout à fait clair pour un paysan illettré du Moyen Âge, la cathédrale était pour lui un livre ouvert qu'il lisait librement. Volochine écrit dans son livre inachevé :

Nous avons dans notre âme une sorte de système de miroirs tournés vers le passé; et au moment où un domaine de l'histoire est éclairé et reflété nettement dans les miroirs de la conscience, un autre domaine devient moins clair, se ternit et s'éteint pour notre compréhension. La direction de ces miroirs est en relation avec les modifications de notre connaissance et de notre compréhension du monde¹³.

En découvrant la symbolique de l'époque, on commence à comprendre le sens du grand livre gothique qu'est la cathédrale :

Dès que le sens de l'immense livre gothique a commencé à être plus clair, dès que ses écritures ont cessé de faire peur et de choquer notre sens esthétique, nous sommes entrés nous-mêmes dans un domaine de représentations proches en quelque sorte des mouvements de l'esprit qui se sont cristallisés dans les stalagmites des cathédrales médiévales¹⁴.

13 «Мы несём в своей душе как бы систему зеркал, обращённых к прошлому; и в то время, как одни области истории освещаются и отражаются чётко в зеркалах сознания, другие меркнут и погасают для нашего понимания. Направление этих зеркал находится в соответствии с меняющимся строем нашего познания и восприятия мира». Лавров (Lavrov), *op. cit.*, p. 339. Nous traduisons.

14 «Раз смысл огромной готической книги стал проявляться, раз её начертания перестали пугать и возмущать эстетическое чувство — это значит, что мы сами вступаем в область представлений, в некотором отношении близких тем душевным процессам, что откристаллизировались в сталагмитах средневековых соборов». Лавров (Lavrov), *op. cit.*, pp. 339-340. Nous traduisons.

Il est vrai qu'à l'époque de Volochine, l'esthétique des cathédrales gothiques ne faisait plus peur aux gens et n'était plus traitée comme un art barbare et une honte. Volochine évoque l'attitude négative envers l'art de ces cathédrales chez les écrivains des XVII^e et XVIII^e siècles comme Boileau et Molière, qui parlent de l'absence de goût des édifices gothiques; comme Racine qui, en passant par Chartres, écrit que cette cathédrale est immense, mais qu'elle est bâtie dans un style barbare; comme Rousseau qui disait que les portails des cathédrales gothiques s'étaient conservés pour la honte de ceux qui avaient eu la patience de les ériger. Volochine se souvient également du monstrueux projet de l'architecte Petit-Radel¹⁵ de destruction des églises gothiques à l'aide du feu proposé au Salon de 1800¹⁶. Mais dès la première moitié du XIX^e siècle, l'attitude envers les cathédrales change, les reproches faits à l'art gothique deviennent de moins en moins fréquents et l'intérêt qu'il suscite se manifeste petit à petit lorsqu'on commence à lire le *Génie du christianisme* de Chateaubriand ou *Notre-Dame de Paris* de Hugo. Selon Volochine, c'est la symbolique qui a permis de comprendre l'art médiéval :

Le domaine du savoir qui nous a ouvert la possibilité de comprendre l'art médiéval est la symbolique. C'est justement cette compréhension symbolique du monde dans ses correspondances et analogies qui a été complètement fermée par les XVII^e et XVIII^e siècles – siècles de raison et de logique¹⁷.

Volochine parle de la symbolique qu'il fallait respecter dans la représentation des saints; comme Huysmans, il veut aller jusqu'à

15 Louis Charles Petit-Radel (1740-1818) – architecte, dessinateur et graveur français.

16 Volochine puise ces renseignements dans le livre d'André Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, t. 2. *Formation, expansion et évolution de l'art gothique*, Paris, 1906, p. 2.

17 «Та область знаний, которая открыла нам возможность понимания средневекового искусства, – это символизм. Именно символическое понимание мира в его соответствиях и аналогиях было совершенно закрыто XVII и XVIII веками – веками разума и логики». Лавров (Lavrov), *op. cit.*, p. 310. Nous traduisons.

la source profonde, jusqu'à l'origine des choses et il tâche de comprendre leur sens initial :

De la même manière, les différents personnages de saints ont leurs traits définis de telle sorte que nous pouvons les reconnaître tout de suite. Ainsi l'apôtre Pierre doit être représenté avec les cheveux frisés, la tonsure, une barbe courte et dure ; l'apôtre Paul – avec une barbe longue et une calvitie ; la Mère de Dieu – avec un voile sur la tête, symbole de la virginité ; les Juifs – avec des bonnets coniques. La disposition des figures dans les scènes représentées est aussi prédéterminée. Dans la représentation de la Cène, Jésus et les apôtres doivent être d'un côté et Judas de l'autre ; dans la représentation de la crucifixion, la Mère de Dieu et le soldat à la lance doivent être à droite et Saint-Jean avec le soldat à l'éponge – à gauche¹⁸.

Tous les gestes, toutes les attitudes des personnages sont soumis à un système de règles dicté par l'Église. Dans la partie « La symbolique du gothique », Volochine explique qu'il y a une différence entre la symbolique du Moyen Âge et celle de son époque :

Notre symbolisme est une expression du platonisme [...]. Il suppose la correspondance des différents plans du monde. En revanche, le symbolisme médiéval est déterminé plutôt par la notion du signe. Il se réduit à l'hiéroglyphe, désignant une notion [...]. Notre symbolisme s'éloigne de l'allégorie. Le symbolisme médiéval en dégénérant a engendré les allégories de la Renaissance¹⁹.

18 «Точно так же различные священные персонажи имеют свои определённые признаки, по которым их можно сейчас же узнать; так, апостол Петр должен изображаться с выющимися волосами, с короткой и жёсткой бородой и тонзурой; апостол Павел с длинной бородой и лысиной; Богоматерь с покрывалом на волосах – символом девственности; евреи – в конических колпаках. Расположение фигур в изображаемых сценах тоже предуказано. При изображении Тайной Вечери с одной стороны должен сидеть Иисус и апостолы, а Иуда с противоположной; при Распятии – справа должна стоять Богоматерь и копьеносец, а слева Иоанн и губко-носец». Лавров (Лавров), *op. cit.*, pp. 341-342. Nous traduisons.

19 «Наш символизм есть выражение платонизма [...]. Он предполагает *соответствие* различных планов мира. Символизм же

Selon Volochine, le symbole suppose un lien presque naturel, tandis que l'allégorie est plus arbitraire, plus conventionnelle.

Les fragments de *L'Esprit du gothique* de Volochine ne sont pas toujours suffisamment développés, mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un livre inachevé. Toutefois, même ces passages incomplets contiennent des idées très précieuses qui trouvent souvent des échos chez plusieurs auteurs français.

Dans la même optique symboliste est conçu le cycle de poèmes de Volochine intitulé « La Cathédrale de Rouen » (« Руанский собор ») écrit en 1905-1907. Ce cycle se compose de sept parties symbolisant les sept étapes du chemin de croix, les sept degrés de l'initiation chrétienne : « La Nuit » (« Ночь »), « Les Rayons violets » (« Фиолетовые лучи »), « Les Vitres du soir » (« Вечерние стекла »), « Les Stigmates » (« Стигматы »), « La Mort » (« Смерть »), « L'Enterrement » (« Погребение »), « La Résurrection » (« Воскресение »). Lors de la publication du poème dans la revue *Pereval* (*Перевал*, 1907, n° 8-9), entre le troisième et le quatrième poème s'intercalait un fragment en prose intitulé « Chemin de croix » (« Крестный путь ») expliquant les sept étapes qui sont représentées dans les édifices gothiques :

Le chemin de croix mystique commence par le lavement des pieds – le frôlement du sol de l'église. C'est l'eau. C'est pour cette raison que les mosaïques décorant le sol des vieilles cathédrales représentent souvent des Sibylles assises au-dessus de l'eau ou les cerfs buvant l'eau d'une source.

La deuxième étape est la flagellation. Sensation d'une douleur physique aiguë, les cœurs des Vierges sont percés par sept épées de douleur.

La troisième étape – la couleur rouge –, est la sensation du sang qui coule – la couronne d'épines. La quatrième étape est représentée par les stigmates – les traces de clous sur les mains. La cinquième étape est la mort sur la croix. « L'âme du monde est crucifiée

средневековый скорее определяется понятием знака. Он сводится к пнероглифу, обозначающему понятие [...]. Наш символизм уходит от аллегории. Средневековый же, постепенно вырождаясь, привёл к аллегориям Ренессанса». Лавров (Lavrov), *op. cit.*, p. 339. Nous traduisons.

sur la croix de son corps ». La crucifixion est un symbole de la divinité incarnée dans la matière. Symboliquement l'homme lui-même avec les bras étendus incarne la croix. (« Vêtu de la croix de son propre corps. »)

La mort est une extase, le moment de ravissement suprême de la vie.

La sixième étape est l'enterrement, la communion avec la terre. La chair qui a la conscience de soi, qui parle et voit, retourne à son ancienne mère, sombre et souffrante.

La septième étape est la résurrection²⁰.

Volochine propose son commentaire personnel de chaque étape, mais il s'interrompt brusquement et laisse sans interprétation la dernière étape. Malgré son caractère inachevé, cette introduction-commentaire nous aide à mieux comprendre le sens de ce cycle poétique rempli de symboles. Une question s'impose : quelle était la source de ce passage prosaïque ? Volochine l'a-t-il emprunté à quelqu'un ? Selon les spécialistes réputés de l'œuvre de Volochine, Vladimir Kouptchenko et Alexandre Lavrov, le poète l'a constitué

20 «Мистический крестный путь начинается омовением ног – прикосновением к полу храма – это вода. Поэтому в мозаиках, украшающих пол древних соборов, часто изображались сивиллы, сидящие над водой, или олени, пьющие из ключа.

Вторая ступень – бичевание. Это ощущение острой физической боли, сердца Богоматерей, пронзённые семью мечами скорбей.

Третья – алый цвет – ощущение текущей крови – терновый венец.

Четвёртая – стигматы – знаки пригвождения на руках. Пятая ступень – это смерть на кресте. (“Мировая душа распята на кресте мирового тела”). Распятие – это символ божества, воплощающегося в материи. Символически сам человек с распростёртыми руками являет крест. (“Облечённый в крест тела своего”).

Смерть – это экстаз, момент высшего восторга жизни.

Шестая ступень – погребение, причащение земле. Плоть, себя сознавая, глаголящая и видящая, возвращается к тёмной и страдающей праматери.

Седьмая ступень – воскресение из мёртвых». Максимилиан Волошин, *Избранные стихотворения*, Москва, Советская Россия, 1988, с. 344-345 (Maximilien Volochine, *Poèmes choisis*, Moscou, 1988, pp. 344-345). Nous traduisons.

lui-même. Ce fragment ainsi que ces poèmes ont été écrits sous l'influence d'Anna Mintslova²¹, avec qui Volochine a visité les cathédrales de Rouen et de Chartres en juillet 1905.

Vladimir Kouptchenko décrit cet épisode de la vie de Volochine dans son livre *Les Errances de Maximilien Volochine* (*Странствия Максимилиана Волошина*) :

Le 24 juillet Volochine et Mintslova vont à Rouen et ici l'enthousiasme atteint son apogée. La ville gothique, la rivière abondante sont dominées par une grandiose cathédrale de dentelles dont la face changeante a été peinte par Claude Monet. La vue depuis son clocher remplit l'âme d'un frémissement de prière. À l'intérieur, sous l'averse des rayons violets, roses et dorés qui coulent à travers les vitraux, Volochine s'agenouille, dilué entièrement dans ce rayonnement multicolore et crépusculaire. Et la nuit, toute l'âme devient comme « les voûtes et les portails » [...]. Il n'y avait pas de terre, il y avait seulement des gradins, des arcs, des pilastres, des arcs fins, des flèches de dentelles qui, comme une musique, se précipitaient sans arrêt d'un mouvement harmonieux et puissant vers le ciel sombre et étoilé²².

Un jour après son retour de Rouen, Volochine va à Chartres, toujours en compagnie de Mintslova. Le mystère de cette cathédrale pénètre son âme et le remplit d'un sentiment de bonheur. Volochine exprime ses émotions liées à la visite de ce monument dans son cycle « La Cathédrale de Rouen ». On comprend mieux ces poèmes quand on sait que Volochine était, à cette époque, influencé par la franc-maçonnerie, puisqu'il avait été reçu apprenti au sein de la Grande Loge de France. Il ne se sentait donc pas étranger à l'œuvre des bâtisseurs des cathédrales, à ces maçons du Moyen Âge.

Comme l'écrit Marie-Aude Albert dans son livre *Maximilien Volochine, esthète, poète et peintre* (1877-1932). *Des Ateliers de Montparnasse aux rivages de Cimmérie*, « le cycle poétique qui résulte de cette visite épouse le schéma d'une initiation, c'est-à-dire d'un

21 Anna Roudolfovna Mintslova (1865-1910) – traductrice, théosophe russe.

22 Владимир Купченко, *Странствия Максимилиана Волошина*, Санкт-Петербург, Logos, 1996, с. 75 (Vladimir Kouptchenko, *Les Errances de Maximilien Volochine*, Saint-Petersbourg, Logos, 1996, p.75). Nous traduisons.

processus destiné à réaliser psychologiquement le passage d'un état réputé "inférieur" à un état prétendu "supérieur", et ce, par le truchement d'une série d'actes symboliques, d'épreuves morales et physiques qui visent à donner à l'intéressé la sensation de "mourir" à la vie de profane pour "renaître" à la vie d'initié. Toute initiation de ce fait, celle de la franc-maçonnerie comme celle de la Rose-Croix, se présente sous la forme d'un voyage de la nuit vers le jour, d'une montée des ténèbres vers la lumière²³ ». Volochine lui-même explique cette période de sa vie dans son autobiographie : « 5^e septénaire : errances (1905-1912). Étapes d'errance de l'esprit : bouddhisme, catholicisme, magie, franc-maçonnerie, occultisme, théosophie, R. Steiner. Période de grands tourments personnels à caractère romantique et mystique²⁴ ». Ainsi, tous ces événements de la vie spirituelle de Volochine le préparaient-ils à l'écriture de son cycle poétique au caractère symbolique.

Comme il a déjà été indiqué, le cycle de Volochine sur la cathédrale de Rouen se composait de sept poèmes. Il est rempli de symboles, ce qui s'exprime déjà dans le nombre des composantes du cycle (sept poèmes, un nombre qui correspond aux sept étapes de l'initiation chrétienne). Volochine utilise dans ses poèmes tout un spectre de couleurs symboliques, surtout dans la deuxième partie du cycle « Les Rayons violets » («Лиловые лучи») et dans la troisième partie intitulée « Les Vitres du soir » («Вечерние стёкла») où l'on voit le lilas, le violet, le blanc, le pourpre, le gris, le rubis, le vermeil, l'azur. Les noms de pierres précieuses et semi-précieuses, qui ont un caractère symbolique, sont aussi fréquents dans son cycle poétique : le diamant, l'améthyste, le rubis, la chrysolithe, l'ambre, le saphir.

Cet univers symbolique nous fait penser à *La Cathédrale* de J.-K. Huysmans imprégnée de la symbolique de couleurs, de pierres, de plantes et d'animaux. Huysmans explique minutieusement la symbolique de chaque couleur en disant par exemple que le gris

23 Marie-Aude Albert, *Maximilian Volochine, esthète, poète et peintre (1877-1932). Des ateliers de Montparnasse aux rivages de Cimmérie*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 140.

24 Максимлиан Волошин, «Автобиография», in *Стихотворения*, Москва, 1989, с. 350 (Maximilien Volochine, « Autobiographie », in *Poèmes*, Moscou, 1989, p. 350).

signifie « la cendre de la pénitence, le symptôme des tribulations, selon l'évêque de Mende, le signe de demi-deuil substitué naguère au violet dans le rite parisien, pendant le temps du Carême » et que l'Église revêt le violet « pour les dimanches d'Avent et de Carême et pour les offices de pénitence²⁵ ». Le violet « fut la couleur du drap mortuaire des rois de France ; il nota, pendant le Moyen Âge, le deuil et il demeure à jamais la triste livrée des exorcistes²⁶ ». Dans ces poèmes de Volochine, on trouve également les symboles chrétiens du sang versé, du vin partagé, de la croix, de la colombe s'élevant vers le ciel, de la descente dans la crypte symbolisant la mise au tombeau.

Chez Volochine, cette abondance de couleurs changeantes est également liée à la vision du monde qu'il a en tant que peintre. N'oublions pas qu'il était un peintre de grand talent, connu grâce à ses aquarelles représentant surtout des paysages de Crimée. Il appréciait beaucoup la peinture des impressionnistes, pour qui le jeu de lumières et de couleurs avait un grand rôle. Volochine a consacré à ce courant artistique l'article « Lettre de Paris. Bilan de l'impressionnisme » («Письмо из Парижа. Итоги импрессионизма») faisant partie de son livre *Visages de l'art (Лику творчества)*. Voici ce qu'il écrit dans cet article :

Sizeranne²⁷ formule ainsi la découverte des impressionnistes :
« La nature est beaucoup plus couleur que ligne. Les ombres sont des couleurs ». « Ils ne faisaient pas les ombres noires, grises ou jaunâtres, mais les peignaient par accord avec une couleur complémentaire, donc souvent en violet »²⁸.

25 Huysmans, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 136.

26 *Ibid.*

27 Robert de La Sizeranne (1857-1924) – critique d'art, auteur des travaux sur John Ruskin. Il était populaire en Russie au début du XX^e siècle.

28 «Открытие импрессионистов Сизеран формулирует так: "Природа гораздо более цвет, чем линия. Самые тени – это цвета". "Они делали тени ни чёрными, ни серыми, ни желтоватыми, но окрашенными согласно дополнительным тонам и потому часто фиолетовыми». Максимилиан Волошин, *Лику творчества* [1914], Ленинград, Наука, 1988, с. 220 (Volochine, *Visages de l'art* [1914], Léningrad, 1988, p. 220). Citation de Robert de La Sizeranne, *Les Questions esthétiques contemporaines*, Paris, Hachette, 1904, pp. 67, 71.

En parlant des célèbres séries de la cathédrale de Rouen et de Londres peintes par Claude Monet, il évoque aussi l'importance du dessin et de la forme concrète qu'on peut toucher :

Et puisque c'est justement le dessin qui parle le langage des mots compréhensible au grand public, les séries qui donnent par hasard un point d'appui grâce à leurs dessins, ont du succès : La Série de la cathédrale de Rouen, La Série de Londres. Cela ne témoigne pas de l'ignorance du public, mais du besoin tout à fait légitime de ce concret, de ce palpable qu'exprime, dans un tableau, le dessin. Et lorsque le gothique de la cathédrale de Rouen a donné par hasard, en dehors de la volonté du peintre un contenu concret à ses prières rayonnantes, la cathédrale a tout de suite grandi et est devenue compréhensible aux non-peintres. La seule harmonie des couleurs est trop abstraite et n'est pas liée aux représentations éternelles de l'œil²⁹.

Ainsi, ce mariage des couleurs, des lumières et du détail concret de la cathédrale crée une œuvre tout à fait surprenante. Volochine comparait les impressions produites sur lui par une œuvre impressionniste et par la cathédrale gothique : la multitude de détails devient visible lorsqu'on s'éloigne. La valeur de la cathédrale est ainsi soulignée par la peinture impressionniste. Le gothique devient plus concret, plus compréhensible grâce aux tableaux de Monet représentant la cathédrale de Rouen. Le dessin traçant des contours est plus accessible au grand public. Les couleurs seules sont trop abstraites, et surgit alors la nécessité du dessin dont l'essentiel est le trait.

29 «А так как именно рисунок говорит языком слова, понятным большой публике, то отсюда и тот успех, которым пользуются те серии, которые, случайно, дают отправную точку опоры своим рисунком : Серия Руанского собора, Серия Лондона. В этом сказывается не невежество публики, а совершенно законная потребность конкретностей и осязательностей, выявленных в картине рисунком. И когда готика Руанского собора случайно, вне воли художника, дала конкретное содержание его радужным молитвам, он сразу вырос и стал понятен для нехудожников. Одна гармония красок сама по себе слишком абстрактна и не связана с извечными представлениями глаза». Волошин, *Лики творчества* (Volochine, *Visages de l'art*), *op. cit.*, p. 218. Nous traduisons.

Le monde symbolique des cathédrales aux couleurs changeantes est aussi présent dans les écrits de Volochine sur la cathédrale Saint-Étienne de Vienne. En contemplant cette cathédrale, il était surtout impressionné par les vitraux qui changent l'intérieur de l'édifice en le remplissant d'une véritable musique multicolore. Voici les notes de Volochine sur cette cathédrale dans son carnet :

29 mai. Vienne. Cathédrale de St-Etienne... pénombre d'une vieille cathédrale gothique. Après l'éclat du soleil et les mille couleurs de la rue l'œil distingue difficilement la toile d'araignée des arcs croisés et des colonnes. Je suis assis sur un banc en bois noirci. L'oreille se repose du bruit des voitures dans ce silence et seulement assez tard, comme l'œil, commence à distinguer les sons de l'orgue. Ils soulèvent puissamment l'âme et l'emportent non pas à travers l'espace, mais à travers le temps.

Tout est rempli, tout tremble de ces sons étendus et flottants qui se figent entre les murs de la cathédrale sous la forme de vitraux multicolores³⁰.

On voit, dans le noir, s'ébaucher doucement
Pilastres, corniches, fenêtres...
Et les roses scintillent là-haut
À deux soleils mauves semblables.
Les fils polychromes des rais suspendus,
Des taches tremblant sur les voûtes.
Et l'ombre limpide diaprée, apparaît
Secrète, muette, accessible...
Et dans les fenêtres là-bas tout un monde étonnant
De fleurs, de couleur, d'harmonie
D'anciennes églises gothiques, dessins,
Fleurons, croisillons, arabesques...³¹

On se sent involontairement pénétré par ce monde harmonieux et parfait de la foi médiévale. L'homme s'est créé ici tout un monde particulier, beau, achevé qui n'a rien de commun avec le monde extérieur et ses lois. Il est séparé de cet autre monde par les vitraux multicolores, par les tableaux créés par la fantaisie de l'homme, qui ne laissent pénétrer dedans aucun simple blanc rayon de

30 Nous traduisons.

31 Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

soleil, aucune pensée logique sans les transformer en ombres multicolores et rayons de leur fantaisie, de leur foi.

Credo, quia absurdum (est)!

C'était peut-être le mot le plus courageux jeté par l'homme au visage de la vérité.

Mais quel monde merveilleux et parfait³²!

32 «29 мая. Вена. Собор св (ятого) Стефана [...] Сумрак старого готического собора. После солнечного блеска и уличной пестроты глаз с трудом различает паутину скрепляющихся арок и колонн. Я сижу на почерневшей деревянной скамье. Ухо отдыхает от грохота экипажей в этой тишине и только позже, как и глаз, в этом сумраке начинает различать звуки органа. Они властно подхватывают душу и уносят её не сквозь пространство, а сквозь время.

Всё наполнено, всё дрожит этими широкими плывущими звуками, которые застывают между стен собора в виде разноцветных стёкол. Слегка выделяясь, во мраке видны / Пилястры, карнизы, оконца, / И только розетки сверкают вверх, / Как два фиолетовых солнца. / Висят разноцветные нити лучей, / На сводах дрожащие пятна, / Весь сумрак какой-то прозрачный, цветной, / Таинственно-тихий, понятный... / А в окнах там целый особенный мир / Готических старых соборов – / Вся эта гармония красок, цветов, / Фигур, переплетов, узоров...

Невольно проникаешься этим стройным, законченным миром средневековой веры. Целый мир – свой собственный, красивый, всеисчерпывающий мир, не имеющий ничего общего с действительным миром и его законами, создал себе здесь человек. Он отделён от другого мира этими разноцветными стёклами, этими, созданными фантазией человека картинками, которые не пропускают в него ни одного простого белого луча солнца, ни одной логической мысли, не преобразив их в разноцветные тени и полосы своей фантазии, своей веры.

Credo, quia absurdum (est)! Это было, может быть, самое смелое слово, брошенное человеком в лицо истине. Но какой прекрасный, законченный мир». Максимилиан Волошин, «Листки из записной книжки», in *Путник по вселенным. Автобиографическая проза*, Москва, Советская Россия, 1990, с. 31 (Maximilian Volochine, « Feuilles du carnet de notes », in *Marcheur dans l'univers. Prose autobiographique*, Moscou, 1990, p. 31). Nous traduisons.

Ainsi, pour Volochine, le monde de la cathédrale gothique est rempli d'un sens particulier, de beauté et de couleurs. En effet, lorsqu'on pénètre dans les cathédrales par un temps ensoleillé, on y voit jouer toute une multitude de rayons colorés par les vitraux, ce qui crée une atmosphère mystérieuse. Le jeu de lumières dans les vitraux ressemble aux touches des tableaux impressionnistes de Monet avec leurs infinies variations. On pourrait même continuer ce parallèle en pensant aux mots fixés par les vers et à leurs multiples interprétations, qui sont comme les touches de pinceau sur les tableaux ou comme les pierres des cathédrales assemblées et constituant des figures.

L'idée d'association de l'art gothique à une écriture surgit dans le poème de Volochine « La Lettre ». Volochine introduit dans son poème une image intéressante : il compare l'aspect des lettres au regard d'un serpent qui peut symboliser la sagesse, l'intelligence. Pourtant, on ne dispose plus de moyens de déchiffrer le sens de ces lettres :

Quelle histoire de mal et de torture
Lirez-vous ici sur les murs ?
Comment dans toutes ces écritures
Concevoir le sens de chaque lettre ?
Leur regard est lourd, comme celui du serpent.
La porte est fermée, la clef est perdue³³.

L'idée très importante avancée par Volochine est le caractère encyclopédique de la cathédrale gothique qui a déjà été remarqué par Huysmans. D'après Volochine, la cathédrale est une grande encyclopédie du Moyen Âge. En travaillant sur *L'Esprit du gothique*, l'écrivain avait prévu d'y inclure un chapitre intitulé « Le siècle des encyclopédies », dont les brouillons sont conservés dans les archives de Volochine à l'Institut de la littérature russe à Saint-Pétersbourg. L'auteur parle du Moyen Âge comme d'une époque

33 «Какую повесть зла и муки вы / Здесь прочтёте на стенах ? /
Как в этих сложных письменах / Понять значенье каждой буквы ? /
Их взгляд, как взгляд змеи тягуч... / Закрыта дверь, потерян ключ».
Волошин, *Избранные стихотворения* (Volochine, *Poèmes choisis*), *op. cit.*, p.
56. Nous traduisons.

d'encyclopédies. Son caractère encyclopédique s'est formé sans doute pendant des années.

Lorsque Volochine s'intéresse à cette période, d'une part, il évoque les vraies encyclopédies écrites durant cette époque. D'autre part, il pense à une cathédrale spirituelle qui devait contenir toute la chrétienté. Les grandes encyclopédies et les cathédrales ont été créées en même temps. D'après Volochine, les constructeurs des églises gothiques et les auteurs des encyclopédies réalisaient dans les pierres et dans les mots les mêmes lois d'harmonie et d'équilibre qui imprégnaient l'époque médiévale. Il présente la méthode de l'iconographie de miroir, typique du Moyen Âge, selon laquelle les cathédrales sont en quelque sorte des miroirs reflétant l'image du monde, des miroirs de la nature, de la science, de la morale et de l'histoire. Volochine cite la phrase de Hugo affirmant que le temple de Salomon n'est pas seulement la reliure du livre saint, mais le livre lui-même :

L'idée mère, le verbe, n'était pas seulement au fond de tous ces édifices, mais encore dans la forme. Le temple de Salomon, par exemple, n'était point simplement la reliure du livre saint, il était le livre saint lui-même. Sur chacune de ses enceintes concentriques les prêtres pouvaient lire le verbe traduit et manifesté aux yeux, et ils suivaient ainsi ses transformations de sanctuaire en sanctuaire jusqu'à ce qu'ils le saisissent dans son dernier tabernacle sous sa forme la plus concrète qui était encore l'architecture : l'arche. Ainsi le verbe était enfermé dans l'édifice, mais son image était sur son enveloppe comme la figure humaine sur le cercueil d'une momie³⁴.

D'après Volochine, l'humanité du Moyen Âge vivait dans un monde achevé, cristallisé et exceptionnel. Aucune autre époque de l'histoire humaine ne s'est distinguée par une telle unité dans sa conception du monde, ni par une telle perfection.

Des pensées similaires sont présentes dans le livre *Les Éléments de la culture médiévale*³⁵ de Piotr Bitsilli (1879-1953), historien, homme de lettres et critique russe. Il parle du caractère universel de cette

34 Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 176.

35 Пётр Бицилли, *Элементы средневековой культуры* [1919], Санкт-Петербург, Мифрил, 1995 (Piotr Bitsilli, *Les Éléments de la culture médiévale* [1919], Saint-Petersbourg, Mifril, 1995).

période qui se caractérise par la volonté de saisir le monde dans son unité, de l'interpréter comme un tout, d'expliquer les liens entre différents phénomènes pour mieux les comprendre. Selon Bitsilli, le caractère encyclopédique constitue un fondement de la création artistique et littéraire à l'époque médiévale. La cathédrale gothique, avec ses centaines et ses milliers de statues, constitue une immense encyclopédie, une Bible pour les illettrés. Mais cette idée bien répandue commence progressivement à fonctionner dans le sens inverse. Volochine, grâce à son approche impressionniste, ne se limite pas à la conception développée déjà par les romantiques. Nous y reviendrons dans les pages de ce chapitre consacrées à la métaphore renversée.

V

Transformation de la cathédrale-livre en livre-cathédrale

Au début du ^{xx}e siècle, la métaphore de la cathédrale-livre commence à subir un changement et se transforme progressivement en livre-cathédrale. L'édifice gothique, qui avait besoin d'être réhabilité à l'époque romantique et d'être comparé à d'autres phénomènes, a maintenant retrouvé sa valeur et peut à son tour devenir un modèle à imiter. Cela ne veut pourtant pas dire que la cathédrale ne puisse plus être comparée à un livre, car la métaphore continue en réalité à fonctionner dans les deux sens : l'édifice médiéval est associé à une œuvre littéraire et certaines œuvres littéraires font également penser aux cathédrales. Les deux systèmes, littéraire et architectural, ont beaucoup de traits communs. Essayons maintenant de voir comment s'effectue la transformation de la métaphore étudiée dans les œuvres de Marcel Proust, Maximilien Volochine, Charles Péguy, Fiodor Dostoïevski et Ossip Mandelstam.

L'œuvre architecturale de Marcel Proust

Lorsqu'on évoque la cathédrale chez Proust, il faut bien se rendre compte qu'il ne s'agit pas d'un écrivain profondément

religieux, à la différence de Huysmans lorsqu'il écrit son roman *La Cathédrale*. Proust a été élevé dans la religion catholique : sa mère était d'ascendance juive, mais son père, qui était médecin, avait d'abord pensé devenir prêtre. Dans son enfance, Proust a connu le catéchisme, la communion et la liturgie, mais il n'éprouvait pas de sentiment particulier en contemplant les monuments religieux. Il était imprégné de respect pour l'Église catholique, mais il n'est jamais devenu profondément croyant, tout en restant un agnostique. Pourtant, Proust affirmait que même s'il n'avait pas la foi, le sentiment religieux n'était jamais absent de sa vie. La symbolique et la beauté des cathédrales n'étaient pas liées pour lui à la foi, mais plutôt au sentiment intellectuel et esthétique qu'il éprouvait en les contemplant. « Le dogmatisme catholique, incarné dans les cathédrales du Moyen Âge, nourrit son esprit comme un acquis intellectuel¹ », écrit Luc Fraisse dans *L'Œuvre cathédrale*.

Proust est fasciné par les cathédrales médiévales, parce qu'elles sont une passerelle vers les temps passés, vers l'époque du Moyen Âge. L'architecture gothique est en quelque sorte un moyen de retrouver le temps perdu ; les cathédrales lui dévoilent les secrets de cette époque, l'initient à son mystère. Pour Proust, l'idée du lien des temps est très importante. Elle est rendue possible grâce à un objet, un goût ou une odeur qui peuvent nous inspirer les souvenirs d'une époque et susciter le travail de la mémoire.

Dans son œuvre, Proust ne parle pas beaucoup des cathédrales concrètes comme le font Hugo et Huysmans. Il fait parfois référence aux cathédrales de Reims, de Chartres, de Saint-Lô, de Paris, mais aucune des cathédrales ne joue pour lui de rôle particulier. Ce qui importe à l'écrivain, c'est la notion même de cathédrale qui lui inspire déjà une grande admiration.

Dans son roman, on ne trouve pas de longues réflexions au sujet des cathédrales ou de descriptions détaillées de ces joyaux du Moyen Âge ; il n'y a pas de pages entièrement consacrées aux cathédrales. Mais l'édifice religieux est toujours présent dans l'œuvre de Proust ; il y fait souvent allusion et utilise des comparaisons tout à fait inattendues. Certaines choses qui, pour quelqu'un d'autre, n'évoquent rien, sont associées chez Proust à la cathédrale (un poisson, une robe de femme). Dans les pages

1 Fraisse, *L'Œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*, op. cit., p. 21.

d'À la recherche du temps perdu surgissent souvent certains éléments de la cathédrale : les flèches, les dentelles de pierre, les vitraux. L'auteur revient toujours à ce thème comme à une idée fixe. Dans son roman, Proust emploie très souvent le mot « cathédrale », ce qui montre à quel point ce thème est important pour lui.

La cathédrale est étroitement liée pour le narrateur du roman de Proust à son désir d'écrire, de se consacrer à la vocation littéraire. Ce désir lui est inspiré d'abord par l'écrivain Bergotte, un personnage du roman qui décrit les cathédrales. On peut supposer que Bergotte avait pour prototype John Ruskin, dont Proust a traduit en français *La Bible d'Amiens*. Marcel Proust avait de l'admiration pour la cathédrale d'Amiens. Dans la collection de la famille Proust on trouve d'ailleurs un dessin à la plume et à l'encre noire de la façade ouest de la cathédrale d'Amiens exécuté par l'écrivain. Bergotte inspire au narrateur des métaphores gothiques en évoquant les « émouvantes effigies qui ennoblissent à jamais la façade vénérable et charmante des cathédrales² ». Bergotte exprime toute une philosophie compréhensible pour un esprit poétique, qui séduit le narrateur et qui le pousse à l'imiter et à découvrir les cathédrales gothiques. L'amour des cathédrales de Bergotte se transmet à Marcel. Nous reparlerons du personnage de Bergotte plus en détail un peu plus loin.

La première expérience d'écriture est liée pour le narrateur aux clochers de Martinville, dont il décrit les aspects changeants. La vocation d'écrivain s'éveille chez lui au moment où il voit ces clochers quand il roule en voiture. Voici comment il décrit le sentiment éprouvé avant la rédaction du passage consacré aux clochers :

Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir, que cela m'était apparu, demandant un crayon et du papier au docteur, je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant

2 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* [1927], t. 1, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, pp. 93-94.

que j'ai retrouvé depuis et auquel je n'ai eu à faire subir que peu de changements³.

Dans cet acte d'écriture, le narrateur transforme en quelque sorte l'art architectural en art littéraire. Et voici l'idée qu'il exprime après avoir composé son texte inspiré par les clochers :

Je ne repensai jamais à cette page, mais à ce moment-là, quand, au coin du siège où le cocher du docteur plaçait habituellement dans un panier les volailles qu'il avait achetées au marché de Martinville, j'eus fini de l'écrire, je me trouvai si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux, que, comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête⁴.

Le verbe « cacher », qui se répète deux fois dans ces passages, fait allusion à un mystère. Les clochers deviennent pour le narrateur l'allégorie d'une jolie phrase. On y perçoit un lien entre architecture et littérature, entre objet matériel et phrase ou texte intelligible. D'ailleurs, le livre que le narrateur souhaite écrire dans le dernier tome est comparé aux cathédrales inachevées. Chez Proust, la conception de l'art littéraire est ainsi liée à celle de l'art architectural.

Comme chez Hugo et Huysmans, la cathédrale de Proust est une Bible, une philosophie, une révélation qui se matérialise. C'est un langage des théologiens, simplifié pour l'usage quotidien des gens illettrés. La cathédrale d'Amiens est une « Bible de pierre » et l'église de Balbec, d'après Elstir, est « la plus belle Bible historiée que le peuple ait jamais pu lire⁵ », car les statues racontaient à leur manière le grand livre aux illettrés qui ne maîtrisaient ni le latin ni l'alphabet. Dans la préface à *La Bible d'Amiens* Proust écrivait que la cathédrale n'était pas seulement une beauté à sentir, mais aussi un livre à comprendre.

L'idée de la parenté des arts ne se limite pas chez Proust à la comparaison de l'art architectural et de l'art littéraire. Bien que ce ne soit qu'une allusion, il recourt également à une comparaison de

3 *Ibid.*, p. 179.

4 *Ibid.*, p. 180.

5 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 2, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 2019, p. 580.

l'architecture à la musique : par exemple, en écoutant la sonate de Vinteuil, il imagine une œuvre architecturale, une cathédrale.

Tout en connaissant les œuvres des grands écrivains du XIX^e siècle sur la cathédrale, Proust essaie d'aller plus loin : il inverse la métaphore classique de la cathédrale-livre et conçoit son roman comme une cathédrale.

John Ruskin, inspirateur du roman de Proust

Avant de parler du roman de Proust, construit comme une cathédrale, abordons la question de l'influence de John Ruskin sur Proust, ce qui nous permettra de mieux comprendre ce sujet, puisque ses lectures de John Ruskin et sa traduction de la *Bible d'Amiens* inspirent à Proust une passion pour le Moyen Âge.

John Ruskin (1819-1900), critique d'art, écrivain et peintre anglais, auteur de *Modern Painters* dont il a rédigé le premier volume à l'âge de vingt et un ans, avait une vision particulière de l'art. Selon lui, l'art a pour objet de voir et de décrire la réalité. Cela engage l'artiste à être sincère par rapport à ce qu'il représente. Auteur de plusieurs livres étroitement liés à l'art, Ruskin a exercé une profonde influence sur Proust et, parmi ses ouvrages qui ont suscité un grand intérêt chez l'écrivain, il faut citer *La Bible d'Amiens*, *Pierres de Venise*, *Sésame et les lys*, *Les Sept lampes de l'architecture*.

Proust découvre Ruskin à l'âge de vingt-six ans et il abandonne tous ses autres projets pour se consacrer entièrement à la découverte du monde ruskinien. Ruskin a d'abord été connu par le *Bulletin de l'Union pour l'action morale* dirigé par Paul Desjardins. Dans ce bulletin a été publiée la traduction d'extraits de plusieurs ouvrages de Ruskin, comme *Le repos de Saint-Marc*, *Sésame et les lys*, *Les Sept lampes de l'architecture*. Proust a lu ces œuvres de Ruskin en traduction et il a également découvert cet écrivain à travers le livre de Robert de la Sizeranne *Ruskin et la religion de la Beauté*.

En 1899, Louis Ganderax demande à Proust d'écrire une étude sur Ruskin et les cathédrales françaises pour la *Revue de Paris*. Proust commence à travailler sur ce projet à la Bibliothèque Nationale et fait ses premières traductions de Ruskin. Dans le *Mercur de France* et d'autres revues, il fait paraître des études qui feront partie de sa longue préface à *La Bible d'Amiens*. Maîtrisant mal l'anglais, Proust a d'abord recours à sa mère qui prépare une traduction littérale

de *La Bible d'Amiens*. Proust retravaille et annote abondamment ce texte après la relecture par Marie Nordlinger, la cousine de Reynaldo Hahn. Pour ses annotations il consulte l'ouvrage d'Émile Mâle *L'art religieux au XIII^e siècle*. En travaillant sur ces traductions et sur les commentaires, Proust disait qu'il ne prétendait pas savoir l'anglais, mais qu'il prétendait savoir Ruskin.

Dans *La Bible d'Amiens*, Ruskin met en valeur la sculpture gothique ; il décrit en détail le portail occidental de la cathédrale. En travaillant sur le livre de Ruskin et en traduisant les passages qui décrivent la cathédrale, Proust y puise des idées qui le guideront dans sa propre création artistique. Dans ses écrits sur Ruskin, Proust élabore toute une théorie de l'influence, « cette servitude volontaire [qui est] le commencement de la liberté. Il n'y a pas de meilleure manière d'arriver à prendre conscience de ce qu'on sent soi-même que d'essayer de recréer en soi ce qu'a senti un maître⁶ ».

Proust visite la cathédrale d'Amiens, cette « Venise de Picardie », le livre de Ruskin à la main. Il passe beaucoup de temps à contempler le portail de la cathédrale et le changement de lumière sur sa façade. La cathédrale devient pour lui le symbole de la force artistique de l'œuvre face au temps. Dans la collection de la famille Proust est conservé un dessin déjà mentionné, exécuté par l'écrivain à la plume et à l'encre noire, intitulé *Abziens (Kathedralch) (Façadch wmwouest) (Cathédrale d'Amiens. Façade Ouest)*. Ce dessin était adressé à Reynaldo Hahn et a un caractère intime. L'intitulé de ce dessin est rédigé dans une langue déformée que Proust utilise couramment lorsqu'il s'adresse à Reynaldo Hahn. Cet intitulé précise qu'il s'agit de l'aspect général de la cathédrale d'Amiens. C'est la façade ouest qui est dessinée de mémoire et qui a un caractère très vague. C'est un dessin symbolique, sans détails, mais il prouve que cette cathédrale était toujours dans l'esprit et dans l'imagination de Proust. Ce type de dessin rapidement croqué à la plume est d'ailleurs assez fréquent dans l'œuvre de l'écrivain. Dans les pages de ses lettres, ainsi que dans ses cahiers manuscrits, on trouve souvent des détails de l'architecture gothique.

Proust entreprend des voyages pour visiter des cathédrales et des églises. De Beauvais à Vézelay, de Rouen à Jumièges, il parcourt

6 John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, [1885], trad., notes et préface de Marcel Proust, [1904], Paris, Union générale d'éd., 1986, p. 93.

la France pour étudier les grands monuments médiévaux. En 1900, il fait un « pèlerinage ruskinien » et se rend à Rouen, Provins, Saint-Loup-de-Naud, Dammarie-les-Lys, Laon, Coucy, Senlis, Soissons, Saint-Lieu-d'Esserent ; il fait aussi d'autres voyages artistiques sur les traces de Ruskin.

Le monde ruskinien que Proust découvre grâce à la lecture, aux traductions et aux voyages l'influence profondément et le prépare à l'écriture de sa propre œuvre cathédrale qui sera intitulée *À la recherche du temps perdu*.

Une composition élaborée

Lorsque le roman de Proust a été publié, il a été sévèrement critiqué pour son style difficile, pour l'absence apparente de structure, de composition. Proust a été accusé d'avoir manqué de rigueur, d'avoir écrit une œuvre sans sujet unique, mais constituée d'une multitude de fragments non liés les uns aux autres. On constatait que le livre présentait une quantité de fines remarques isolées dont le lecteur n'était pas capable de saisir la visée ou les lignes de force constituant un grand livre. Proust, en désaccord avec ces opinions, notait :

Personne n'y comprit rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au « microscope », quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails⁷.

Ainsi, Proust prétendait que son roman était strictement organisé, structuré, que ce n'était pas un amas chaotique de fragments séparés, mais une composition parfaite. Il comparait son cycle romanesque à une construction architecturale. Au début, l'écrivain avait même le projet d'intituler les parties composant son œuvre comme les parties d'une cathédrale et il confiait à Jean de Gaigneron :

⁷ Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 4, *Sodome et Gomorrhe*, 1989, p. 618.

Et quand vous me parlez des cathédrales, je ne peux pas ne pas être ému d'une intuition qui vous permet de deviner ce que je n'ai jamais dit à personne et que j'écris ici pour la première fois : c'est que j'avais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre : *Porche / Vitraux de l'abside*, etc., pour répondre d'avance à la critique stupide qu'on me fait de manquer de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidité des moindres parties⁸.

Proust se sent l'architecte de son roman-cathédrale ; il élabore le plan et les parties de son monument, précise les multiples significations renfermées dans ses sculptures et ses vitraux. Son travail d'écrivain est comme une création artistique. Il se trouve face aux mêmes difficultés qu'un architecte avant la construction d'une grande cathédrale. Dès le début, il est écrasé par l'ampleur du plan, par sa grande ambition. Pour bâtir son livre-cathédrale, il conçoit son ensemble dont il alimente ensuite les différents éléments. Il se met ensuite au travail pour construire son œuvre monumentale et aboutit à la création d'une structure complexe, à une unité constituée de plusieurs parties.

Le premier chercheur qui a consacré un ouvrage important à la comparaison du roman de Proust à une cathédrale était Luc Fraisse qui, dans *L'Œuvre cathédrale*, présente une analyse approfondie de cet aspect de l'œuvre de Proust. Au début de son livre, il suggère que le roman de Proust constitue un dictionnaire raisonné de l'architecture médiévale et il s'engage à éclairer ce mystère. Luc Fraisse construit son ouvrage comme un véritable dictionnaire en disposant selon l'ordre alphabétique différentes notions architecturales qui se trouvent dans le roman de Proust. Ainsi, il y inclut des chapitres intitulés « cœur », « chapiteau », « clocher », « rosace », « symbole », « ogive », « tympan », « vitrail », ce qui nous rappelle le projet initial de Proust. Luc Fraisse tâche en quelque sorte de réaliser le projet de Proust, en concevant son livre de cette manière. Dans l'avant-propos il explique son idée :

8 Lettre à Jean de Gaigneron du 1^{er} août 1919, in Marcel Proust, *Correspondance*, édition établie par Philip Kolb, t. 18, Paris, Plon, 1970-1993, p. 359.

L'abondance des descriptions, des métaphores et des symboles réunis dans ce dictionnaire fait aussi apparaître un Marcel Proust dont on soupçonnait l'existence, sans en évaluer la dimension – peut-être le plus grand poète des cathédrales, le plus riche penseur de l'architecture médiévale, dans toute la littérature française. A-t-on bien mesuré que les cathédrales sont à l'œuvre de Proust ce qu'est le catholicisme à l'œuvre de Claudel? De 1895 à 1922, le plus grand doctrinaire en esthétique et le plus grand magicien d'images de notre temps n'a pas poli un seul de ses motifs, une seule de ses théories, sans conserver la silhouette d'une cathédrale présente à sa mémoire, et durant plus d'un quart de siècle, sa plume courant fiévreusement sur le papier renferme dans cette écriture pressée la plus imposante *Poétique des cathédrales*, au double sens du mot, jamais conçu⁹.

D'après Luc Fraisse, le travail créateur de Proust était étroitement lié à la silhouette de la cathédrale, qui était pour lui une source de métaphores. Proust se posait incessamment la question : « Quelles analogies rapprochent la forêt de symboles incarnés dans une cathédrale, et le processus de mon invention artistique?¹⁰ »

Parmi les auteurs ayant influencé Proust il faut également citer Émile Mâle, Huysmans, Chateaubriand et Hugo. Les voyages n'étaient pas la première source d'inspiration proustienne, car constamment affaibli par la maladie, il a très peu voyagé. Il a pourtant effectué quelques déplacements sur les traces de Ruskin à Venise et deux pèlerinages dans le nord de la France en suivant l'exemple d'Émile Mâle. L'abbé Mugnier, avec qui Proust a longuement discuté, parlait dans son journal publié en 1985 de ces conversations, en signalant que les sujets privilégiés de Proust étaient les cathédrales, les fleurs et Chateaubriand. Les passages architecturaux de Proust sont très souvent liés d'abord à l'invention et ensuite à la documentation, mais les monuments médiévaux sont toujours pour lui une invitation à l'écriture et une inépuisable source d'inspiration.

À côté de son caractère bien structuré, la cathédrale de Proust a une particularité : c'est son caractère fugitif. Elle apparaît de temps à autre dans son roman, comme les touches de la peinture

⁹ Fraisse, *L'Œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*

impressionniste; elle se profile comme une cathédrale virtuelle dissipée dans le livre et pourtant harmonieuse. « À lire isolées et à la suite toutes les pages ou phrases relatives à l'architecture dans la *Recherche*, on songe que ces descriptions ou ces allusions, disséminées dans trois mille pages de texte, forment ensemble une ossature : n'est-ce pas précisément l'ossature de l'œuvre-cathédrale? D'un volume du cycle romanesque à l'autre, les chapiteaux dialoguent avec les colonnes, un vitrail ici viendra se refléter sur un retable ailleurs, un arc d'ogive plante ses deux piliers à trois tomes d'intervalle, un porche roman est laissé en attente d'une flèche gothique¹¹ », écrit Luc Fraisse. Ici surgit le thème des correspondances de différents éléments et détails architecturaux représentés sur les façades des cathédrales. On peut y évoquer la symétrie de plusieurs épisodes, des échos entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Les phrases du roman de Proust ne sont donc pas isolées et elles se répondent malgré la longueur du roman.

Dans *La Prisonnière*, Proust fait un parallèle entre deux passages du roman de Dostoïevski *Les Frères Karamazov* et les sculptures des cathédrales. Selon Proust, l'écrivain russe crée son texte comme les architectes conçoivent les sculptures des cathédrales. Le travail du maçon et celui de l'écrivain ressemblent à des actes mystérieux qui allient simplicité, grandeur et beauté. Citons Proust :

Mais n'est-ce pas un motif sculptural et simple, digne de l'art le plus antique, une frise interrompue et reprise où se dérouleraient la Vengeance et l'Expiation, que le crime du père Karamazov engrossant la pauvre folle, le mouvement mystérieux, animal, inexpliqué, par lequel la mère, étant à son insu l'instrument des vengeances du destin, obéissant aussi obscurément à son instinct de mère, peut-être à un mélange de ressentiment et de reconnaissance physique pour le violateur, va accoucher chez le père Karamazov? Ceci, c'est le premier épisode, mystérieux, grand, auguste, comme une création de la Femme dans les sculptures d'Orvieto. Et en réplique le second épisode, plus de vingt ans après, le meurtre du père Karamazov, l'infamie sur la famille Karamazov par ce fils de la folle, Smerdiakov, suivi peu après d'un même acte aussi mystérieusement sculptural et inexpliqué, d'une beauté aussi

11 *Ibid.*, p. 26.

obscur et naturelle que l'accouchement dans le jardin du père Karamazov, Smerdiakov se pendant, son crime accompli¹².

Dans cet épisode, Proust fait allusion aux sculptures de la façade de la cathédrale d'Orvieto des XIII^e-XIV^e siècles, représentant Adam et Ève. Il s'intéresse ici à la construction romanesque bâtie autour d'épisodes symétriques, cycliques. Karen Haddad-Wotling commente cet épisode dans son livre *L'Illusion qui nous frappe. Proust et Dostoïevski* :

Proust avait lui-même fourni le modèle en évoquant, à propos de Dostoïevski, « une création de la Femme dans les sculptures d'Orvieto » faisant allusion au porche de la cathédrale, particulièrement riche en épisodes empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament. Polyptyque ou porche de cathédrale : il y a donc un principe de discontinuité des scènes qui se succèdent, et un principe de symétrie et de correspondance [...] ¹³

Proust a été beaucoup influencé par Émile Mâle, auteur de *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*. Il existe une parenté entre la définition des cathédrales par Émile Mâle et la conception de Proust d'*À la recherche du temps perdu*. Selon Proust, il ne faut écrire le premier mot d'un texte ou d'un livre qu'une fois constitué l'ensemble de la pensée qu'il doit contenir¹⁴.

En ce qui concerne la construction des cathédrales, c'est la pensée théologique qui précède leur édification. Les artistes travaillaient sous le contrôle vigilant des évêques. Pour les cathédrales, la place de chaque détail était donc préméditée et l'architecte proposait d'avance le plan de l'édifice présentant son ensemble architectural. Pour interpréter la pensée de l'architecte, il faut également bien connaître la pensée des théologiens, et pour interpréter un roman, il ne faut pas essayer d'expliquer chaque scène séparément, mais comme un élément de l'ensemble conçu par l'écrivain-architecte. Proust explique en 1921 à Bernard Fay que « l'essentiel, ce ne sont

12 Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 3, *Le Côté de Guermantes*, 1988, p. 882.

13 Karen Haddad-Wotling, *L'Illusion qui nous frappe. Proust et Dostoïevski*, Paris, Champion, 1995, p. 275.

14 Luc Fraisse, « Méthode de composition : Marcel Proust lecteur d'Edgar Poe », in *Revue des lettres modernes, Proust I*, Minard, 1992, pp. 35-83.

pas les scènes, bien qu'elles servent à distraire le lecteur et à lui fournir des symboles, mais la logique interne qui crée une cohésion chez ces personnages¹⁵ ». Cette logique du roman de Proust s'inspire d'œuvres architecturales. Chaque détail est à sa place et sa présence est justifiée.

Selon Émile Mâle, dans les cathédrales et les églises du Moyen Âge, rien n'est livré au hasard. Dans sa *Correspondance*, Proust avoue que, dans ses livres, il en est de même : « on dit que dans mes livres je parle de tout au hasard [...]. Or ce n'est pas vrai. Il n'y a pas un détail qui n'en amorce un autre dans le même volume, ou dans les volumes suivants¹⁶ ». Proust insiste sur la même idée dans le dernier volume de la *Recherche* :

Pourtant si tous mes devoirs inutiles auxquels j'étais prêt à sacrifier le vrai, sortaient au bout de quelques minutes de ma tête, l'idée de ma construction ne me quittait pas un instant. Je ne savais pas si ce serait une église où des fidèles sauraient peu à peu apprendre des vérités et découvrir des harmonies, le grand plan d'ensemble, ou si cela restait – comme un monument druidique au sommet d'une île – quelque chose d'infrequenté à jamais. Mais j'étais décidé à y consacrer mes forces qui s'en allaient comme à regret et comme pour pouvoir me laisser le temps d'avoir, tout le pourtour terminé, fermé « la porte funéraire »¹⁷.

Proust nous dévoile ici sa vision de la fonction du livre-église : il doit servir à apprendre des vérités et à découvrir des harmonies. Ce qui compte pour lui, c'est le contenu de ce livre, son sens, mais également sa structure et son plan, qui doivent être harmonieux et éveiller un sentiment esthétique. Tout doit être harmonieusement lié dans ce livre : ses parties, ses chapitres et ses phrases. Les lecteurs de ce livre sont comparés aux fidèles qui fréquentent l'église. Si le plan de Proust réussissait, son livre devrait ressembler à une église ; dans le cas contraire, son ouvrage aurait été comparable à un « monument druidique », isolé du monde extérieur et, par conséquent, ni fréquenté ni lu. Dans sa correspondance et dans

15 Bernard Faÿ, *Les Précieux*, Paris, Perrin, 1966, p. 101.

16 *Correspondance de Marcel Proust*, op. cit., t. 19, p. 519.

17 Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 4, *Sodome et Gomorrhe*, pp. 617-618.

la *Recherche*, Proust revient souvent sur l'idée selon laquelle son roman rappelle, par sa structure, une cathédrale ou une église. À la différence des artisans du Moyen Âge, qui exécutaient le plan de l'architecte et se soumettaient à la commande de l'évêque, Proust conçoit et réalise lui-même son œuvre-cathédrale. Selon Luc Fraisse, il a en même temps un double rôle d'évêque et d'artisan. Fraisse écrit : « [...] alors l'esthétique de la *Recherche* entre en pleine conjonction avec les principes du Moyen Âge : pour cela, il a suffi que collaborent en Proust l'évêque et l'artisan des cathédrales¹⁸ ».

Luc Fraisse fait un commentaire de l'exclamation de Proust adressée à Jacques Rivière dans sa lettre du 6 février 1914 : « Enfin je trouve un lecteur qui *devine* que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction¹⁹ » ! D'après Luc Fraisse, le directeur de la *N.R.F.* ressemble ici à l'« Émile Mâle de la *Recherche*, et la *Recherche* elle-même s'offre à l'exégèse comme les cathédrales telles que les conçoit Émile Mâle²⁰ ».

Dans sa préface à *Bible d'Amiens*, Proust remarque que, en passant de longues heures à contempler le portail de la cathédrale et le changement de lumière sur sa façade, il commence à se rendre compte de l'effet artistique enraciné dans un temps et dans un lieu précis. L'idée de construire sa *Recherche* comme une cathédrale devient chez lui de plus en plus précise. Il explique à son ami Jacques Rivière en parlant de son roman : « Comme elle est une construction, forcément, il y a des pleins, des piliers, et dans l'intervalle de deux piliers, je peux me livrer aux minutieuses peintures²¹ ». L'univers romanescque de Proust dans sa totalité représente une complexe structure architecturale. Il est intéressant de noter qu'au début Proust compare prudemment son œuvre plutôt à une robe qu'à une cathédrale. Il associe alors son travail d'écrivain aux travaux de couture de Françoise :

18 Luc Fraisse, « D'Émile Mâle à Proust : comment la cathédrale devient le symbole de la *Recherche* », in Prunghaud (dir.), *La Cathédrale, op. cit.*, p. 193.

19 *Correspondance de Marcel Proust, op. cit.*, t. 13, p. 98.

20 Fraisse, « D'Émile Mâle à Proust : comment la cathédrale devient le symbole de la *Recherche* », *op. cit.*, p. 189.

21 Lettre à Jacques Rivière, peu après le 2 juillet, 1920, *Correspondance de Marcel Proust, op. cit.*, p. 348.

[...] car, épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe [...] À force de coller les uns aux autres ces papiers que Françoise appelait mes paperoles, ils se déchiraient çà et là. Au besoin Françoise ne pourrait-elle pas m'aider à les consolider, de la même façon qu'elle mettait des pièces aux parties usées de ses robes, ou qu'à la fenêtre de la cuisine, en attendant le vitrier comme moi l'imprimeur, elle collait un morceau de journal à la place d'un carreau cassé²² ?

Ensuite, le narrateur recourt à une autre métaphore en comparant la façon de composer son livre avec la manière qu'a Françoise de préparer le bœuf-mode avec différents morceaux de viande. Toutefois, après ce mélange hétéroclite de comparaisons et de métaphores, il choisit finalement celle du livre analogue à une structure architecturale.

L'une des sources de la structure et de la composition en cathédrale du roman de Proust est la série de peintures de Claude Monet représentant la cathédrale de Rouen. Proust était fasciné par l'ambition et le système de la série. Il le mettait en rapport avec toute l'œuvre de Balzac. Proust notait à ce propos, dans *Contre Sainte-Beuve*, en réfléchissant sur la série de cathédrales picturales et une série d'œuvres littéraires :

Imaginons aujourd'hui un littérateur à qui l'idée serait venue de traiter vingt fois, avec des lumières diverses, le même thème, et qui aurait la sensation de faire quelque chose de profond, de subtil, de puissant, d'écrasant, d'original, de saisissant, comme les cinquante cathédrales ou les quarante nénuphars de Monet²³.

En écrivant ces lignes, Proust commençait à concevoir le projet d'*À la recherche du temps perdu*. Après avoir observé l'exercice de Monet sur la façade de la cathédrale de Rouen, Proust l'applique à la façade de la cathédrale d'Amiens, dans la préface de sa traduction de la *Bible d'Amiens*, où il décrit la façade « bleue dans le brouillard, éblouissante au matin, ayant absorbé le soleil et grassement dorée

22 Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 4, *Sodome et Gomorrhe*, pp. 610-611.

23 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* [1909], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 276.

l'après-midi, rose et déjà fraîchement nocturne au couchant, à n'importe laquelle de ces heures que ses cloches sonnent dans le ciel et que Claude Monet a fixées dans des toiles sublimes²⁴ ». Dans *À la recherche du temps perdu*, est présent le personnage de Mme de Cambremer qui est admirative devant les cathédrales de Monet. Dans tout le roman, de manière générale, on perçoit cette vision impressionniste des cathédrales. L'édifice est disséminé dans l'œuvre littéraire comme les touches sur un tableau impressionniste. Quand ces touches sont examinées séparément, elles n'ont pas beaucoup de signification. Mais dès qu'on prend un peu de recul, on commence à percevoir l'idée qui les réunit et de découvrir le sens profond de l'ensemble.

À cause de cet effet impressionniste, la cathédrale de Proust n'est pas nettement visible d'emblée. Cet édifice est noyé dans le brouillard comme sur les tableaux de peintres impressionnistes. Cette perception correspond très bien au contexte de l'époque et à ce courant pictural qui règne dans l'art. Les contours de la cathédrale ne sont pas très distincts, ils sont à peine discernables. La construction massive se transforme en quelque chose de léger, d'insaisissable, de flou et d'éphémère qui peut disparaître à tout moment. Cette antithèse entre l'aspect massif de la cathédrale et le caractère précaire de la brume est caractéristique de la vision impressionniste de Proust. Pourtant, derrière ce caractère précaire et flou se cache une structure bien déterminée, bien précise, qu'il faut seulement savoir distinguer.

L'inachèvement et le caractère fragmentaire d'œuvres architecturales et littéraires

Nous savons bien que la plupart des cathédrales gothiques sont restées inachevées. Le souhait d'élever de plus en plus haut leurs chefs-d'œuvre était parfois fatal aux architectes. Ils oubliaient les contraintes de la matière et négligeaient les lois de la pesanteur. Le résultat de ces négligences était soit une construction inachevée, soit l'écroulement des cathédrales qui ne supportaient pas le poids trop lourd des tours ou de la voûte. Les constructions trop fragiles se transformaient en ruines, en invalides à béquilles supportés

24 *Ibid.*, p. 89.

par les contreforts et les arcs-boutants. Cet inachèvement des cathédrales peut avoir plusieurs explications.

Référons-nous aux recherches de Michelet qui évoque ce sujet dans deux passages de *L'Introduction à l'histoire universelle* en qualifiant la cathédrale de Cologne d'« inachevée²⁵ » et d'« inachevable²⁶ ». Il essaie d'expliquer l'inachèvement par des raisons historiques. À un moment donné, la cathédrale cesse de correspondre aux attentes de l'homme. Selon Michelet, l'inachèvement n'est pas fortuit ; il est significatif. En voyageant dans le Sud-Ouest et dans le Centre de la France, il découvre à Limoges des chapelles ébauchées entre le chœur gothique et une tour romane et s'exclame : « N'ajoutez rien à l'œuvre du peuple, ne faussez pas l'histoire. Qu'elle reste inachevée, cette église, comme celle de Cologne ; cela seul en dit beaucoup²⁷ ».

Laurence Richer analyse cette esthétique de l'inachèvement dans son livre *La Cathédrale de fen. Le Moyen Âge de Michelet, de l'histoire au mythe* : « Simplement l'inachèvement est significatif du déroulement de l'histoire et d'une conception différente du temps au Moyen Âge : en tant que tel, en 1835, Michelet lui trouve un intérêt²⁸ ». L'inachèvement est un témoin du temps et de l'histoire. Michelet suggère également une autre raison de l'inachèvement des cathédrales. Selon Laurence Richer, « l'inachèvement de l'art gothique n'est pas attribué uniquement à un facteur temporel ; un facteur intrinsèque à cette architecture est aussi incriminé : trop fragile, elle n'a parfois pas été achevée, pense Michelet, à cause d'un défaut de conception. La volonté de spiritualiser la pierre a amené les maîtres d'œuvre à négliger les contraintes de la matière. En cherchant à insuffler l'esprit à leur création, ils ont compté sur l'aide de Dieu, et oublié la loi de la pesanteur²⁹ ». À cause de cet élan trop

25 Jules Michelet, *Introduction à l'histoire universelle*, in *Œuvres complètes*, t. 2 (1828-1831), Paris, Flammarion, 1972, p. 237.

26 *Ibid.*, p. 280.

27 Jules Michelet, *Journal* (1828-1874), édité par Claude Digeon et Paul Viallaneix, t. 1, Paris, Gallimard, 1959-1976, p. 207.

28 Richer, *La Cathédrale de fen. Le Moyen Âge de Michelet, de l'histoire au mythe*, *op. cit.*, p. 260.

29 *Ibid.*

audacieux vers le ciel, la cathédrale rencontrait soit l'inachèvement, soit le manque de solidité qui causait l'écroulement des édifices, comme c'était le cas de Beauvais. De cette idée de la cathédrale inachevée développée par Michelet et d'autres chercheurs, passons à l'œuvre-cathédrale de Proust et essayons de réfléchir aux raisons de l'inachèvement de son roman-cathédrale. Sont-elles semblables à celles qui ont été évoquées pour la cathédrale inachevée en pierre ?

On sait que Proust est décédé sans avoir achevé l'œuvre dont il rêvait. Cet inachèvement du livre est très symbolique et significatif. Dans *Le Temps retrouvé*, Proust compare son livre à une grande cathédrale inachevée en disant que « dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées³⁰ » Proust non plus n'a pas eu le temps de terminer son livre. Cet inachèvement n'est pas un hasard et il est même dicté par une nécessité : cette incomplétude de l'œuvre est un signe de son ouverture, d'un prolongement possible du chantier. On peut toujours poursuivre le chemin vers l'harmonie, on peut continuer à construire ce livre-cathédrale.

Une autre hypothèse pour expliquer le caractère inachevé du roman de Proust est sa fragmentation. Comme nous l'avons vu, son roman représente une structure bien conçue, ce qui le rapproche d'une cathédrale. On perçoit également qu'il est constitué d'une multitude de petits fragments. Dans son article intitulé « La Mort des cathédrales³¹ », Proust présentait une mosaïque de citations fragmentaires ; il pensait que la cathédrale était construite de la même manière et que c'était exactement cela qui déterminait son inachèvement. En développant cette idée de Proust dans son article « La cathédrale de Proust et ses fidèles³² », Richard Bales constate qu'il ne pourrait jamais y avoir assez de fragments pour compléter la cathédrale et que c'est un processus qui reste toujours inachevé. En poursuivant sa réflexion sur la fragmentation chez

30 Proust, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, t. 4, *Sodome et Gomorrhe*, p. 610.

31 Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, pp. 141-149.

32 in Prungnaud (dir.), *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 197.

Proust, Richard Bales cite Roland Barthes chez qui il trouve le même procédé :

Et je me persuade de plus en plus, soit en écrivant, soit en enseignant, que l'opération fondamentale de cette méthode de déprise [il s'agit de déjouer les tendances oppressives de l'enseignement], c'est, si l'on écrit, la fragmentation, et, si l'on expose, la digression, ou, pour le dire d'un mot précieusement ambigu : *l'excursion*³³.

D'après Richard Bales, les ouvrages de Barthes possèdent souvent un caractère fragmentaire et intertextuel ; ils présentent une série de fragments superposés, un jeu de « pans textuels », mais cela ne les prive pas de leur grandeur, et peut-être au contraire, est-ce grâce à cela qu'ils ont cette grandeur. Une petite phrase de Roland Barthes donne une explication à cette construction, qui paraît fragmentaire et désordonnée au premier abord, et pose en même temps la question de sa valeur : « Écrire par fragments : les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m'étaie en rond : tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi³⁴ ». Si chez Barthes le texte est dispersé dans un discours entièrement consacré à une méditation, chez Proust ces fragments sont liés par une seule structure bien conçue.

L'esthétique des cathédrales inachevées a pu également être suggérée par les cathédrales bombardées pendant la guerre et surtout par le sort de la cathédrale de Reims. En 1915, Proust suit la représentation du poème dramatique d'Eugène Morand, *Les Cathédrales*, où joue Sarah Bernhardt et qui sera analysé dans le chapitre « Cathédrale-être animé ». Il éprouve alors la même indignation qu'Émile Mâle qui a publié en 1917 *L'Art allemand et l'art français du Moyen Âge*.

Dans ses *Pastiches et mélanges*, Proust a inclus « La mort des cathédrales », étude qu'il avait fait paraître sous le même titre dans *Le Figaro* et qui avait pour objectif de combattre un des articles de la loi de séparation des Églises et de l'État. Dans « La mort des cathédrales » de Proust, on perçoit une esthétique des cathédrales

33 Roland Barthes, *Leçon* (leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977), Paris, Le Seuil, 1978, p. 42.

34 *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 96.

bombardées, ce qui donne une nouvelle interprétation à son idée de l'inachèvement des cathédrales exprimée dans *Le Temps retrouvé*. Bien que Proust lui-même ait qualifié son étude de médiocre, il y révèle pourtant des idées assez intéressantes. Dans une note pour cet article, il explique son titre de la manière suivante :

Quand je parlai de la mort des Cathédrales, je craignis que la France fût transformée en une grève où de géantes conquies ciselées sembleraient échouées, vidées de la vie qui les habita et n'apportant même plus à l'oreille qui se pencherait sur elles la vague rumeur d'autrefois, simples pièces de musée, glacées elles-mêmes. Dix ans ont passé, « la mort des Cathédrales », c'est la destruction de leurs pierres par les armées allemandes, non de leur esprit par une Chambre anticléricale qui ne fait qu'un avec nos évêques patriotes³⁵.

Proust imagine une situation où le catholicisme serait éteint depuis des siècles et les cathédrales seraient désaffectées, « muettes ». Les savants arrivent un jour à reconstituer les cérémonies qui s'y déroulaient et, pour quelques heures, ils transforment ces édifices en théâtre du drame mystérieux :

Ainsi donc voici des savants qui ont su retrouver la signification perdue des cathédrales : les sculptures et les vitraux reprennent leurs sens, une odeur mystérieuse flotte de nouveau dans le temple, un drame sacré s'y joue, la cathédrale se remet à chanter³⁶.

La reprise des cérémonies catholiques s'effectue dans un intérêt historique et esthétique, mais l'œuvre architecturale était plus valorisée lorsque les prêtres, les sculpteurs et les fidèles y étaient réunis par la foi. Autrement, l'édifice se transforme en un cadre glacé, privé de vie, artificiel et inachevé. On peut y percevoir un parallèle avec la comparaison de Proust de son livre-cathédrale à un monument druidique, infréquenté à jamais, que nous avons déjà évoquée. Voici comment, en poursuivant sa réflexion, Proust met en valeur le rôle des cathédrales :

On peut dire que grâce à la persistance dans l'Église catholique des mêmes rites et, d'autre part, de la croyance catholique dans le

35 Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 142.

36 *Ibid.*

cœur des Français, les cathédrales ne sont pas seulement les plus beaux monuments de notre art, mais les seuls qui vivent encore leur vie intégrale, qui soient restées en rapport avec le but pour lequel ils furent construits³⁷.

Selon Proust, les cathédrales ne peuvent être appréciées et accomplir pleinement leur fonction qu'en tant qu'édifices de culte réunissant les fidèles. La désaffectation des cathédrales les prive de leur sens initial et a des conséquences déplorables :

Or, la rupture du gouvernement français avec Rome semble rendre prochaine la mise en discussion et probable adoption d'un projet de loi, aux termes duquel, au bout de cinq ans, les églises pourront être, et seront souvent désaffectées; le gouvernement non seulement ne subventionnera plus la célébration des cérémonies rituelles dans les églises, mais pourra les transformer en tout ce qui lui plaira : musée, salle de conférence, casino³⁸.

Nous verrons la réalisation de ce projet dans un poème de Vladimir Maïakovski qui sera présenté dans ce chapitre.

Le roman et la cathédrale : une structure analogue

Au premier coup d'œil, la structure du roman de Proust n'est pas bien visible; elle est voilée et très complexe. En ce qui concerne la composition, Proust a emprunté beaucoup d'idées à John Ruskin; en traduisant *Sésame et les lys*, l'écrivain disait que Ruskin « range l'une à côté de l'autre, mêle, fait manœuvrer et resplendir ensemble toutes les principales idées – ou images – qui ont apparu avec quelque désordre au long de sa conférence. C'est son procédé. Il passe d'une idée à l'autre sans aucun ordre apparent. Mais en réalité la fantaisie qui le mène suit les affinités profondes qui lui imposent malgré lui une logique supérieure. Si bien qu'à la fin il se trouve avoir obéi à une sorte de plan secret qui, dévoilé à la fin, impose rétrospectivement à l'ensemble une sorte d'ordre et le fait apercevoir magnifiquement étagé jusqu'à cette apothéose finale³⁹ ».

37 *Ibid.*, p. 143.

38 *Ibid.*, p. 144.

39 John Ruskin, *Sésame et les lys* [1865], trad. et notes de Marcel Proust [1906], précédé de « Sur la lecture » de Marcel Proust, édition établie par Antoine Compagnon, Complexe, 1987, p. 104.

Selon cette idée, on peut supposer que l'auteur réalise son œuvre de manière inconsciente et ce n'est qu'à la fin qu'il se rend compte involontairement de la structure, d'un plan secret de son ouvrage. Le désordre apparent crée à la fin une cohérence et l'œuvre se révèle être soumise à une logique intérieure. Chez Proust on observe un phénomène semblable. La construction de son œuvre est voilée, mais en réalité elle représente une hiérarchie qui comporte des structures secondaires, lesquelles se soumettent à une logique, à un certain ordre. Luc Fraisse remarque dans *L'Œuvre-cathédrale* :

C'est au cours de l'année 1918 que Proust a pleinement perçu cette ressource de son œuvre-cathédrale : la structure secrète du livre repose sur la mise en rapport mystérieuse entre les sous-titres, rangés autour de la clef de voûte qu'est le titre principal, et les parties de textes correspondantes⁴⁰.

Selon Luc Fraisse, le roman de Proust se construit autour de son titre, *À la recherche du temps perdu*, qui en est la clef de voûte. Les parties du roman représentent les détails architecturaux qui se trouvent sous cette clef de voûte et qui lui sont soumis.

À la recherche du temps perdu est un roman composé de sept tomes qui comportent parfois plusieurs volumes : *Du côté de chez Swann* (1913), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), *Le Côté de Guermantes I* (1920) et *II* (1921), *Sodome et Gomorrhe I* (1921) et *II* (1922), *La Prisonnière* (1923), *Albertine disparue* (1925), *Le Temps retrouvé* (1927). Ces livres ne peuvent pas être considérés de manière indépendante. Ils se suivent, ils sont liés par le fil du récit, par les événements. Si l'on examine chaque tome, on découvre une structure secondaire qui complique l'architecture initiale. On y remarque non seulement une structure, mais aussi des parallèles et des lignes transversales.

Dans son livre consacré au roman de Proust, Bernard Gros⁴¹ examine sa structure qui lui rappelle celle d'une cathédrale. Selon lui, dès le commencement du livre, on s'aperçoit qu'on entre dans une cathédrale en passant sous le portail flanqué de deux côtés, comme de deux piliers – deux côtés solides et bien distincts – le côté de Guermantes et le côté de Méséglise. Ces deux côtés constituent

40 Fraisse, *L'Œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*, op. cit., p. 117.

41 Bernard Gros, *À la recherche du temps perdu. Marcel Proust*, Paris, Hatier, 1981, p. 37.

des parallèles créant une sorte de symétrie, de correspondance. On a l'impression de pénétrer dans la grande nef du roman-cathédrale. L'histoire des personnages du roman, celle de Swann, celle du narrateur et de Gilberte, celle du narrateur et de la duchesse de Guermantes, celle d'Albertine, sont lues comme sur les vitraux ; les scènes du roman peuvent être comparées aux chapelles latérales d'une cathédrale. Puis, dans le dernier tome, *Le Temps retrouvé*, on atteint l'abside, on voit une sorte de couronnement en jugement dernier : l'élu a atteint le Paradis de l'écrivain, il a trouvé sa vocation.

Nous pouvons faire ici un parallèle avec Charles Péguy qui concevait ses ouvrages sur Jeanne d'Arc, qui se répétaient, se complétaient et se construisaient comme une cathédrale⁴². Lorsqu'en 1912 Stanislas Fumet lui demanda combien de livres devait comporter l'ouvrage entier sur Jeanne d'Arc, Péguy répondit : « Cela dépendra de la longueur de ma vie. Peut-être vingt-quatre volumes ». Puis il ajouta : « Comprenez-vous ? Je voudrais que ce fût comme une cathédrale⁴³ ». T'jo Jung-Ok, auteur coréen de la thèse *Jeanne d'Arc dans l'œuvre de Péguy de 1910 à 1914*, compare donc à juste titre *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* à la « clef de voûte de la cathédrale consacrée à Jeanne par Péguy⁴⁴ ». Le mot « cathédrale » est évidemment employé ici au sens métaphorique qui désigne « œuvre-cathédrale ».

Le travail de l'écrivain rappelle ainsi le travail d'un architecte qui réussit à créer une structure complexe aux multiples détails qui sont pourtant ordonnés et soumis à une idée, à un projet unique. Les ajouts de Péguy, avec lesquels il complétait son œuvre sur Jeanne d'Arc, sont comme des ajouts de détails à une cathédrale, que les bâtisseurs effectuaient pendant des siècles. En parlant du processus de la construction de son œuvre et surtout de ses *Tapisseries*, Péguy disait souvent qu'il les créait « point après point », ce qui fait penser aux tisserands qui tissent un tapis, mais ce qui

42 Voir Lioudmila Chvedova, « Jeanne d'Arc et la cathédrale dans l'œuvre de Charles Péguy », in *Le Porche*, n° 8, Orléans, 2001, pp. 52-61.

43 Préface de Stanislas Fumet, in Charles Péguy, *Les Tapisseries*, Paris, Gallimard, Éd. Poésie, 1968, p. 14.

44 T'jo Jung-Ok, *Jeanne d'Arc dans l'œuvre de Péguy de 1910 à 1914*, Thèse de lettres modernes, Université de Paris 3, 1978, p. 6.

rappelle aussi la construction des cathédrales, lorsque les maçons posaient pierre après pierre.

Phrases structurées en cathédrales

La syntaxe proustienne frappe par la longueur de ses phrases. Les premiers lecteurs du roman de Proust ont été effrayés par la complexité extrême de ses phrases, par son abondance et par la difficulté du style de l'écrivain. Au premier abord, ses phrases semblent embrouillées et illisibles, comme les sculptures sur les façades des cathédrales sont incompréhensibles pour celui qui ne sait pas les interpréter, parce qu'il n'est pas initié à cet alphabet particulier. Pour comprendre ces phrases surchargées, il est nécessaire de sentir leur rythme, leur logique et leur cohérence interne.

Chez Proust, chaque phrase se trouve dans la continuité de l'idée que l'écrivain souhaite suggérer. Comme le remarque Gérard Cogez, il veut « faire "rendre" à une idée tout ce qu'elle peut donner, [de] dévider une bobine jusqu'à son extrême limite⁴⁵ ». Il rédige chaque phrase avec soin et scrupule, comme un artiste réalise une sculpture, un détail de l'édifice. La perfection et la précision y sont poussées à l'extrême. Malgré sa longueur, la phrase de Proust repose sur un certain équilibre ; elle a sa logique interne et elle coexiste avec d'autres phrases auxquelles elle se lie par analogie ou par association. La même chose se produit avec les cathédrales : leurs éléments n'existent pas séparément, ils sont liés et se soumettent à un certain ordre. Cette tendance à développer son idée jusqu'à son épuisement est caractéristique également du style de Charles Péguy, qui use des différentes variations de ses répétitions.

Luc Fraisse compare chaque phrase de Proust à un microcosme. Elle contient autant d'informations que peut en contenir une sculpture de la cathédrale. Elle correspond toujours à une idée très profonde. La phrase de Proust représente « une miniature de l'immense cathédrale⁴⁶ ». Le livre-cathédrale abrite toutes ces petites phrases-cathédrales. Chaque phrase minuscule peut être comparée

45 Gérard Cogez, *Marcel Proust. À la recherche du temps perdu*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1990, p. 101.

46 Fraisse, *L'Œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*, op. cit., p. 119.

à l'ensemble, elles sont toutes aussi bien ouvragées que l'immense livre-cathédrale. Dans *Le Temps retrouvé*, au moment où le narrateur trouve parmi les livres du prince de Guermantes *François le Champi* que sa mère lui lisait autrefois à Combray, Proust réfléchit sur le projet de son œuvre :

[...] ce pauvre livre, bien médiocre, et qui pourtant m'avait souvent fait trouver du plaisir à remarquer tant de façons de parler paysannes dans le langage de Françoise qui le remettait soigneusement en place quand ma mère l'avait lu et qui me le faisait paraître en cela du moins comme un personnage au dialecte, amicalement noté, de George Sand, tenant dans sa main l'œuvre dont elle est sortie, comme on voit dans la niche de certains porches une petite sainte, tenir de ses mains un objet minuscule et ouvragé qui n'est autre que toute la cathédrale qui l'abrite⁴⁷.

Ici, une autre nuance de sens s'ajoute à la métaphore du livre-cathédrale. La différence de sens entre les deux métaphores réside dans le fait que le livre représente un objet à deux dimensions (la page d'un livre est constituée d'un verso et d'un recto), tandis que la cathédrale est un objet à trois dimensions puisqu'elle se caractérise également par la hauteur et le volume. Il est même possible de dire que la cathédrale a quatre dimensions, parce qu'elle peut être examinée non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Un tout petit objet dans les mains de l'héroïne de Proust devient comparable à toute la cathédrale, car il est aussi bien travaillé que l'ensemble architectural et représente une petite cathédrale dans la cathédrale. Cette comparaison s'applique à chaque saint, au moindre détail architectural. Chez Proust, toutes les évocations fugitives de la cathédrale, toutes les métaphores de l'édifice médiéval ajoutent des nuances de sens à son immense œuvre-cathédrale.

L'écrivain Bergotte et les cathédrales

Dans le roman de Proust, Bergotte est un écrivain amoureux des cathédrales et il apparaît souvent dans les passages où Proust parle de ces monuments. Il visite les cathédrales avec Gilberte, héroïne « parée de cathédrales ». En lisant Bergotte, le narrateur

⁴⁷ Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 4, *Sodome et Gomorrhe*, p. 1404.

trouve souvent des passages sur les édifices médiévaux. Notons que Bergotte avait comme prototype plusieurs écrivains. Le premier est sans doute John Ruskin, l'auteur de *La Bible d'Amiens*. Influencé par les lectures de Bergotte, le narrateur a envie de partir pour Amiens et « de voir à midi sur la place glacée de la cathédrale les vignes d'ombre que le soleil enlace au porche d'or⁴⁸ ».

D'après une autre hypothèse, Bergotte peut aussi avoir comme modèle Anatole France. Les mots de Bergotte « sur la façade vénérable et charmante des cathédrales » que le héros répète souvent rappellent en effet la phrase suivante de cet auteur : « Il allait jusqu'à sacrifier des œuvres vénérables et charmantes et à transformer, comme à Notre-Dame de Paris, la cathédrale vivante en cathédrale abstraite⁴⁹ ». Proust lisait des recueils de contes d'Anatole France en les associant à des cathédrales.

Eugène Morand a sans doute également influencé Proust. En 1916, Proust lit son poème dialogué et le nomme « l'interprète éloquent et transpositeur des Cathédrales⁵⁰ ». La pièce d'Eugène Morand avait en effet pour titre *Les Cathédrales* ; nous nous arrêterons plus en détail sur cette œuvre dans le chapitre « Cathédrale-être animé ». Lorsqu'il introduit Bergotte dans son cycle romanesque, l'écrivain précise que le nom de ce personnage est associé pour lui à ce dont il rêve, aux cathédrales et à la sculpture.

Ainsi Proust crée-t-il son roman en prenant comme modèle la cathédrale. L'auteur lui-même l'a bien prouvé dans des lettres ou des conversations avec différentes personnes de son entourage. Les phrases et les parties de son œuvre sont comme des modèles réduits de la cathédrale. L'idée d'inachèvement de l'œuvre de Proust est également liée à l'esthétique des cathédrales. Cependant, comme toute comparaison, l'idée de l'œuvre-cathédrale chez Proust a des limites et nous ne pouvons qu'esquisser quelques parallèles fondés sur les écrits de l'auteur.

48 *Ibid.*, t. 1, p. 1513.

49 Anatole France, *Pierre Nozières* [1899], in *Œuvres complètes*, t. 10, Paris, Calmann-Lévy, 1927, p. 454.

50 *Correspondance de Marcel Proust, op. cit.*, t. 15, p. 25.

Fiodor Dostoïevski et le livre-cathédrale

Chez les romanciers russes, l'idée du livre-cathédrale se manifeste très nettement dans l'œuvre de Fiodor Dostoïevski. Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Proust se réfère à Dostoïevski lorsqu'il évoque le roman *Les Frères Karamazov* et analyse l'un de ses épisodes construit, d'après lui, selon le principe architectural.

Chez Proust, la cathédrale est présente dans sa correspondance, dans ses articles, dans ses romans ; elle est répandue dans toute son œuvre. En ce qui concerne Dostoïevski, la cathédrale apparaît dans sa correspondance, ainsi que dans ses manuscrits sous forme de dessins qui disparaissent dans la version finale de ses œuvres. La présence de la cathédrale y est plus implicite, plus inconsciente que chez Proust. Ces dessins architecturaux sont pour Dostoïevski une manière de réfléchir à la construction de ses romans. Comme pour Proust, la cathédrale devient pour lui un modèle qui inspire sa propre création.

Constantin Barcht, l'un des spécialistes de l'œuvre de Dostoïevski, après avoir écrit son article sur le gothique chez Dostoïevski⁵¹, a consacré tout un chapitre de son livre *Les Dessins dans les manuscrits de Dostoïevski*⁵² aux dessins gothiques de l'écrivain. Selon l'étude de ce chercheur, les dessins gothiques remplissent les manuscrits de Dostoïevski datant des années 1869-1872 et on peut en compter environ 500. Leur disposition dans les œuvres de l'écrivain n'est pas équilibrée. La plus grande quantité de ces dessins se trouve dans les manuscrits du roman *Les Démons* (14 pour 100 pages de texte), mais on en repère également dans les romans *Les Frères Karamazov*, *L'Idiot*, *L'Adolescent*, *Crime et châtiment*. On constate la première apparition des dessins gothiques dans *Le Cahier de Sibérie* de l'écrivain. Il faut noter qu'ils apparaissent surtout dans la première version des manuscrits. D'après les calculs

51 Константин Баршт, «Готика Достоевского», in *Нева*, n° 10, 1984, с. 192-195 (Constantin Barcht, « Le gothique de Dostoïevski », in *Neva*, n° 10, 1984, pp. 192-195).

52 Константин Баршт, *Рисунки в рукописях Достоевского*, Санкт-Петербург, Формика, 1996, с. 145-165 (Constantin Barcht, *Les Dessins dans les manuscrits de Dostoïevski*, St-Petersbourg, 1996, pp. 145-165).

de Constantin Barcht, le travail préparatoire sur *Les Démons* fait surgir quatre fois plus de dessins gothiques que la rédaction du texte définitif du roman.

Quelles sont les raisons de cette apparition étrange du gothique qui, au premier abord, n'a pas beaucoup de rapport avec le contenu des romans ? Pourquoi, au moment de concevoir ses œuvres littéraires, Dostoïevski pense-t-il aux cathédrales gothiques ? Est-ce quelque chose d'inconscient ou bien cet art avait-il pour l'écrivain une importance particulière ? Tout d'abord, Dostoïevski appréciait beaucoup l'art gothique et le considérait comme le point culminant de l'histoire de l'architecture. En faisant un parallèle entre l'art architectural et l'art littéraire, Dostoïevski comparait les cathédrales gothiques aux poèmes de Pouchkine, le sommet de la littérature russe. Élève de l'École du Génie, Dostoïevski recourt souvent à l'art graphique et surtout aux dessins architecturaux : l'une des œuvres de l'étudiant Dostoïevski est le dessin de la cathédrale de Cologne.

Dès sa jeunesse, Dostoïevski considérait l'architecture et la littérature simultanément, comme les deux formes d'un seul art. Il croyait à leur unité et à leur rôle particulier. Après avoir lu *Notre-Dame de Paris*, Dostoïevski, impressionné par le génie de Hugo, a écrit à son frère Michel que c'était un chef-d'œuvre. Le rapport de Hugo à l'art gothique correspondait tout à fait au point de vue de Dostoïevski. En effet, on trouve beaucoup de similitudes dans la perception de la cathédrale par les deux écrivains, surtout leur idée du rapport de l'art architectural avec l'art littéraire. Selon Hugo, à l'époque médiévale, toute personne née poète devenait architecte. Avec l'invention de l'imprimerie, la situation change : le livre tue en quelque sorte l'architecture. Dostoïevski, jeune élève de l'École du Génie, se transforme en écrivain, mais l'architecture l'aidera toujours à créer ses œuvres. En lisant ces lignes de Hugo, Dostoïevski réfléchissait déjà à sa vocation d'écrivain. Le mot écrit est un rival de la pierre et, en même temps, il a la mission de transmettre le message de l'art architectural, c'est un nouveau matériau pour concevoir la beauté. Le futur écrivain admirait la beauté des lignes gothiques ; ce style était associé dans son esprit à la beauté parfaite qui incarnait la vérité qu'il cherchait durant ses années d'études. Barcht constate que Dostoïevski commence

à introduire le gothique dans son œuvre avant même d'avoir réellement vu un édifice de ce style. Il avait déjà comme base les connaissances acquises à l'École du Génie.

Il faut également noter que lorsque Dostoïevski travaillait sur les romans où l'on voit apparaître les dessins gothiques, surtout sur *L'Idiot* et *Les Démons*, il vivait à l'étranger : à Dresde, Genève, Venise, Florence, villes riches en architecture gothique, et cette ambiance inspirait sans doute l'écrivain.

Dans les lettres à son frère, le jeune écrivain parlait de la beauté absolue qui peut s'exprimer à travers la poésie, la peinture ou l'architecture. Et c'est le style gothique qui est devenu pour lui le symbole de la perfection, car il était très proche de ses préférences esthétiques. Inspiré par l'idée de l'unité des arts, Dostoïevski voyait dans une œuvre littéraire ou architecturale la beauté incarnée dans les formes spatiales et temporelles.

Dans *Notes d'hiver sur les impressions d'été*, l'écrivain évoque sa perception de la cathédrale de Cologne :

Je dois avouer que j'attendais beaucoup de la Cathédrale : je l'avais dessinée avec vénération dès ma jeunesse quand j'apprenais l'architecture. À mon voyage de retour par Cologne, c'est-à-dire un mois plus tard, quand venant de Paris j'ai revu la Cathédrale pour la deuxième fois, j'ai été sur le point de « lui demander pardon à genoux » de n'avoir pas su voir sa beauté du premier coup, tout de même que Karamzine s'agenouillant dans la même intention devant la chute du Rhin. Il n'empêche qu'à cette première fois la Cathédrale ne m'avait pas du tout plu : il m'avait semblé que ce n'était que de la dentelle, de la dentelle et rien que de la dentelle, un bibelot genre presse-papier pour table de travail, mais de soixantedix sagènes de hauteur. « Manque de majesté », avais-je tranché, tout comme autrefois nos grands-pères tranchaient à propos de Pouchkine : « Trop de facilité d'écriture, manque d'élévation »⁵³.

53 Fiodor Dostoïevski, *Récits, chroniques et polémiques*, trad. par G. Aucouturier, Paris, Gallimard, 1969, pp. 1430-1431. «Признаюсь, я много ожидал от собора; я с благоговением чертил его ещё в юности, когда учился архитектуре. В обратный проезд мой через Кёльн, то есть месяц спустя, когда, возвращаясь из Парижа, я увидел собор во второй раз, я было хотел “на коленях просить у него прощения” за то, что не постиг в первый раз его красоту точь-в-точь как Карамзин, с такою же целью становившийся на колени перед

Dostoïevski aimait les poèmes de Pouchkine, ce qui nous fait comprendre que cette comparaison n'est pas utilisée par hasard. Selon l'écrivain, l'œuvre des maçons du Moyen Âge est comparable à celle de Pouchkine dont le nom est cher à toute personne russe. « La dentelle » gothique, sa perfection, sa complexité et, en même temps, sa légèreté et sa simplicité sont associées par Dostoïevski à la simplicité et à la grandeur des poèmes de Pouchkine qui étaient pour l'écrivain l'incarnation de la perfection.

Un passage en rapport avec la cathédrale gothique apparaît dans le roman de Dostoïevski *L'Adolescent* lorsque l'un de ses personnages, Trichatov, parle au narrateur de son rêve de composer un opéra qui devrait comporter une scène dans la cathédrale :

Si je composais un opéra, savez-vous, je prendrais un sujet dans *Faust*. J'aime beaucoup ce thème-là. Je construis toujours une scène dans une cathédrale, comme ça, dans ma tête seulement, je l'imagine. Une cathédrale gothique, l'intérieur, les chœurs, les hymnes, Gretchen fait son entrée et, vous savez, des chœurs moyenâgeux, qu'on y sente le xv^e siècle⁵⁴.

рейским водопадом, но тем не менее в этот первый раз собор мне не понравился : мне показалось, что это только кружево, кружево и одно только кружево, галантерейная вещица вроде пресспанье на письменный стол сажено в семьдесят высоту. “Величественного мало”, – решил я, точно так, как в старину наши деды решали про Пушкина : “Легко, дескать, слишком сочиняет, мало высокого”. Фёдор Достоевский, «Зимние заметки о летних впечатлениях» [1863], in *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 5, Ленинград, Наука, 1973, с. 46-64 (Fiodor Dostoïevski, « Notes d'hiver sur les impressions d'été » [1863], in *Œuvres complètes en 30 volumes*, t. 5, Leningrad, 1973, pp. 46-64).

54 Fiodor Dostoïevski, *L'Adolescent*, trad. par Pierre Pascal, Paris, Gallimard, 1956, p. 475. «Если б я сочинял оперу, то, знаете, я бы взял сюжет из “Фауста”. Я очень люблю эту тему. Я всё создаю сцену в соборе, так, в голове только, воображаю. Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и знаете – хоры средневековые, чтоб так и слышался пятнадцатый век.» Фёдор Достоевский, *Подросток* [1875], in *Собрание сочинений в двенадцати томах*, т. 10, Москва, Правда, 1982, с. 248 (Fiodor Dostoïevski, *L'Adolescent* [1875], in *Œuvres complètes en 12 volumes*, t. 10, Moscou, 1982, p. 248).

Dans ce passage, l'idée de la cathédrale gothique est déjà étroitement liée à celle de la création, en particulier la création musicale. Un peu plus tard, le même personnage se souvient du roman de Dickens (que Dostoïevski appréciait beaucoup) *Le Magasin d'antiquités* (1841) en évoquant une cathédrale qui y est décrite :

Vous vous rappelez ce passage, vers la fin, où tous deux, ce vieux fou et cette charmante fillette de treize ans, sa petite fille, trouvant un refuge, après leur fuite fantastique et leurs pérégrinations, quelque part au fin fond de l'Angleterre près d'une vieille cathédrale gothique, et la jeune fille obtient là une place pour montrer la cathédrale aux visiteurs. Un jour, le soleil se couche et cette enfant, debout sur le parvis de la cathédrale, inondée de ses derniers rayons, regarde le couchant avec une douce et pensive contemplation dans son âme enfantine, dans son âme étonnée, comme si elle se trouvait en face d'une énigme, car l'un et l'autre ne sont-ce pas des énigmes, le soleil pensée de Dieu et la cathédrale pensée des hommes?... N'est-il pas vrai⁵⁵ ?...

Après avoir mentionné ces brèves évocations du gothique dans les œuvres de Dostoïevski, examinons les types de dessins que l'on trouve dans les manuscrits de ses romans. Les manuscrits de l'écrivain sont parsemés de dessins architecturaux représentant des fenêtres ogivales, des arcs, des vitraux, des pinacles, des roses, des portails, et d'autres détails des cathédrales gothiques. Dans ces dessins, nous reconnaissons les cathédrales de Paris, de Milan, de Cologne, de Strasbourg. Ils frappent par leur beauté et leur

55 Dostoïevski, *L'Adolescent*, trad. par Pierre Pascal, *op. cit.*, p. 476. «Помните вы там одно место в конце, когда они – сумасшедший этот старик и эта прелестная тринадцатилетняя девочка, внучка его, после фантастического их бегства и странствий, приютились наконец где-то на краю Англии, близ какого-то готического средневекового собора, и эта девочка какую-то тут должность получила, собор посетителям показывала... И вот раз закатывается солнце, и этот ребёнок на паперти собора, вся облитая последними лучами, стоит и смотрит на закат с тихим задумчивым созерцанием в детской душе, удивлённой душе, как будто перед какой-то загадкой, потому что и то, и другое, ведь как загадка – солнце, как мысль божия, а собор, как мысль человеческая... не правда ли?» Достоевский, *Подросток* (Dostoïevski, *L'Adolescent*), *op. cit.*, p. 249.

diversité; on y observe toutes les variétés du gothique depuis son origine jusqu'au style flamboyant.

Dostoïevski ne dessinait jamais une cathédrale entière; ce n'est pas l'ensemble de l'édifice qui attirait son attention, mais ses détails les plus significatifs. Il représentait le plus souvent l'arc ogival, parfois le portail ou le vitrail. L'arc ou la fenêtre ogivale, en tant qu'éléments essentiels du gothique, incarnaient pour lui toute la cathédrale. L'écrivain choisit ces images métonymiques pour évoquer le tout. En même temps, l'abondance de dessins présentant les fenêtres peut s'expliquer par le fait que Dostoïevski a connu la prison et l'enfermement (rappelons que le premier dessin gothique apparaît dans son *Cahier de Sibérie*). Probablement la fenêtre symbolise-t-elle pour l'écrivain une ouverture sur le monde extérieur; elle est aussi une source de lumière qui se transforme en lumière de création, en source d'inspiration.

Le trait typique de ces dessins est leur caractère inachevé : la partie basse des fenêtres est souvent absente ou n'est pas bien marquée. Ce qui est important pour Dostoïevski, c'est la partie supérieure de la fenêtre qui rappelle une flèche s'élançant vers le ciel. En évoquant cet aspect des dessins de Dostoïevski, Constantin Barcht insiste sur leur caractère inachevé qui ne correspond pas, selon lui, à la réalité. Cet inachèvement n'est pourtant pas dépourvu de sens : nous savons bien que beaucoup de cathédrales gothiques sont restées inachevées, parce que leur construction s'étalait le plus souvent sur des siècles et que les architectes n'avaient pas toujours suffisamment de moyens pour arriver au bout de la construction.

D'après Constantin Barcht, ce qui différencie les dessins gothiques de Dostoïevski de la véritable architecture gothique, c'est la fantaisie de l'écrivain : la plupart de ses dessins sont impossibles à réaliser architecturalement. Les erreurs n'étaient pas du tout liées au manque de compétence, mais étaient commises tout à fait consciemment. C'était une façon d'exprimer sa conception de l'œuvre romanesque et du processus de création en général. Il faut ajouter à ces réflexions de Barcht que les ébauches de Dostoïevski n'étaient pas du tout destinées à créer une véritable œuvre architecturale. C'était sa manière de travailler sur les projets littéraires, c'était sa fantaisie à laquelle on ne peut pas reprocher le fait d'être inexacte. Dostoïevski créait ces dessins dans un pur

imaginaire et avait le droit d'inventer ce qu'il voulait. Le plus important est qu'en élaborant les projets de ses œuvres, l'écrivain pensait à l'art gothique des cathédrales.

Le travail sur *Les Démons* avançait très difficilement ; Dostoïevski a écrit beaucoup de notes dans son carnet en rédigeant ce roman. À chaque fois qu'il se mettait à réfléchir sur les changements qu'il avait l'intention d'introduire, il recourait aux dessins gothiques. Ces dessins marquent une pause de l'écrivain, suggèrent les réflexions qui le conduisent à relier un texte bref et un passage plus considérable correspondant au développement d'une ligne de sujet. Barcht analyse un fragment représentant cinq arcs ogivaux dessinés par l'écrivain et accompagnés d'un texte. On peut affirmer que ces formes et ornements gothiques correspondent à des idées de Dostoïevski lorsque, par exemple, pour résoudre un problème, il supprime une image déjà achevée. Il barre un arc comme si c'était un mot qui ne l'arrangeait pas et qu'il avait décidé de remplacer. Les arcs non achevés, comme les mots inachevés, ne sont pas rares dans les manuscrits de Dostoïevski. D'après leur signification et leur fonction dans le processus de création de l'écrivain, il y a quelque chose de semblable entre un mot calligraphié et un dessin gothique tous deux inachevés. Les deux témoignent de la résolution d'un problème difficile, de la façon de surmonter une crise temporaire dans le domaine de création. Lorsque l'écrivain trouve la bonne expression verbale, il n'a plus besoin de continuer le dessin car son idée s'introduit dans les mots.

Donnons quelques exemples de dessins de ce type qui aident l'auteur à réfléchir sur son projet littéraire. Dans la première version du manuscrit du roman *Les Démons*, on trouve un magnifique dessin représentant plusieurs arcs gothiques de dimension et de forme différentes qui sont surmontés de deux inscriptions : *Петерб* qui correspond au début du mot « Pétersbourg » et *Антоний* (« Antonij »). À droite, on voit encore un mot écrit avec beaucoup de soin : *Хромень* qui veut dire « la Boiteuse » et fait référence à l'une des héroïnes des *Démons*. À gauche, en bas d'un arc, on aperçoit le début du mot « en face » ou « au contraire » : *Напо*. Cette page contient également des lettres séparées correspondant aux initiales des mots énumérés. Ces dessins et fragments de mots reflètent la tension du travail créateur de l'écrivain, ses réflexions sur les

lieux et sur les personnages, peut-être aussi sur leurs rapports. Il est intéressant de remarquer que Dostoïevski introduit ces dessins dans les manuscrits des œuvres dont le lieu d'action n'est pas du tout lié à l'architecture occidentale.

À un autre endroit du même manuscrit, l'écrivain dessine à nouveau des fenêtres gothiques en les accompagnant d'une date : « le 22 février, commencer l'envoi » (« 22 февраля начать высылать »). Il s'agit de l'envoi à l'éditeur du roman sur lequel il était en train de travailler ; à gauche et en haut on remarque la signature de Dostoïevski. Au-dessus de sa signature on trouve une inscription en français : « Lambert », qui sera l'un des personnages de son roman *L'Adolescent*. Par rapport à la page précédente, on voit ici moins d'éléments gothiques, les dessins sont plus sobres, ce qui montre probablement un caractère plus précis du projet littéraire de l'écrivain, le stade de son écriture s'approchant de sa fin, où il n'a plus besoin de grandes pauses-réflexions.

Un autre dessin intéressant à commenter est celui où l'écrivain réfléchit, toujours dans le manuscrit des *Démon*s, à un projet littéraire, qui ne sera d'ailleurs jamais réalisé. Il s'agit du roman qui devait porter le titre *Vie d'un grand pécheur* (*Жизнь великого грешника*). Dostoïevski fait un dessin présentant deux fenêtres gothiques, l'une un peu plus épaisse et plus grande que l'autre. Il ne fait qu'amorcer le début d'une troisième fenêtre. En bas de ces dessins, il place d'abord une lettre majuscule : Ж, et ensuite écrit le premier mot du titre de son roman projeté : *Une Vie* (*Жизнь*). Encore plus bas apparaît le nom d'un personnage : *Жуковцов*, qui se compose des deux racines, « vivant » (*жив*) et « couper » (*резать*). Plus loin, suit un morceau de texte écrit avec de petits caractères, qui correspond probablement à un brouillon de cette œuvre envisagée, mais jamais écrite. Il est à noter que l'écrivain réfléchit très souvent dans les manuscrits des *Démon*s à d'autres projets qui ne sont pas toujours liés à son travail du moment. Le dessin occupe ici relativement moins de place que le texte ; l'inachèvement de la troisième fenêtre est en quelque sorte mis en parallèle avec l'inachèvement du projet littéraire.

L'arc ogival peut se transformer chez Dostoïevski en une flèche indicatrice qui vise les remarques méthodiques que l'écrivain se fait à lui-même concernant des scènes ou des personnages qu'il faut

inclure, remplacer ou modifier. Ainsi un arc gothique montre-t-il ce genre d'observations placées sous l'enseigne *Notabene*. Parfois, nous avons l'impression que ces arcs légèrement inclinés se transforment en plumes aiguës de l'écrivain, en son outil d'écriture. Et là surgit une parfaite alliance de l'art littéraire et de l'art architectural.

En travaillant sur ses romans, Dostoïevski appliquait les principes de construction des cathédrales. D'après les souvenirs d'Anna Dostoïevski, la femme de l'écrivain, le travail de création se faisait en trois étapes : la conception de l'idée du roman, la définition du plan et la rédaction elle-même. C'est au moment de travailler sur la composition de ses œuvres que l'auteur fait apparaître les dessins gothiques qui remplissent ses manuscrits, car c'est surtout cette étape qui nécessite un recours à l'architecture. Il est d'ailleurs indéniable que l'architecture gothique contribua à donner à Dostoïevski l'idée de perfection de la composition artistique. Chaque partie d'un tout est nécessaire du point de vue fonctionnel et esthétique, chaque pierre est importante pour l'ensemble de l'édifice. La légèreté et la puissance, la précision mathématique et la magnificence des détails des constructions gothiques correspondent tout à fait aux objectifs de Dostoïevski lorsqu'il écrit ses romans. La contradiction entre différentes idées et les difficultés créatrices se reflètent souvent dans les dessins de l'écrivain. On y voit se disputer et coexister en même temps différentes formes qui aboutissent dans cette lutte à une composition achevée.

La cathédrale gothique était pour Dostoïevski un exemple d'équilibre entre des détails très divers faisant partie d'un ensemble harmonieux. Il se servait de cet exemple en travaillant sur la construction de plusieurs lignes de sujet constituées par des idées contradictoires. Dostoïevski affirmait qu'un art véritable s'épanouit à la frontière de systèmes différents. Il a suivi cette théorie en créant des œuvres construites selon les principes architecturaux. L'idée de l'équilibre est liée pour l'écrivain à celle de la beauté et à son idéal esthétique ; s'il se mettait parfois à dessiner les éléments des cathédrales gothiques, c'est qu'ils étaient pour lui des symboles d'harmonie.

Mais n'oublions pas que ces dessins n'étaient pas destinés aux lecteurs. C'était pour l'écrivain une sorte de dialogue avec lui-même qui témoignait de ses réflexions et de ses projets. On peut y

repérer encore une idée très importante pour Dostoïevski – celle des rapports entre l'Orient et l'Occident. Les décors gothiques se transforment parfois sous sa plume en décors traditionnels des isbas russes, ou en coiffes traditionnelles russes. À côté des ogives gothiques, on aperçoit les bulbes d'une cathédrale orthodoxe à l'intérieur de laquelle on voit des motifs gothiques. L'écrivain superpose souvent les arcs ogivaux, ce qui permet de créer une construction qui rappelle le clocher à plusieurs niveaux d'une cathédrale russe. Un autre moyen de lier les deux architectures et les deux cultures, utilisé par Dostoïevski, est l'installation d'un arc ogival sur les fenêtres des isbas russes.

L'un des traits essentiels de l'art gothique est la ligne verticale. Elle caractérise également la conception du monde de Dostoïevski. Les hauts et les bas de la vie, le bien et le mal, les mouvements de ses personnages de bas en haut, de différentes couches de la société, le ciel et l'enfer dans leur âme – tous ces éléments peuvent faire penser à la construction gothique du monde représenté par Dostoïevski. La polyphonie de son œuvre a beaucoup de traits similaires avec la répartition du poids de la cathédrale sur plusieurs contreforts et arcs-boutants. Ces dessins ont parfois été réalisés inconsciemment, mais ils renferment toujours un sens profond.

Les « dentelles » gothiques, le caractère polyphonique de la cathédrale étaient pour Dostoïevski l'incarnation de la perfection esthétique. Barcht souligne que Dostoïevski interprétait la cathédrale comme une incarnation de la transformation perpétuelle des formes. La particularité du gothique, qui attirait surtout Dostoïevski, était l'unité organique de toute l'œuvre, mais en même temps la légèreté de la construction et la possibilité d'extraire de petites parties constituant toute la structure dont chacune renferme un éclat de l'idée principale, de l'idée maîtresse. Cette particularité de la structure d'une église gothique la rapproche d'une œuvre d'art verbal où l'ensemble est créé à l'aide de plusieurs éléments (le sujet, l'idée, la phrase, le mot).

En travaillant sur ses romans, Dostoïevski ressemblait à un architecte : d'abord il élaborait pendant des années un plan très détaillé et bien conçu, ensuite il se mettait à construire. Dans ses notes, il utilisait souvent des termes architecturaux. Le gothique lui montrait la voie pour réaliser une composition parfaite où chaque

partie est indispensable à l'ensemble, comme chaque pierre est nécessaire à la construction d'une cathédrale gothique. La légèreté, la monumentalité, la précision de la construction, la magnificence des détails et des ornements – tout cela correspond aux tâches de l'écrivain qui voulait bâtir des œuvres harmonieuses.

Ainsi, les dessins gothiques aident-ils Dostoïevski à travailler sur ses romans et incarnent-ils son idéal de beauté. En même temps, ces dessins remplis de formes différentes et parfois fantaisistes témoignent de la contradiction des idées, des hésitations créatrices de l'écrivain : les formes gothiques réelles ou inexistantes se disputent, en créant dans cette lutte une composition particulière. Ces dessins nous dévoilent le mystère de la création, en révélant ce qui se passe dans l'esprit de l'écrivain au moment où il conçoit ses œuvres. L'apparition de détails des cathédrales gothiques dans les manuscrits de Dostoïevski est-elle inconsciente ou voulue ? Il est impossible de donner une réponse définitive et incontestable à cette question. On ne peut que proposer des hypothèses fondées sur l'œuvre de l'écrivain. Il y a sans doute une part d'inconscient, mais le fait que ces dessins reviennent obsessionnellement dans plusieurs manuscrits prouve qu'ils étaient importants pour Dostoïevski.

Maximilien Volochine et les œuvres-cathédrales

Si, dans le rapport de Dostoïevski à la cathédrale gothique, beaucoup de choses restent inexprimées dans ses écrits et sont rendues plutôt par l'intermédiaire du dessin, le poète russe Maximilien Volochine évoque très souvent la cathédrale dans ses œuvres littéraires. Il utilise également cette métaphore dans le sens inverse en donnant plusieurs exemples de livres-cathédrales. Suivons ses idées en commençant par la comparaison de la *Divine Comédie* de Dante à une cathédrale.

Dans les carnets de Volochine, on trouve des réflexions sur les créations littéraires qu'il compare aux cathédrales gothiques :

La plus belle cathédrale gothique en Italie, écrit-il, est *La Divine Comédie*. On y trouve le même symbolisme médiéval de la forme : les tercets bien marqués, pointus et légers qui s'élancent vers le haut. Comme les flèches et les pilastres innombrables, les images et les comparaisons reflètent toutes les nuances des vitraux multicolores,

les ombres errantes et sombres de l'enfer sont éclairées par les rayons pourpres et violets de la fantaisie qui pénètrent à travers les fenêtres ogivales de la conception médiévale du monde ; dans les consonances fortes et harmonieuses de la langue toscane on entend les sons de l'orgue et les échos des airs de Palestrina ; tout le plan ou plutôt la « répartition des masses » avec le caractère rythmé de la forme qui termine chacune des trois parties par le même vers nous fait involontairement identifier cette « voix de dix siècles de silence » avec la cathédrale gothique⁵⁶.

Volochine établit des parallèles entre les tercets de *La Divine Comédie* et les flèches innombrables d'édifices gothiques en utilisant les adjectifs « pointu », « léger » ; entre les sonorités de la langue toscane et le son de l'orgue ; entre la construction en trois parties de l'œuvre de Dante, son rythme et la répartition des masses de la cathédrale gothique. Plusieurs éléments le poussent à comparer l'œuvre littéraire à l'œuvre architecturale : la structure, la forme, les effets sonores et visuels. Dans cet extrait, l'écrivain utilise la symbolique des couleurs à laquelle il recourt assez souvent. Il associe la diversité d'images et de comparaisons de *La Divine Comédie*, toutes ses nuances multicolores aux couleurs de la cathédrale créées grâce aux rayons de lumière pénétrant dans l'édifice à travers les vitraux gothiques. Les deux œuvres reflètent la symbolique médiévale et sa conception du monde. Volochine introduit cette comparaison en

56 «Самый великолепный готический собор в Италии – это *Божественная Комедия*. Тут тот же средневековый символизм формы: терцины, отчеканенные, острые и лёгкие, стремятся кверху. Как бесчисленные стрелки и пилястры, образы и сравнения отливают всеми переливами цветных стекол; смутные, блуждающие тени ада освещаются багровыми и фиолетовыми лучами фантазии, проникающей сквозь узкие стрельчатые окна средневекового мирозерцания; в плавных и сильных созвучьях тосканской речи слышатся звуки органа и отголоски мелодий Палестрины, а весь план, или скорее “распределение масс”, с их ритмичностью формы, заканчивающий каждый из трёх отделов одним и тем же стихом, невольно заставляет отождествить этот “голос десяти молчащих веков” с готическим собором». Максимилиан Волошин, *Путник по вселенным*, Москва, Советская Россия, 1990, с. 32-33 (Maximilien Volochine, *Le Marcheur dans l'univers*, Moscou, 1990, pp. 32-33). Nous traduisons.

analysant de multiples détails du livre de Dante et de la cathédrale et finit par comparer leurs structures en général, leurs plans, la vue d'ensemble, ce qui nous fait penser à l'idée de Hugo de la coexistence de l'unité et de la multiplicité.

Comme on le voit, la métaphore de la cathédrale-livre fonctionne pour la plupart des écrivains dans les deux sens : la cathédrale est comparée à une œuvre littéraire et certaines œuvres littéraires font également penser aux cathédrales. Les deux systèmes – architectural et littéraire – ont beaucoup de traits communs.

L'idée de la ressemblance d'une œuvre littéraire avec une cathédrale est également développée dans le commentaire de Volochine de la tragédie *Axël* de Villiers de L'Isle-Adam dans l'article « Apo théose d'un rêve. La tragédie de Villiers L'Isle-Adam *Axël* et la tragédie de sa propre vie » qui fait partie du premier tome de *Visages de l'art* (*Лику творчества*). Au début de son commentaire Volochine écrit :

L'inspiration suppose un plan dessiné d'avance dont la réalisation peut durer plusieurs siècles comme pour les cathédrales médiévales. Une œuvre dramatique plus qu'une autre suppose dans sa base la nécessité d'un tel plan réfléchi⁵⁷.

Volochine perçoit cette œuvre comme une cathédrale gothique et souligne que « la conception de la tragédie [...] se distingue par la complexité gothique, par la somptuosité de ses ornements et en même temps par un élégant équilibre et la répartition symbolique des masses, qui distinguent les œuvres universelles. Et pareille aux cathédrales gothiques, cette tragédie reste inachevée, ce qui n'empêche ni l'élégance de ses parties, ni l'élan ailé de ses tours⁵⁸ ».

57 «Вдохновение предполагает заранее начерченный план, осуществление которого, подобно постройкам средневековых соборов, может растянуться на несколько веков. Драматическое произведение более, чем всякое другое, предполагает в основании своём необходимость такого размеренного плана». Волошин, *Лику творчества* (Volochine, *Visages de l'art*), *op. cit.*, p. 12. Nous traduisons.

58 «Замысел трагедии [...] отличается готической сложностью и пышностью орнаментов и в то же время стройным равновесием и символическим распределением масс, отличающими произведения мировые. И подобно готическим соборам, трагедия эта остаётся

Volochine parle ici de l'œuvre littéraire comme d'une œuvre architecturale et attribue à la tragédie des caractéristiques d'une cathédrale. L'écrivain évoque d'abord la structure globale de la tragédie *Axël*, sa complexité gothique, son équilibre, et il prête ensuite attention à ses détails : les ornements, les tours. Il prépare ainsi la comparaison avec les cathédrales, qu'il n'introduit qu'à la fin de son propos. Le point commun entre les deux constructions est leur caractère inachevé, qui n'enlève pourtant rien à leur beauté, ni à leur harmonie.

Maria Kouzmina a étudié le plan d'*Axël* en tant que plan d'une cathédrale dans sa lecture de Volochine et Mallarmé⁵⁹. D'après Volochine, le projet de cette tragédie est marqué par le parfait équilibre et la répartition symbolique des masses qui caractérisaient les grandes œuvres de l'humanité, notamment les cathédrales. Au début de son article, Volochine écrit à propos de la composition dramatique d'*Axël* :

Lorsqu'on y entre, on y voit d'abord l'arc colossal du portail, puis le regard se perd pour longtemps dans l'obscurité des passages intérieurs et dans le décor des chapelles latérales jusqu'à ce que l'on découvre la majesté de la nef principale, jusqu'à ce qu'on s'approche de l'autel pénétré des paroles de la prière qui s'est immobilisée dans cette pierre magnifique : l'action dramatique nous conduit d'une énigme à une autre et ce n'est qu'au cœur de la tragédie que s'ouvre la rose centrale de ses symboles⁶⁰.

незаконченной, что не мешает ни стройности её частей, ни крылатому порыву её башен». Волошин, *Лику творчества* (Volochine, *Visages de l'art*), *op. cit.*, pp. 12-13. Nous traduisons.

59 Maria Kouzmina, *Maximilien Volochine et Stéphane Mallarmé, lecteurs de Villiers de l'Isle-Adam*, DEA de littérature comparée, Université Paris IV – Sorbonne, 2001.

60 «Когдаходишьв неё, то видишь сначала исполинскую арку портала, затем взор теряется надолго в темноте внутренних переходов и на украшение отдельных часовен, пока не раскроется величие главного корабля, пока не приблизишься к алтарю, проникаясь словами той молитвы, которая застыла в этом великолепном камне: драматическое действие ведёт от загадки к загадке, и лишь в самом сердце трагедии раскрывается срединная роза её символов». Волошин, *Лику творчества* (Volochine, *Visages de l'art*), *op. cit.*, p. 13.

Nous savons que plusieurs écrivains interprètent le portail comme l'introduction du livre-cathédrale et Volochine insiste ici sur cette idée une fois de plus. En revanche, à la fin de la citation, il ne se montre pas très conséquent avec ce qu'il a pu dire ailleurs. En effet, dans un autre passage, il associait la flèche à la conclusion du livre, alors qu'ici la conclusion semble comparée à la rose, car c'est là que se révèle l'énigme de la tragédie. Les chapelles latérales sont probablement les pages de la tragédie, la nef principale – la ligne principale du sujet, l'autel – son point culminant.

Ainsi nous découvrons le livre comme une cathédrale en commençant par le portail principal et en terminant par l'autel. La succession des scènes dramatiques se construit et se lit comme celle des différentes parties de la cathédrale. Le point final de cette lecture-découverte est la rosace centrale de ce livre-cathédrale.

Entrons dans cette *cathédrale* [nous propose Maria Kouzmina], l'arc titanique du portail se dresse tout de suite devant nous. Le catholicisme, renforcé par des générations de foi ferme des ancêtres de Sara et Axël, entre sur la scène et déploie les profondeurs de sa doctrine. Ensuite notre regard se perd pour longtemps dans l'ombre des passages et croisements intérieurs, afin d'examiner l'ornement des chapelles séparées. Ici les auteurs français [...] trouvent le texte de Villiers surchargé de détails, de digressions inutiles et ennuyeuses, voient la perte de l'équilibre dans le plan architectural de la pièce. Ils ne remarquent pas que dans la cathédrale qu'érige Villiers, comme dans une vraie cathédrale gothique, chaque élément est significatif, parce qu'il constitue un pas nouveau à la compréhension de l'ensemble et du sens qui y est caché. Volochine, au contraire, en bon élève des architectes et des philosophes du Moyen Âge, ne se presse pas, étudie patiemment tous les composants de l'itinéraire magique⁶¹.

En effet, chaque scène de l'œuvre de Villiers de L'Isle-Adam constitue une sorte de détail architectural et l'ensemble est construit comme d'après un plan architectural rigoureusement conçu et représentant une cathédrale parfaitement équilibrée.

Chez Volochine, non seulement le livre fait penser à la structure d'une cathédrale, mais sa façon même de lire ses poèmes rappelle le

Nous traduisons.

61 Kouzmina, *op. cit.*, p. 37.

processus de la construction d'une cathédrale. Anna Ostroumova-Lebedeva écrit dans ses souvenirs sur le poète russe :

Parfois il lisait ses poèmes lui-même. Il lisait d'une manière très expressive. Avec des mots puissants et sonores. On dirait qu'il construisait une bâtisse, en posant les pierres l'une sur l'autre⁶².

62 «Иногда он сам читал стихи. Читал выразительно и сильно. Словами мощными и полноречивыми. Точно строил постройку, накладывая камень на камень». *Воспоминания о Максимилиане Волошине*, составление и комментарии В. Купченко и З. Давыдова, Москва, Советский писатель, 1990, с. 521 (*Mémoires sur Maximilien Volochine*, rédaction et commentaires de V. Kouptchenko et Z. Davydov, Moscou, 1990, p. 521). Nous traduisons.

VI

La cathédrale comme modèle du travail poétique

Nous allons nous tourner maintenant plus particulièrement vers le genre poétique et analyser dans cette partie la métaphore du livre-cathédrale en nous fondant sur l'exemple des œuvres de Charles Péguy, d'Ossip Mandelstam et de Vladimir Maïakovski. Nous verrons comment ces poètes s'inspirent de la cathédrale pour créer leurs œuvres.

Le sens du titre et la structure de *La Tapisserie de Notre-Dame* de Péguy

Dans un premier temps, nous allons étudier les œuvres de Charles Péguy¹, car il introduit le parallèle entre l'art littéraire et architectural à la fois dans ses œuvres poétiques et dans ses textes en prose. Notons que Maximilien Volochine a écrit l'un des premiers articles parus en Russie sur Charles Péguy et publié dans la revue *La Parole (Peut)* le 25 mai 1916. Citons un petit passage de

1 Voir Lioudmila Chvedova, « Métaphores de la cathédrale dans *La Tapisserie de Notre-Dame* de Péguy », in Romain Vaissermann (dir.), *Charles Péguy, l'écrivain et le politique*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, Presses de l'École Normale Supérieure, 2004, pp. 93-118.

cet article qui nous aidera à établir un lien entre l'œuvre de Péguy et le travail des artisans du Moyen Âge :

En Péguy s'est conservé le maître-artisan, humble et diligent, du Moyen Âge – un artisan qui tisse ses tapisseries à l'effigie de la Très Sainte Vierge, de sainte Geneviève, de Jeanne d'Arc, d'Ève, la première des mortelles : les diptyques des « morts parallèles de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc », cette *Tapisserie de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc* ou cette *Présentation de la [Beauce] à Notre-Dame*, etc².

Cette citation de Volochine permet de relier les différents types d'art : l'art littéraire et l'art des liciers qui créaient leurs tapisseries pour décorer les cathédrales. Pour commencer à développer ce lien, abordons le poème de Péguy *La Tapisserie de Notre-Dame* (1913)³ et arrêtons-nous un peu sur les questions des sources de sa création et du sens de son titre. L'image de la cathédrale de Chartres est inséparablement liée au cheminement spirituel de Péguy, à sa découverte de la foi chrétienne. La route du poète vers la foi ne fut pas simple et ce n'est pas dès son plus jeune âge qu'il fut pénétré d'une foi sincère et profonde.

Dans la vie de l'enfant Péguy, la Vierge occupait une place importante, mais plutôt formelle. C'est en mars 1907 qu'il avoue à

2 «В Пегги сохранился старательный и смиренный средневековый мастер – ремесленник, ткущий свои ковры с изображением Пречистой Девы, святой Женевьевы, Иоанны д'Арк, Евы – первой из смертных, диптихи Успения св. Женевьевы и св. Иоанны – эти *Tapisserie de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc*, *Les Morts parallèles de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc*, *Présentation de la [Beauce] à Notre Dame* и т. д.». Максимилиан Волошин, «Шарль Пегги», in *Автобиографическая проза. Дневники*, сост. Владимир Купченко, Москва, 1991, с. 153-158 (Maximilien Volochine, «Charles Péguy», in Maximilien Volochine, *Prose autobiographique. Carnets*. Édités par Vladimir Koupetchenko, Moscou, 1991, pp. 153-158). Traduit par Yves Avril, in *Le Porche* n° 8, Orléans, décembre 2001, p. 110.

3 Voir Lioudmila Chvedova et Anne Pinot, « Tapisseries littéraires : *Les Tapisseries* dans l'œuvre de Charles Péguy », in Françoise Michaud-Fréjaville (dir.), *Tapisseries et broderies. Relectures des mythes antiques et iconographie chrétienne, Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux*, coll. « Art sacré », n° 27, 2009, pp. 195-203.

Jacques Maritain être devenu chrétien. Les années de sa conversion et de sa maturation intérieure ont commencé dans cette période. Le choix du chemin spirituel est pour Péguy un choix conscient, et sa route vers la foi est inséparablement liée à ses souffrances et à sa vie personnelle : « C'est par un approfondissement constant de notre cœur dans la même voie, ce n'est nullement par une évolution, ce n'est nullement par un rebroussement que nous avons trouvé la voie de chrétienté [...]. Nous l'avons trouvée au bout⁴ ».

Les pèlerinages à Chartres jouèrent un très grand rôle dans le destin de Péguy et dans sa découverte de la dimension spirituelle de la cathédrale. Après avoir marché cent quarante-quatre kilomètres aller-retour pendant quatre jours, il se sentit un homme purifié et, au plan spirituel, il se sentit plus proche de l'Église, plus proche de Marie, soulagé intérieurement. Pour la création littéraire, ce fut le commencement de l'écriture du poème *La Tapisserie de Notre-Dame*, inspiré par les pèlerinages à Chartres et par l'attachement de l'écrivain à cette cathédrale. *La Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres* parut le 20 janvier 1913 dans le *Bulletin des professeurs catholiques* de Joseph Lotte. À partir de ce moment Péguy commença à écrire les « Prières dans la cathédrale de Chartres » qui font suite à l'évocation de la marche et transmettent l'expérience qu'il a vécue dans la cathédrale. Le poème parut le 20 avril dans le *Bulletin* de Lotte. Plus tard, un *Cahier de la Quinzaine* réunit la *Présentation* et les « Prières » en un seul volume qui sortit le 11 mai sous le titre de *La Tapisserie de Notre-Dame*. La cinquième prière, écrite plus tard, demeurait inédite à la mort de l'auteur.

Le titre du poème de Péguy, *La Tapisserie de Notre-Dame*, présente pour nous un intérêt particulier car il suppose plusieurs interprétations. Il nous fait réfléchir profondément sur le sens du poème et de toute l'œuvre de Péguy. Il nous faut nous demander ce qu'est une tapisserie et pourquoi cette métaphore est choisie par Péguy pour qualifier son poème et la cathédrale Notre-Dame de Chartres.

En considérant une tapisserie et une cathédrale, on peut trouver beaucoup d'analogies, d'éléments communs. Elles constituent à

4 Charles Péguy, *Un Nouveau théologien*, M. Fernand Laudet, in *Œuvres en prose complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 550.

la fois une fusion du microscopique et du gigantesque, car elles présentent une multitude de détails très fins, soigneusement travaillés, qu'on peut examiner de très près, et un magnifique ensemble qui s'offre au regard quand on s'éloigne et qu'on observe le tout. La comparaison d'une cathédrale avec un tapis oriental avait été utilisée par Huysmans dans *La Cathédrale*⁵ et c'était surtout en pensant aux vitraux de Chartres et à ses rosaces qu'il se souvenait des tapis orientaux très colorés.

Chez Péguy, le mot « tapisserie » a un sens plus large. En composant son poème il disait : « Je fais ça comme une tapisserie, un point et puis un autre point ». Plus tard, nous évoquerons la théorie de la brique de Maïakovski, développée dans son article consacré à la création des vers, qui rappelle cette idée de Charles Péguy. Le travail « point après point » de Péguy représente le processus de la création d'une œuvre semblable à celle du tisserand. Ce travail minutieux exige beaucoup de maîtrise, de soin et de patience. Chaque point du poème-tapisserie de Péguy fut soigneusement choisi, réfléchi, revu. C'est un poème parfaitement ordonné. On peut y apercevoir une structure, un dessin comme sur une tapisserie. Il est composé de trois parties. La première évoque le pèlerinage de Péguy; dans la deuxième le poète découvre la cathédrale et chante sa flèche irréprochable; dans la troisième il prie dans la chambre de son auberge.

Les phrases, les différentes structures du poème rappellent les morceaux d'une tapisserie, qui se distinguent les uns des autres, tout en étant indissociables. Chaque fragment s'y intègre harmonieusement et se marie parfaitement avec la diversité de détails. La répétition des formes se combine avec leur diversité. Les fils de ce poème-tapisserie sont « d'innombrables rimes intérieures, assonances, rythmes et articulation de consonnes, tout un immense appareil aussi parfaitement docile que l'appareil du tisserand⁶ ». Ces fils « passent, disparaissent, reparaissent », s'enchevêtrent en composant des formes, en faisant surgir un grand nombre de points juxtaposés ou identiques. Ce tapis de la poésie se constitue

5 Huysmans, *Pages catholiques*, *op. cit.*, p. 314.

6 J. Durel, « L'Ève de Péguy », in Péguy, *Œuvres en prose complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 1234. Durel (J.) est le pseudonyme de Joseph Lotte utilisé par Péguy dans *Le Bulletin des professeurs catholiques de l'Université* du 20 janvier 1914.

également grâce à l'entrelacement de différents motifs, de thèmes variés surgissant dans le poème.

Mais le mot « tapisserie » peut également avoir un sens plus large et s'appliquer à toute l'œuvre de Péguy. François Gerbod écrit :

Dans les textes de Péguy comme dans son existence, comme dans l'histoire qu'il ne cesse de représenter, il y a des nœuds, des points de recoupement entre les séries, qui semblent s'entrecroiser comme les fils d'une tapisserie⁷.

La tapisserie apparaît donc, dans ce sens-là, comme la représentation de l'œuvre entière. Le texte de Péguy forme une sorte de tissu, composé d'une multitude de fils, et l'activité de l'écrivain consiste à la fois à les isoler et à les présenter dans leur entrelacement :

Ce foisonnement apparent à la surface de l'œuvre de Péguy est pourtant moins complexe qu'il ne semble au premier abord, car des séries qui apparaissent différentes au premier regard se révèlent, à l'analyse, structurellement identiques. La tapisserie est une structure de surface, elle ne représente pas le fonctionnement logique du texte⁸.

Les tapisseries représentent le plus souvent des séries qui racontent une histoire, constituée de plusieurs épisodes (souvenons-nous des tapisseries de l'*Apocalypse* ou de la *Dame à la licorne*), ce qui les rapproche du livre. La narration est un trait caractéristique des deux arts, l'art littéraire et l'art des tapisseries, de ces tapisseries qui avaient leur place dans les cathédrales.

Création d'une œuvre parfaite

Ce ne sont pas que les tapisseries, ornements des cathédrales, qui ont servi de modèle à l'œuvre de Péguy. En parlant de la structure du poème de Péguy et de sa création, on peut également les comparer au processus de la construction des cathédrales elles-mêmes, car c'est un travail presque analogue. L'expression « point

7 Françoise Gerbod, *Écriture et histoire dans l'œuvre de Péguy*, t. 1, Service de reproduction des thèses, Université de Lille 3, 1981, p. 361.

8 *Ibid.*

après point » fait allusion non seulement à la tapisserie, mais aussi à la cathédrale. En construisant son poème « point après point », Péguy fait comme les bâtisseurs des cathédrales qui mettaient pierre après pierre.

En évoquant la construction de la cathédrale dans son poème, Péguy rappelle que ce processus a duré quelques siècles. Pour lui, c'est avant tout une œuvre parfaite, un produit de plusieurs époques :

Deux mille ans de labeur ont fait de cette terre
Un réservoir sans fin pour les âges nouveaux.
Mille ans de votre grâce ont fait de ces travaux
Un reposoir sans fin pour l'âme solitaire⁹.

Avant Péguy, Huysmans, en développant la même idée, disait : « l'âge même de ces pierres est à peine sûr, car elles sont, en majeure partie, façonnées par l'alluvion des temps. Presque toutes chevauchent sur deux, sur trois, sur quatre espaces de cent ans chaque¹⁰ ».

Dans ce poème, Péguy n'insiste pas tellement sur l'idée d'un ensemble de personnes construisant la cathédrale ; il ne compare pas, comme Hugo, les bâtisseurs de cathédrales à des castors ou à des abeilles qui construisent progressivement. D'après Victor Hugo, « les plus grands produits de l'architecture sont moins des œuvres individuelles que des œuvres sociales ; plutôt l'enfantement des peuples en travail que le jet des hommes de génie ; le dépôt que laisse une nation ; les entassements que font les siècles ». « Chaque race dépose sa couche sur le monument, chaque individu apporte sa pierre¹¹ ». Pour Hugo, ainsi que pour Huysmans, il ne peut pas être question d'un auteur concret de la cathédrale : « l'homme, l'artiste, l'individu s'effacent sur ces grandes masses sans nom d'auteur [...] Le temps est l'architecte, le peuple est maçon¹² ».

9 Charles Péguy, *Tapisserie de Notre-Dame*, in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 896.

10 Huysmans, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 117.

11 Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 112.

12 *Ibid.*, pp. 112-113.

Péguy souligne également que c'est un travail collectif, un long processus qui exige « deux mille ans de labeur ». Et en réalité c'est même plus que deux mille ans. Chez Péguy, cette collectivité se réduit parfois à « un homme de chez nous » incarnant le simple peuple beauceron ayant participé à la construction de la cathédrale de Chartres ; ce qui compte pour lui, c'est l'idée d'une œuvre créée par un être humain, mais qui est comparable à une création divine :

Un homme de chez nous, de la glèbe féconde
A fait jaillir ici d'un seul enlèvement,
Et d'une seule source et d'un seul portement,
Vers votre assumption la flèche unique au monde¹³.

Quand Péguy dit « un homme », il n'ignore pas, bien sûr, que ce n'est pas le travail d'une seule personne, mais il insiste sur le fait que c'est quelqu'un du genre humain qui a érigé ce chef-d'œuvre, que c'est « un homme de chez nous » et non pas quelqu'un d'extraordinaire. C'est une simple personne de la terre beauceronne qui a pu créer ce chef-d'œuvre divin. Même si nous connaissons le nom de l'architecte, l'anonymat a ici un sens particulier et suppose la participation du peuple à la construction des cathédrales. Le travail des maçons, des tailleurs de pierre, dont on ne connaît pas les noms, y jouait un rôle très important. Quelques lignes plus loin, Péguy répète cette idée qui lui est tellement chère :

Un homme de chez nous a fait ici jaillir,
Depuis le ras du sol jusqu'au pied de la croix,
Plus haut que tous les saints, plus haut que tous les rois,
La flèche irréprochable et qui ne peut faillir¹⁴.

Il est intéressant d'établir ici un parallèle avec Volochine¹⁵ qui était attiré par le côté « anonyme », populaire des cathédrales. D'ailleurs, il voulait lui-même imiter les maçons en écrivant son livre *L'Esprit du gothique* et confiait son idée à Margarita Sabachnikova :

13 Péguy, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 898.

14 *Ibid.*

15 Voir Lioudmila Chvedova, « L'art gothique chez Maximilien Volochine et Charles Péguy », in *Le Porche* n° 12, Orléans, 2003, pp. 45-56.

Il n'y aura pas de nom d'auteur sur la page de titre. Il n'apparaîtra qu'à la fin du livre, en bas de la dernière page comme une inscription sur la pierre d'une cathédrale gothique : « Ce livre fut écrit par un tel, édité par un tel, achevé d'imprimer à telle date ». Et rien de plus¹⁶.

L'humble maçon signe discrètement son œuvre. Ajoutons que la participation de l'écrivain à la construction du temple anthroposophique Goetheanum à Dornach, en Suisse, sur l'initiative de Rudolf Steiner, était également analogue à la création anonyme des cathédrales gothiques. Volochine y jouait le rôle d'un maçon du Moyen Âge, en travaillant fraternellement et pacifiquement à une œuvre commune avec des gens de différentes nationalités, venant des pays déchirés par le conflit de la Première Guerre mondiale.

Revenant à Péguy, soulignons qu'il montre la perfection, le caractère exceptionnel de ce travail d'« un homme de chez nous » qui symbolise tout un peuple. Ce travail demande beaucoup d'efforts et le résultat inspire de l'admiration au poète.

Dans d'autres ouvrages, Péguy compare les bâtisseurs des cathédrales à sa mère, la rempailleuse de chaises. C'est la même perfection du travail que Péguy a observée chez eux :

J'ai vu toute mon enfance rempailler les chaises exactement du même esprit et du même cœur, et de la même main que ce même peuple avait taillé les cathédrales [...]. La tradition venue, montée du plus profond de la race, une histoire, un absolu, un honneur voulait que ce bâton de chaise fût bien fait. Toute partie dans la chaise qui ne se voyait pas était exactement aussi parfaitement faite que ce qu'on voyait. C'est le principe même des cathédrales. Le travail était là, on travaillait bien. Il ne s'agissait pas d'être vu ou pas vu¹⁷.

Nous retrouvons une idée identique chez Proust qui compare le revers de la chemisette de Mme Swann aux détails de la cathédrale

16 «Имени на книге не будет. Только в конце книги, внизу на предпоследней странице надпись, как на плите готического собора : Эта книга сложена тем-то, издана тем-то, окончена печатанием тогда-то. И больше ничего». Lettre à Margarita Sabachnikova, août 1904. ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 107. Nous traduisons.

17 Péguy, *Œuvres en prose complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 790.

exécutés avec le plus grand soin. Les détails de la chemisette, cachés aux yeux de tous étaient « aussi délicatement travaillés que les parties extérieures, comme ces sculptures gothiques d'une cathédrale, dissimulées au revers d'une balustrade à quatre-vingts pieds de hauteur, aussi parfaites que les bas-reliefs du grand porche, mais que personne n'avait jamais vues avant qu'au hasard d'un voyage un artiste n'eût obtenu de monter se promener en plein ciel, pour dominer toute la ville, entre les deux tours¹⁸ ». Dans ce passage surgit le thème de la perfection du travail d'un véritable artiste qui exécute parfaitement même les détails de l'œuvre qui ne sont pas immédiatement visibles, qui ne sautent pas aux yeux. Cette perfection ne peut être comparée qu'à la perfection de l'œuvre divine. Le véritable artiste réussit à créer un chef-d'œuvre qui devient l'objet de l'admiration générale. Cette idée avait déjà été exprimée par Michelet qui la développait d'une manière plus lyrique :

Avec quel soin ils ont travaillé, obscurs qu'ils étaient et perdus dans l'association, avec quelle abnégation d'eux-mêmes ; il faut, pour le savoir, parcourir les parties les plus reculées, les plus inaccessibles des cathédrales. Élevez-vous dans ces déserts aériens, aux dernières pointes de ces flèches où le couvreur ne se hasarde qu'en tremblant, vous rencontrerez souvent, solitaires sous l'œil de Dieu, aux coups du vent éternel, quelque ouvrage délicat, quelque chef-d'œuvre d'art et de sculpture, où le pieux ouvrier a usé sa vie. Pas un nom, pas un signe, une lettre : il eût cru voler sa gloire à Dieu¹⁹.

La cathédrale représente une œuvre artistique parfaite où tout est bien conçu jusqu'au plus petit détail et qui peut servir de modèle de création. Le caractère anonyme, populaire de ce chef-d'œuvre le rapproche d'un ouvrage anonyme dont l'auteur cache discrètement sa signature. Les pages de la cathédrale-livre sont remplies au fil des siècles par des auteurs différents avec le plus grand soin.

18 Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 2, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 627.

19 Jules Michelet, *Histoire de France* [1855-1867], in *Œuvres complètes* éditées par Paul Viallaneix, livre 4, Paris, Flammarion, 1974, pp. 604-605.

Deux systèmes parallèles

Plus tard, Péguy aborde également le thème des correspondances de l'art architectural et de l'art littéraire dans ses œuvres en prose. Notons que l'écrivain y parle un peu moins des cathédrales que dans sa poésie où l'architecture sacrée prédomine. Mais l'architecture profane y est évoquée avec beaucoup d'admiration et elle est souvent liée à l'art littéraire. Pour Péguy, la création d'œuvres architecturales devient synonyme de la création littéraire. La fameuse doctrine hugolienne de la cathédrale-livre acquiert chez lui un sens plus large et fait surgir la métaphore du livre-cathédrale. En évoquant les monuments architecturaux dans *De la situation faite au parti intellectuel devant les accidents de la gloire temporelle*, Péguy envisage en même temps les monuments prosodiques qui se construisent selon les mêmes principes d'harmonie. D'après lui, ce sont deux systèmes parfaits qui se soumettent à un rythme. L'architecture ordonnée, proportionnée et en même temps remplie de variété et de beauté que représentent les cathédrales, peut être considérée comme un grand poème. L'architecture et la littérature parlent la même langue. Les mots et les phrases sont identiques aux pierres et aux briques et inversement.

En poursuivant les réflexions de Hugo sur les rapports de l'art littéraire et de l'art architectural, du livre et de la cathédrale, Péguy ne se fonde pourtant pas sur la contradiction entre ces deux arts. On ne sent pas chez lui la tension et la lutte des contradictions qui remplissent les pages du roman de Hugo. Péguy réconcilie les deux arts en les considérant comme deux systèmes parallèles, semblables, voire identiques. Dans *De la situation faite au parti intellectuel devant les accidents de la gloire temporelle*, Péguy mélange le vocabulaire de la littérature et celui de l'architecture et parle en même temps des châteaux et palais et des sonnets et poèmes :

[...] tant de sonnets, parfaits, tant de poèmes, parfaits ; la pureté même ; la ligne et la teinte, châteaux eux-mêmes ; châteaux et palais de langage, français ; et dans le même temps, dans le même pays, dans la même vallée, du même geste, de la même éclosion, du même langage, du même style, châteaux du même langage français [...] ²⁰

20 Péguy, *De la situation faite au parti intellectuel devant les accidents de la gloire*

Pour Péguy il s'agit ici d'une double architecture ou de deux architectures parallèles :

[...] châteaux et palais de pierre et de brique; doubles architectures; architectures parallèles non suppliantes; sonnets et poèmes qui sont des châteaux et des palais; châteaux et palais qui êtes des sonnets et des poèmes; même langage, également parfait, en deux systèmes, en un système de pierre et de brique, en un système de mots et de phrases; même rythme en deux systèmes de monuments; monuments – sont-ils également impérissables – qui disent la même parole de courtoisie en deux modes, solides monuments de pierre et de brique, mêmes et également solides monuments de mots et de phrases, et obéissant aux lois de la même pesanteur²¹.

Les monuments architecturaux et littéraires ont la même valeur et, de plus, ils sont également solides et également impérissables. En développant son idée du lien entre les deux arts, architectural et littéraire, Péguy fait parler les poèmes comme la pierre et les monuments architecturaux comme les poèmes de Ronsard. Selon lui, le langage parlé et le langage dessiné ont un merveilleux accord intérieur : « Poèmes qui parlez comme la pierre, aussi dur sous l'ongle, aussi ferme, aussi courtois, aussi architecture et statuaire; pierre, châteaux et palais qui très exactement parlez le langage de Ronsard²² ». Péguy s'adresse directement aux châteaux et aux poèmes comme si c'étaient des êtres vivants, en disant que « les noms mêmes de ces châteaux sonnent comme des poèmes, comme des abrégés, comme des raccourcis, comme des extraits de poèmes, comme des poèmes en un mot [...] »²³, ensuite il cite les noms des châteaux français comme s'ils étaient en effet des poèmes : « [...] Blois, Chenonceaux, Chambord, Langeais [...] Beaugency, Amboise, Valençay, Ussé [...] »²⁴. En même temps, pour lui, les noms des poètes sont aussi beaux que les noms des châteaux. L'énumération des châteaux est suivie de l'évocation des noms de

temporelle, in *Œuvres en prose complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 770.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 773.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

poètes célèbres : Pierre de Ronsard, Jean-Antoine de Baïf, Joachim du Bellay...

Ainsi, Péguy fait disparaître la contradiction entre l'art architectural et l'art littéraire qu'on trouve dans les textes de Hugo. Les deux arts existent pour lui comme deux systèmes parallèles et harmonieux.

En commentant le poème de Hugo « Booz endormi », dans *Victor-Marie, comte Hugo*, Péguy compare son système poétique à une pierre de taille :

Dans ce sédiment, dans ce gras limon *et Ruth se demandait*, en fin de strophe, annonçant la strophe décisive, la strophe coronale, l'isolant, la coupant aussi, la laissant en suspens, suspendue sur notre tête comme un bloc, comme une montagne carrée, était elle-même sa pierre angulaire indispensable, rectangulaire, quadrangulaire, sa pierre de taille, sa pierre qui ne bouge pas. Il fallait qu'elle fût ainsi, et ainsi à la rime en fin de strophe. C'est la pierre du gond. Tout tient à elle²⁵.

En appliquant l'expression métaphorique « pierre angulaire » au fragment de la strophe « Ruth se demandait », Péguy finit par le qualifier de « pierre de taille », expression propre au vocabulaire architectural, mais dans la mesure où, selon Péguy, les poèmes se construisent en suivant les règles de l'architecture, cette métaphore n'est pas inattendue dans ce contexte.

Ainsi, chez Péguy, la cathédrale et l'architecture en général sont comparables aux œuvres littéraires et, en même temps, les écrivains prennent pour modèle les œuvres des maçons en utilisant leurs principes de travail. Le lien entre les deux arts est donc incontestable.

En ce qui concerne les auteurs russes, l'idée du lien entre art littéraire et art architectural est très importante non seulement pour les romanciers, mais aussi pour les poètes. L'architecture devient un modèle pour leurs créations littéraires. Nous allons voir comment s'expriment les rapports entre la littérature et l'architecture dans les œuvres poétiques, quels sont les moyens d'appliquer les principes architecturaux des cathédrales aux œuvres littéraires, comment les

25 Péguy, *Victor-Marie comte Hugo*, in *Œuvres en prose complètes*, t. 3, *op. cit.*, pp. 261-262.

poètes russes s'inspirent de l'architecture et de quelle manière le mot poétique peut devenir un synonyme de la pierre.

Cathédrale gothique, modèle de création pour Ossip Mandelstam

Pour Ossip Mandelstam, la construction architecturale devient un modèle pour la création littéraire²⁶. Il voit une sorte d'analogie entre l'architecture et la littérature. Le mot est chez lui presque synonyme de la pierre. Avant de faire partie d'une œuvre, avant d'être travaillé par un maçon, il est lourd, rude, inanimé. Mais dès qu'il commence à faire partie d'une construction – architecturale ou littéraire – il devient léger, fin, impondérable comme une dentelle.

Le recueil de Mandelstam intitulé *La Pierre*, paru en 1913 et exprimant déjà cette doctrine, contient beaucoup de poèmes consacrés à l'architecture. L'objectif de ce recueil est de trouver l'idée de l'architecture des mots et de s'assurer de la priorité des valeurs palpables, visibles. À partir de cette période, la pierre devient un leitmotiv de l'œuvre de Mandelstam. Cette conception est développée également dans son article manifeste « Le matin de l'acméisme » (1919) : « [...] nous introduisons l'ordre gothique dans les rapports de mots comme Jean-Sébastien Bach l'a fait dans le domaine de la musique²⁷ ». Ici surgit encore un parallèle – celui de la cathédrale et de la musique – qui a été étudié plus profondément par Claude Coste dans son article « La cathédrale en musique²⁸ » où il fait le rapprochement entre les deux arts.

Mandelstam crée ainsi ses poèmes comme les architectes gothiques ont érigé leurs cathédrales. Son matériau est le mot, comme la pierre l'est pour les architectes. Ce n'est pas par hasard que Mandelstam s'intéresse à la cathédrale et à la notion de pierre. C'est en effet l'une des notions essentielles de la poésie acméiste : la pierre en tant que base de la cathédrale était pour les acméistes, et

26 Voir Lioudmila Chvedova, « La cathédrale dans l'œuvre de l'acméiste russe Ossip Mandelstam », in Prunghaud (dir.), *La Cathédrale, op. cit.*, pp. 251-261.

27 Ossip Mandelstam, « Le matin de l'acméisme », trad. par Florian Rodari, in *La Revue de belles lettres*, Genève, n° 1-4, 1981, p. 155.

28 in Prunghaud, *La Cathédrale, op. cit.*, pp. 263-273.

notamment pour Mandelstam, une source d'inspiration, et même un thème de prédilection. Mandelstam, qui fut l'un des créateurs de ce nouveau courant artistique et littéraire venu après le symbolisme, proclame la primauté de la matière, de la pierre, des valeurs concrètes, sur les valeurs abstraites. Il insiste sur l'importance du mot en tant que tel, sans aucune allusion à un sens caché. Si pour les symbolistes c'est la musique qui est l'idéal de l'art, pour la poésie des acméistes c'est l'architecture qui devient le modèle. Ils idéalisent l'harmonie entre le matériau et l'idée, entre la lourdeur et la légèreté. Mandelstam considère l'architecture gothique, et la cathédrale gothique en particulier, comme une incarnation de cet idéal.

Pour les acméistes, le sens du mot, le *Logos*, représente une aussi belle formule que la musique pour les symbolistes. L'acméisme en tant que courant littéraire est étroitement lié à l'esprit de la construction (architecturale et littéraire) ; il accepte joyeusement la lourdeur du matériau pour réveiller les forces architectoniques qui y dorment. Mandelstam écrit :

Le bâtisseur déclare : je construis donc j'ai raison. En poésie le sentiment d'avoir raison nous est plus précieux que toute autre chose, et, méprisant les futiles amusements des Futuristes pour qui il n'est pas de plus grand plaisir que d'épingler sur le bout d'une aiguille²⁹ un mot excessivement savant, nous introduisons l'ordre gothique dans les rapports de mots [...] ³⁰.

En rejetant les valeurs des futuristes et des symbolistes, Mandelstam proclame la naissance de l'acméisme, courant littéraire qui donne la priorité aux choses concrètes, prises dans le sens concret. L'architecte, selon Mandelstam, doit croire en la réalité

29 Littéralement : aiguille à tricoter.

30 «Зодчий говорит : я строю, — значит я прав. Сознание своей правоты нам дороже всего в поэзии, и с презрением отбрасывая бирюльки футуристов, для которых нет высшего наслаждения, как зацепить вязальной спицей трудное слово, мы вводим готику в отношения слов [...]». Осип Мандельштам, «Утро акмеизма» [1919], in *Камень*, Ленинград, Наука, 1990, с. 188 (Ossip Mandelstam, « Le matin de l'acméisme » [1919], in *La Pierre*, Leningrad, 1990, p. 188). Mandelstam, « Le matin de l'acméisme », trad. par Florian Rodari, in *La Revue de belles lettres*, op. cit., p. 155.

du matériau dont il doit vaincre la résistance. La pierre dans les mains d'un maçon se transforme en substance. Pour la poésie des acméistes, l'image de la pierre qui tombe d'une montagne empruntée à Fiodor Tiouttchev est particulièrement importante. Cette pierre symbolise pour eux le mot ; la voix de la matière résonne dans cette chute inattendue. Citons le poème de Tiouttchev datant de 1833 qui évoque cette pierre :

Tombée de la montagne, la pierre reposait dans la vallée.
Comment est-elle tombée ? Personne ne le sait maintenant.
S'arracha-t-elle du sommet toute seule,
Ou poussée par une main intelligente ?
Les siècles passent l'un après l'autre,
Mais personne n'a résolu le problème³¹ !

Cette pierre qui tombe est une preuve des forces potentielles enfermées dans la matière, qui semble, au premier coup d'œil, rude et inanimée et qui révèle son potentiel grâce au mouvement. Les acméistes s'inspirent de la mystérieuse pierre de Tiouttchev et l'utilisent comme fondement de leur théorie. Selon Mandelstam, c'est une pierre qui aspire à la dynamique, qui contient des forces cachées, qui demande à faire partie d'une voûte pour être liée à d'autres pierres qui lui sont identiques. L'acméisme appelle à aimer plus l'existence des choses que les choses elles-mêmes, et notre existence plus que nous-mêmes. C'est une des idées principales exprimant la philosophie de ce courant littéraire.

En appliquant les principes de l'acméisme à son œuvre, Mandelstam voit dans la cathédrale gothique un modèle de sa propre création poétique. Il conclut son poème « Notre-Dame » par ce quatrain :

31 «С горы скатившись, камень лёг в долине. / Как он упал? Никто не знает ныне. / Сорвался ль он с вершины сам собой, / Или низвергнут мыслящей рукой? / Столетье за столетьем пронеслося: / Никто ещё не разрешил вопроса!». Фёдор Тютчев, *Стихотворения*, Ленинград, Советский писатель, 1953, с. 135 (Fiodor Tiouttchev, *Poèmes*, Léninegrad, 1953, p. 135). Nous traduisons.

Mais plus j'étudiais, rocher de Notre-Dame,
Mieux j'observais tes monstrueux côtés³²
Et plus je me disais : avec le poids mauvais
Moi aussi, un jour, je créerai la beauté³³.

Ces vers de Mandelstam sont projetés dans le futur et annoncent en quelque sorte le programme de son œuvre. Dès ce moment, le poète se tourne résolument vers l'architecture gothique qui est pour lui l'incarnation de la perfection et l'exemple d'une véritable création artistique, c'est-à-dire de la transformation d'un matériau brut et lourd en légèreté et en beauté. Les « monstrueux côtés » de Notre-Dame incarnent « la beauté » même, le poème contient une antithèse qui se transforme finalement en une comparaison. Pour Mandelstam, la cathédrale est une source d'inspiration : c'est elle qui l'invite à créer en imitant ce chef-d'œuvre. Ce poème de Mandelstam peut être considéré comme une sorte de réponse au poème de Gérard de Nerval « Notre-Dame de Paris » où l'on voit une image de la cathédrale aux nerfs de fer et à la carcasse lourde qui se transforme en « ruine austère » et en « ombre d'un mort ». Si l'on en croit Nerval, bientôt il ne restera plus que le livre de Victor Hugo, qui aura remplacé ce chef-d'œuvre de pierre destiné à mourir sans laisser de traces :

Notre-Dame est bien vieille ; on la verra peut-être
Enterrer cependant Paris qu'elle a vu naître.
Mais, dans quelques mille ans, le temps fera broncher
Comme un loup fait un bœuf, cette carcasse lourde,
Tordra ses nerfs de fer, et puis d'une dent sourde
Rongera lentement ses vieux os de rocher.

32 La traduction du mot *рёбра* par « côtés » est inexacte. Il serait plus précis de le traduire par « côtes ». Mais le choix du traducteur s'explique par la présence de la rime.

33 Trad. par Jean Blot in *Ossip Mandelstam*; une étude de Jean Blot avec un choix de textes, Paris, Seghers, 1972, p. 129. «Но чем внимательней, твердыня Notre-Dame / Я изучал твои чудовищные рёбра, – / Тем чаще думал я: из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам». Мандельштам, « Notre-Dame », in *Камень* (Mandelstam, « Notre-Dame », in *La Pierre*), *op. cit.*, p. 39.

Bien des hommes de tous les pays de la terre
Viendront pour contempler cette ruine austère,
Rêveurs, et relisant le livre de Victor...
– Alors, ils croiront voir la vieille basilique
Toute ainsi qu'elle était puissante et magnifique,
Se lever devant eux comme l'ombre d'un mort³⁴!

Les deux poèmes – celui de Mandelstam et celui de Nerval – se projettent dans le futur, mais, chez Nerval, c'est un futur lointain, destructeur et apocalyptique, tandis que, chez Mandelstam, il s'agit d'un futur proche, d'un futur créateur. Pour Mandelstam, c'est la cathédrale vivante qui est une source d'inspiration; c'est elle qui l'invite à créer. Chez Nerval la cathédrale réelle n'existe plus et c'est le livre qui prolonge son existence imaginaire.

On perçoit ici un parallèle avec le poème de Théophile Gautier « Notre-Dame » (1831) où l'auteur remarque que les légendes du passé sont ciselées dans la pierre (« Légendes d'autrefois, merveilleuses histoires / Écrites dans la pierre [...] ») et qu'elles sont capables d'inspirer un peintre ou un poète (« [...] Le peintre et le poète / Trouvent là des couleurs pour charger leur palette³⁵ »).

En commentant le poème « Notre-Dame » de Mandelstam, dans son article « Deux gothiques et deux Égyptes dans la poésie de O. Mandelstam » («Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама»), Mikhaïl Gasparov parle de la dernière strophe de ce poème comme d'une conclusion morale. Selon lui, elle est construite de manière plus simple que les précédentes et ressemble donc plus à de la prose. Le nom de Notre-Dame est prononcé ici pour la première fois et le poème sur la cathédrale se transforme en poème sur la création littéraire. Les réflexions sur la cathédrale n'étaient employées que pour aboutir aux réflexions sur la littérature. Les deux thèmes sont pourtant réunis par l'expression « le poids mauvais » qui est, pour l'architecte et pour l'écrivain, le matériau avec lequel ils créent la beauté. Voici comment Gasparov prolonge le commentaire de cette dernière strophe :

34 Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 338.

35 Théophile Gautier, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Bartillat, 2013, pp. 273 et 271.

Le poème « Notre-Dame » est « simple » car il présente clairement une description enthousiaste de la cathédrale et ensuite donne une conclusion précise comme la moralité d'une fable. « Mais plus j'étudiais, rocher de Notre-Dame / Mieux j'observais tes monstrueux côtés / Et plus je me disais : avec le poids mauvais / Moi aussi, un jour, je créerai la beauté » : la culture surmonte la nature en y établissant l'équilibre harmonieux des forces opposées. Le style du poème comme un système d'antithèses correspond à la description du gothique comme système de contreforts³⁶.

Selon l'analyse de Gasparov, le poème contient un certain nombre d'antithèses : par exemple « души готической рассудочная пропасть » (l'opposition du précipice et de la raison, du rationnel et du mystique), « стихийный лабиринт » (l'opposition du labyrinthe créé de manière consciente et de la force élémentaire), « с тростинкой рядом дуб » (l'antithèse entre le roseau fragile et le chêne solide). Ce système d'antithèses nous rappelle l'architecture gothique qui incarne une lutte entre la pesanteur et la légèreté, l'établissement de l'équilibre à l'aide des contreforts.

L'idée du rapprochement de la cathédrale et de la poésie est également développée dans l'article de Mandelstam « François Villon » publié dans la revue *Apollon* n° 4 en 1913. Mandelstam y affirme que la physiologie du gothique a assuré à Villon une place méritoire dans le futur, car le XIX^e siècle de la poésie française puisait ses forces dans ce même trésor national qu'est l'art gothique. Mandelstam écrit plus loin :

36 « Стихотворение “Notre-Dame” – “простое”, потому что ясно представляет собой восторженное описание собора и затем вывод, чёткий, как басенная мораль, – “Но чем внимательней, твердяныя Notre-Dame, я изучал твои чудовищные рёбра, тем чаще думал я : из тяжести недоброй и я когда-нибудь прекрасное создам” : культура преодолевает природу, устанавливая в ней гармоническое равновесие противоборствующих сил. Описанию готики как системы контрфорсов соответствует стиль стихотворения как система антитез ». Михаил Гаспаров, « Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама », in *О русской поэзии*, Санкт-Петербург, Азбука, 2001, с. 265 (Mikhaïl Gasparov, « Deux gothiques et deux Égyptes dans la poésie de O. Mandelstam », in *De la poésie russe*, Saint-Pétersbourg, 2001, p. 265). Nous traduisons.

On demandera ce qu'il peut y avoir de commun entre la superbe rythmique des *Testaments*, tantôt équilibriste comme un bilboquet, tantôt ralentie comme une mélodie d'église, avec l'art des bâtisseurs gothiques. Mais le gothique n'était-il pas le triomphe de la dynamique? On peut d'ailleurs se demander ce qui est le plus liquide, une cathédrale gothique ou des vagues de l'océan. Si ce n'est sens architectural, comment expliquer l'admirable équilibre de la strophe où Villon confie son âme à la Trinité par la Mère de Dieu – Chambre de la Divinité – et les dignes « neuf ordres des cieux ». Ce n'est pas un vol anémique sur les ailes de cire de l'immortalité, mais une ascension fondée architecturalement, qui correspond aux différents étages de la cathédrale gothique. Le premier qui proclama en architecture l'équilibre mobile des masses et édifia la première voûte ogivale, celui-là exprima avec génie la substance psychologique de la féodalité³⁷.

Mandelstam distingue plusieurs particularités des *Testaments* de Villon ayant la même nature que la cathédrale gothique érigée par les bâtisseurs médiévaux : ce sont leur rythme, leur équilibre, leur élévation vers le ciel. Le rythme des *Testaments* de Villon change : il est tantôt rapide, tantôt lent. Les façades des cathédrales gothiques représentent également un monde dynamique dont le mouvement n'est pas toujours le même et qui évolue selon les épisodes de la Bible qui y sont mis en valeur. Les deux œuvres expriment parfaitement l'époque historique qui les a engendrées.

37 «Скажут: что имеет общего великолепная ритмика *Testaments* – то фривольная, как игра в мяч, то замедленная, как церковная кантилена, с мастерством готических зодчих? Но разве готика не тождество динамики? Ещё вопрос, что более подвижно, более текуче – готический собор или океанская зыбь? Чем, как не чувством архитектоники, объясняется дивное равновесие строфы, в которой Виллон поручает свою душу Троице через Богоматерь – *Chambre de la Divinité* – и девять небесных легионов. Это не анемичный полёт на восковых крылышках бессмертия, но архитектурно-обоснованное восхождение, соответственно ярусам готического собора. Кто первый провозгласил в архитектуре подвижное равновесие масс и построил крестовый свод – гениально выразил психологическую сущность феодализма». Мандельштам, «Франсуа Виллон» [1913], in *Камень* (Mandelstam, «François Villon» [1913], in *La Pierre*), *op. cit.*, p. 186. Mandelstam, «François Villon» trad. par Louis Martinez, in *La Revue de belles lettres*, *op. cit.*, p. 150.

Les analogies du mot et de la pierre, de la littérature et de l'architecture surgissent également dans les œuvres de Mandelstam écrites plus tardivement. Il s'agit de ses articles « Le mot et la culture » («Слово и культура», 1921) et « De la nature du mot » («О природе слова», 1922). Mandelstam y poursuit ses réflexions théoriques sur la parenté et sur la synthèse des arts. D'après lui, la construction littéraire doit être élaborée selon les mêmes principes qu'une construction architecturale. Dans l'article « Le mot et la culture », Mandelstam parle de la culture, devenue à son époque comme une église. Depuis la séparation de l'église-culture de l'État, tout est imprégné de spiritualité.

Oui, le vieux monde n'est pas « de ce monde », mais il est plus vivant que jamais. La culture est devenue église. L'église-culture s'est séparée de l'État. La vie mondaine ne nous concerne plus, nous n'avons pas la nourriture, mais un réfectoire, nous n'avons pas une chambre, mais une cellule, nous n'avons pas un vêtement, mais une bure. Enfin, nous avons obtenu une liberté intérieure, une véritable joie intérieure. Nous buvons de l'eau dans des cruches en argile, comme du vin. Et le soleil se plaît mieux dans la cantine de monastère qu'au restaurant. Les pommes, le pain, les pommes de terre étalent désormais non seulement la faim physique, mais aussi la faim spirituelle. Actuellement le chrétien (et maintenant tout homme cultivé est chrétien) ne connaît pas seulement la faim physique, la nourriture spirituelle. Pour lui, le mot est la chair, et le pain simple est incarné par la joie et le mystère³⁸.

38 «Да, старый мир – “не от мира сего”, но он жив более, чем когда-либо. Культура стала церковью. Произошло отделение церкви-культуры от государства. Светская жизнь нас больше не касается, у нас не еда, а трапеза, не комната, а келья, не одежда, а одеяние. Наконец, мы обрели внутреннюю свободу, настоящее внутреннее веселье. Воду в глиняных кувшинах пьём, как вино, и солнцу больше нравится в монастырской столовой, чем в ресторане. Яблоки, хлеб, картофель – отныне утоляют не только физический, но и духовный голод. Христианин, а теперь всякий культурный человек – христианин, не знает только физического голода, только духовной пищи. Для него и слово – плоть, и простой хлеб – веселье и тайна.» Оссип Мандельштам, «Слово и культура», in *Стихи и проза*, 1906-1921, т. 1, Москва, Арт-Бизнес-Центр, 1993, с. 212 (Ossip Mandelstam, « Le mot et la culture », in *Poésie et prose*, 1906-1921, t. 1, Moscou, 1993, p. 212). Nous traduisons.

Dans l'article « Sur la nature du mot », il s'agit d'une construction littéraire et langagière. Mandelstam parle de la langue russe comme d'une langue hellénique. Souvenons-nous ici de Piotr Tchaadaïev qui, dans son article « Sur l'architecture » (« О зодчестве »), opposait les architectures gothique et égyptienne, dont le trait essentiel est l'élan, à l'architecture hellénique qui s'attache plus au monde terrestre. D'après Mandelstam, le caractère flou et « non-architectural » de la pensée européenne du XIX^e siècle a démoralisé les sciences et les lettres. L'intelligence les a quittées.

L'Europe sans philologie n'est pas même une Amérique; c'est un Sahara civilisé, maudit de Dieu, un vide répugnant. Comme avant il y aura des kremlins européens, des Acropoles, des villes gothiques, des cathédrales, mais les gens les regarderont sans les comprendre et même auront peur devant eux, sans comprendre quelle force les a érigés et quel sang coule dans les veines de l'architecture puissante qui les entoure³⁹.

L'architecture puissante, renfermant un grand potentiel, une force intérieure, est essentielle pour la poésie acméiste. C'est dans la lutte contre la résistance de la matière, contre sa lourdeur que les poètes acméistes arrivent à créer quelque chose de beau et de léger. La pierre se transforme dans les mains de l'architecte : la flèche légère pique le ciel, les dentelles gothiques surmontent le poids du lourd matériel. Selon Mandelstam, le même processus caractérise la création littéraire. L'acméisme ne refuse pas la lourdeur, mais l'accepte avec joie pour réveiller et utiliser les forces architectoniques qui y dorment.

39 « Европа без филологии – даже не Америка; это – цивилизованная Сахара, проклятая Богом, мерзость запустения. По-прежнему будут стоять европейские Кремли и Акрополи, готические города, соборы, но люди будут смотреть на них, не понимая их, и даже скорее всего станут пугаться их, не понимая, какая сила их возвела и какая кровь течёт в жилах окружающей их мощной архитектуры ». Мандельштам, « О природе слова », in *Стихи и проза*, 1906-1921, *op. cit.*, c. 224 (Mandelstam, « Sur la nature du mot », in *Poésie et prose*, 1906-1921, *op. cit.*, p. 224). Nous traduisons.

La cathédrale novatrice de Vladimir Maïakovski

Des idées semblables à celles de Péguy et de Mandelstam sont développées par le poète futuriste russe Vladimir Maïakovski dans son article intitulé « Comment faire les vers » («Как делать стихи», 1926), où il compare le processus de l'écriture de poèmes et celui de la création d'œuvres architecturales. Dans cet article, il ne s'agit pas tellement de cathédrales, mais plutôt de l'architecture en général, ce qui nous aide à comprendre les idées de Maïakovski et sa perception des rapports entre les deux arts. L'écrivain montre le lien entre l'architecture et la littérature en évoquant le travail sur son poème dédié au poète russe Sergueï Essénine. Selon Maïakovski, les vers ressemblent aux briques, qu'il met l'une par-dessus l'autre, comme le font les architectes des cathédrales avec les pierres ; c'est le matériau servant à la création :

Le thème est grand et compliqué, il faudra y dépenser 20 ou 30 briques-quatrains, sextains, distiques. Ayant fabriqué presque toutes ces briques, je commence à les arranger en les mettant à un endroit ou à un autre, en écoutant comment elles sonnent et en essayant d'imaginer l'impression qu'elles produisent...

Ayant les masses principales des quatrains et ayant composé le plan architectural de base, je peux considérer que le travail essentiel est achevé.

Ensuite, il y a le travail relativement facile de traitement technique de l'œuvre poétique⁴⁰.

40 «Тема большая и сложная, придётся потратить на неё таких четверостиший, шестистиший да двустийшей-кирпичей штук 20-30. Наработав приблизительно почти все эти кирпичи, я начинаю их примерять, ставя то на одно, то на другое место, прислушиваясь, как они звучат, и стараясь представить себе производимое впечатление... Имея основные глыбы четверостиший и составив общий архитектурный план, можно считать основную работу выполненной. Далее идёт сравнительно лёгкая техническая обработка поэтической вещи». Владимир Маяковский, *Собрание сочинений в 12 томах*, т. 11, Москва, Правда, 1978, с. 261 (Vladimir Maïakovski, *Œuvres complètes en 12 volumes*, t. 11, Moscou, 1978, p. 261). Nous traduisons.

Ce passage de Maïakovski sur les briques qu'il faut mettre l'une après l'autre, comme les mots servant d'éléments pour faire un poème, peut être comparé à l'idée de Péguy de construire ses poèmes « point après point », comme les maçons qui mettent « pierre après pierre ». Les deux chantiers sont semblables dans les descriptions de ces auteurs.

Maïakovski évoque l'image *словесный лом*, c'est-à-dire les expressions déjà inventées et utilisées qu'il faut retravailler ou modifier. La quantité de ce nouveau matériau doit être équilibrée et sa qualité permet de savoir si ce mélange peut être réutilisé.

Le poète donne des exemples de variations d'un seul vers, qu'il choisit et retravaille avec soin comme un maçon travaille la pierre. Il montre les efforts que demande la fabrication de quelques vers. Le travail minutieux du tailleur de pierre est comparable à celui du « fabricant » de mots. Ce parallèle s'applique également au travail sur la qualité sonore, musicale d'une œuvre poétique :

Les méthodes de traitement technique d'un mot sont infiniment variées. Il est inutile d'en parler car le fondement du travail poétique, comme je l'ai mentionné ici plusieurs fois, est dans l'invention des méthodes de ce traitement et c'est cela qui fait d'un écrivain un professionnel⁴¹.

Maïakovski donne des instructions aux poètes, qui ressemblent à celles données aux architectes pour construire les cathédrales. Selon lui, la poésie est une sorte de chantier servant à produire des vers. Pour savoir les fabriquer, il faut passer d'abord par une période d'apprentissage qui ne consiste pas à apprendre à exécuter des choses limitées et précises, mais à comprendre les principes de travail permettant de créer de nouvelles œuvres. La nouveauté est indispensable à chaque œuvre. Un vrai professionnel ne doit pas seulement imiter, mais créer de nouvelles méthodes pour

41 «Бесконечно разнообразны способы технической обработки слова, говорить о них бесполезно, так как основа поэтической работы, как я неоднократно здесь упоминал, именно в изобретении способов этой обработки, и именно эти способы делают писателя профессионалом». Маяковский, *Собрание сочинений в 12 томах* (Maïakovski, *Œuvres complètes en 12 volumes*), *op. cit.*, p. 268. Nous traduisons.

travailler le mot (ou la pierre), en y apportant son originalité, en se perfectionnant et en emmagasinant des modèles.

Selon Maïakovski, c'est une nouvelle organisation sociale qui suggère au poète des thèmes de son œuvre ; le poète doit être bien informé de tous les événements, connaître la théorie de l'économie et l'histoire des sciences. Cela valait également pour les architectes des cathédrales, qui exécutaient des commandes et qui devaient suivre les changements de la société, l'évolution de l'histoire. Maïakovski aborde la question de la tarification des vers et ce problème se pose également pour les architectes fabriquant des détails architecturaux. Il ne parle pas du travail technique lui-même, mais c'est le résultat digne d'admiration qui compte pour lui : un beau poème ou une belle cathédrale. La maîtrise, le perfectionnement, les procédés emmagasinés transforment un artisan en un professionnel. Tous ces principes concernent aussi bien les poètes que les architectes.

La forme novatrice des poèmes de Maïakovski et leur disposition en escalier rappellent également la position des briques ou des pierres d'une construction architecturale. Le poète lui-même donnait l'explication suivante de la forme de ses poèmes : la séparation des mots en plusieurs vers et le rejet contribuent à mettre en valeur le sens des mots, mais aussi à éviter une confusion de sens. Ce procédé sert également à bien marquer le rythme correspondant à la nouvelle époque.

À la différence de Mandelstam pour qui la cathédrale Notre-Dame et le style gothique servent de modèle à l'œuvre poétique, pour Maïakovski ce n'est pas le style qui compte dans sa comparaison de la littérature à l'architecture. Il s'intéresse surtout aux principes de la construction, à la technique et à la méthode. C'est la construction architecturale qui devient un modèle pour le poète.

Dans l'œuvre de Maïakovski, on trouve un poème portant le même titre que celui de Mandelstam : « Notre-Dame ». Il y est bien question de Notre-Dame de Paris, mais sa vision de cette cathédrale est assez particulière. Ce poème datant de 1925⁴² fait

42 Voir la dernière partie de l'article de Lioudmila Chvedova, « La sacralité des cathédrales occidentales dans les œuvres littéraires russes des XIX^e et XX^e siècles », in Claire Hauchard (dir.), *Le Sacral dans les arts et les lettres russes*, *Slovo* n° 34-35, Paris, Langues'O (INALCO), 2008, pp. 201-

partie du cycle poétique *Paris*, écrit entre 1924 et 1925 et fondé sur les impressions ressenties par le poète lors de son voyage en France, en novembre-décembre 1924. Il se distingue considérablement des œuvres d'autres auteurs consacrées à cet édifice. Maïakovski admire incontestablement la cathédrale; il la préfère à tous les autres bâtiments de la ville :

Les autres bâtiments
sont couchés
comme une écorce sale⁴³.

Notre-Dame s'élève au milieu des autres édifices comme un bateau. En décrivant la magnificence de la cathédrale au début du poème, Maïakovski utilise des métaphores très répandues : celle du bateau et celle du livre. Penchons-nous sur sa métaphore de la cathédrale-livre qui nous intéresse particulièrement dans ce chapitre :

Je lus
les écritures
qui décoraient le temple⁴⁴.

Le poète évoque ici des écritures servant à orner la cathédrale. Essayons de voir si ces écritures ont pour lui une valeur esthétique, symbolique ou autre en les mettant en rapport avec sa vision du monde.

En raison de l'esprit révolutionnaire de Maïakovski et de sa conception futuriste, les images chères aux romantiques et aux symbolistes résonnent chez lui de manière ironique. L'apparition de la « traductrice imbécile » dans le poème « Notre-Dame » qui s'exclame « Quel gothique céleste ! » («Какая небесная готика!») fait intervenir un ton sarcastique. Le ciel n'est pas ici une référence à la transcendance, c'est le côté pratique qui compte pour le poète. Maïakovski apprécie la cathédrale, parce qu'elle paraît être

217.

43 «Другие здания / лежат, / как грязная кора». Маяковский, *Собрание сочинений в 12 томах* (Maïakovski, *Œuvres complètes en 12 volumes*), *op. cit.*, t. 2, p. 153. Nous traduisons.

44 «Читал / письма, / украшавшие храм». Маяковский (*Maïakovski*), *op. cit.*, t. 2, p. 154. Nous traduisons.

utile au peuple à l'époque postrévolutionnaire : il y a des places assises pour y organiser des réunions, ce qui est avantageux par rapport à la cathédrale Basile-le-Bienheureux à Moscou, où ce n'est pas prévu et où « il n'y a que coupoles », selon le poète. Les réflexions des écrivains sur les gens simples réalisant quelque chose de grand, d'important, sont développées par Maïakovski dans un autre contexte. Le peuple est devenu le héros de l'époque, il avait la mission de transformer le monde. Et c'est à ses besoins que le poète souhaite adapter la cathédrale. Le peuple-bâtitseur des cathédrales est remplacé ici par le peuple-bâtitseur du nouveau monde.

Chez Maïakovski, l'idéologie remplace la foi. La cathédrale n'est plus un objet de culte, elle se transforme en instrument de propagande. Ce n'est plus un livre sacré, mais un livre qui parle au peuple révolutionnaire. Son genre peut être défini comme affiche ou tract (*плакат, агитка*) et ce livre porte donc un message idéologique. Les craintes de Proust à propos de la désaffectation des cathédrales et de leur transformation en musée, salle de conférence ou casino exprimées dans son article « La mort des cathédrales », que nous avons déjà cité, se justifient dans ce poème de Maïakovski et deviendront réalité à l'époque postrévolutionnaire en Russie :

J'ai tout pesé
et réfléchi, –
et voici :
elle est mieux que le Bienheureux Vas'ka.
Bien sûr,
on ne pourra pas en faire un club –
elle est un peu sombre,
Les classiques
n'y ont pas pensé.
Pas le style...
Ce n'est pas mon point fort.
Je ne me suis pas laissé manger
par les vieilleries.
Mais il est bien
que les places
soient déjà là
pour s'asseoir⁴⁵.

45 «Я взвесил всё / и обдумал, – / ну вот: / он лучше Блаженного

Maïakovski ne se soucie guère du côté esthétique de la cathédrale, son style ne l'intéresse pas ; ce qui compte pour lui, c'est le côté pratique et la possibilité de la faire servir différemment à la nouvelle époque. Son idée de mettre des lampes dans les yeux des chimères pour attirer plus de monde et de faire tourner la publicité entre les tours de la cathédrale est des plus provocantes :

Et pour la publicité –
ce n'est pas un temple,
c'est une merveille
engage toutes tes forces.
Pour la publicité électrique –
c'est la meilleure façade :
entre les tours
il faut tendre des rubans
et écrire en lettres différentes :
« Le signe de Zorro »,
pour que les lettres courent
comme des souris.
Une publicité comme celle-là
hurlera si fort,
qu'on la verra
jusqu'au Boul'mich.
Et si l'on met
des lampes
dans les yeux
des chimères
aux coins de la cathédrale,
alors –
personne ne partira :
des foules se presseront
tout de suite⁴⁶ !

Васьки. / Конечно, / под клуб не пойдёт – / темноват, – / об этом
не думали / классики. / Не стиль... / Я в этих делах не мастак. / Не
даля / старью на съеденье. / Но то хорошо, / что уже места / го-
тovy тебе / для сидения». Маяковский (Maïakovski), *op. cit.*, t. 2, p. 154.
Nous traduisons.

46 «А для рекламы – / не храм, / а краса – / старайся / во все
тяжкие. / Электрорекламе – / лучший фасад: / меж башен / пустить
перетяжки, / да буквами разными: / « Signe de Zorro », / чтоб буквы
бежали, / как мышь. / Такая реклама / так заорёт, / что видно / во

La cathédrale devient une affiche publicitaire, un texte servant à transmettre un nouveau message, à appeler le peuple à la lutte. Les caractéristiques de ce genre d'écriture sont l'aspect attractif, lumineux et bref. Ainsi, la cathédrale doit être transformée pour répondre aux exigences de la nouvelle époque. Les lettres apparaissant sur la façade et les lampes dans les yeux des chimères servent parfaitement à cela. Ce texte parle au peuple, cette cathédrale se met à hurler pour que son cri soit entendu par les masses populaires.

Si chez Huysmans ou Volochine la cathédrale est une écriture symbolique, une écriture sacrée, l'édifice décrit par Maïakovski transmet aussi un message symbolique, mais il est rempli d'un tout autre sens. Le « signe de Zorro », qui apparaît dans ce poème, fait référence au film projeté à l'époque sur les écrans de cinéma à Moscou. Zorro est un personnage qui rétablit la justice; il joue le rôle du vengeur masqué très apprécié par le peuple, en laissant comme trace de son passage la lettre « Z ». Dans son poème, Maïakovski propose de mettre ce signe sur la façade de la cathédrale et on peut donc supposer qu'il veut remplacer le Sauveur par Zorro. La cathédrale-livre ne parle plus du Sauveur, mais de Zorro; c'est lui qui est le personnage central de ce texte publicitaire et devient ainsi un nouveau symbole. Les anciens symboles de la cathédrale sont maintenant renversés, car ils sont devenus inutiles; d'autres symboles les remplacent. Il faut que ce bâtiment soit utile à la nouvelle époque, et il faut donc placer sur sa façade un personnage symbolique qui puisse guider le peuple et correspondre à l'esprit du temps.

La cathédrale de Maïakovski devient criarde et visible de partout; sa fonction est de réunir les foules. Pour cela, les anciens symboles ne conviennent plus. Les lampes et les lettres qui courent sur la façade sont de nouveaux moyens pour attirer le peuple. La cathédrale se transforme dans la poésie de Maïakovski : ce n'est plus un livre qui transmet le message biblique à l'aide de l'écriture et des symboles. Ce livre sert désormais à transmettre un autre

весь Boul'mich. / А если / и лампочки / вставить в глаза / химерам / в углах собора, / тогда – / никто не уйдёт назад: / подряд – / битковые сборы». Маяковский (Maïakovski), op. cit., t. 2, p. 155. Nous traduisons.

message, non celui du Christ et des saints, non celui de la Bible, mais le message révolutionnaire. On retrouve ici l'idée de Hugo sur la cathédrale qui peut parler au peuple, qui sert de livre aux gens illettrés. La différence, c'est qu'à l'époque de Maïakovski ces illettrés n'ont plus besoin d'un livre sur les saints, mais d'un livre d'un tout autre genre : un guide appelant à monter sur les barricades.

L'image créée par Maïakovski avec tellement d'audace semble absolument scandaleuse et blasphématoire, mais n'oublions pas qu'il s'agit ici d'un poète futuriste, poète de la modernité, qui tournait en dérision le vieux monde avec toutes ses valeurs. Maïakovski est admiratif devant la cathédrale, mais il la prive de son sens initial en essayant de l'adapter à son époque.

Ainsi, nous avons suivi le développement de l'image de la cathédrale-livre chez les écrivains russes et français depuis l'époque du romantisme jusqu'à la modernité. Le choix des auteurs les plus importants, les plus représentatifs de cette période nous a permis de montrer les différents aspects et les différentes étapes de l'évolution de la cathédrale-livre. Partis de la cathédrale vue comme livre et comme symbole chez les écrivains romantiques, nous avons observé les changements de cette métaphore dans le genre poétique.

Le style de la cathédrale-livre se caractérise par la présence de parallélismes, de répétitions, d'antithèses, tandis que sa structure comporte plusieurs parties, des chapitres, une préface, une conclusion. Le genre de la cathédrale-livre évolue : si, à l'époque romantique, il s'agit de la cathédrale-Bible, de la cathédrale-poème, de la cathédrale-encyclopédie, l'époque révolutionnaire en Russie change radicalement cette vision. Ce livre se transforme en cathédrale-affiche politique, adaptée aux besoins du peuple, à sa mentalité. Si au début c'était la Bible pour le peuple illettré, il devient à la fin une affiche publicitaire pour le peuple révolutionnaire. Le message de ce livre et ses personnages changent également en fonction de l'époque.

Cette métaphore fonctionne également en sens inverse, elle acquiert une autre nuance de sens : la cathédrale-livre se transforme en livre-cathédrale qui se construit selon les mêmes principes qu'une

œuvre architecturale. Ces deux systèmes coexistent, fonctionnent de manière semblable. Les écrivains considèrent la cathédrale comme modèle de leur création littéraire ; le mot devient synonyme de la pierre. Les grands romans sont souvent comparés à des œuvres-cathédrales, car ils ont une structure complexe bien conçue, riche d'une foule de détails reliés entre eux dans un ensemble constituant une unité. Le livre-cathédrale est doté des caractéristiques architecturales : un portail, des bas-côtés, de multiples éléments. Pourtant, cela ne veut pas dire que la cathédrale elle-même cesse d'être considérée comme un livre. Simplement cette métaphore devient plus riche en nuances, la cathédrale peut, elle aussi, servir de modèle, sa valeur est désormais indiscutable. Malgré la célèbre expression de Hugo dans *Notre-Dame de Paris* « ceci tuera cela » la cathédrale est toujours vivante, même si elle a peut-être perdu son statut de manuscrit de tout le genre humain, comme c'était le cas au Moyen Âge, avant l'invention de l'imprimerie.

Pour donner un livre, ne faut-il pas, par ailleurs, la rencontre de la matière végétale, qui fournit le papier, et d'un être humain, qui nourrit une pensée ? Si l'un et l'autre, pourtant, sont plus précaires, plus fragiles que le livre lui-même, ils n'en sont pas moins indispensables à sa conception et à son existence. Ces deux dimensions du « livre » nous intéresseront tour à tour, et nous allons dès maintenant nous interroger sur la question du végétal, sans lequel déjà la fabrication du livre – et peut-être aussi de la cathédrale – serait difficilement envisageable.

Chapitre II

L'image de la cathédrale-végétal

I

Sources de rapprochement entre la cathédrale et le monde végétal

Bien qu'il ait été précédé d'un véritable combat pour justifier le caractère naturel de l'art gothique, le rapprochement entre la cathédrale et un végétal est l'un des éléments fondamentaux du système métaphorique de la cathédrale. Cette comparaison ne s'imposa pas facilement car on reprochait souvent à la cathédrale gothique sa non-conformité aux règles de la nature. L'architecture gothique était considérée comme arbitraire, contre nature, artificielle et fondamentalement monstrueuse. On la comparait en effet à « un monstre difforme », car son style représentait un écart par rapport aux exigences esthétiques des époques précédentes. En lisant les impressions de Goethe après sa découverte de la cathédrale de Strasbourg dans *L'Architecture allemande* (1773), on perçoit les échos de ces préjugés :

Lorsque j'ai pour la première fois rendu visite à la cathédrale, j'avais ma tête remplie de généralités dictées par le bon goût. Par oui-dire je respectais l'harmonie des masses, la pureté des formes, par oui-dire j'étais un ennemi déclaré de l'arbitraire confus des décorations gothiques. Art indéterminé, désordonné, contre nature, compilé, raccommode : à l'aide de ces synonymes je regroupais sous la

rubrique du gothique toutes les incompréhensions qui eussent jamais traversé mon esprit [...] de sorte qu'en me rendant vers la cathédrale j'appréhendais avec horreur la vision d'un monstre difforme et confus¹.

Cependant, en découvrant cette cathédrale, Goethe effectue une véritable conversion esthétique et finit par apprécier l'art gothique :

Quel ne fut pas le sentiment inattendu qui m'assaillit avec étonnement lorsqu'elle se découvrit à ma vision ! Une impression totale et majestueuse remplit mon âme... On raconte qu'il en va de même des joies célestes [...]².

À sa suite, le mouvement romantique commence à valoriser la cathédrale gothique, à justifier ses formes étranges, à les associer à l'imitation de la nature, à la répétition des formes de la forêt. Après avoir été accusée d'être engendrée par un art « contre nature », d'être privée de toute valeur esthétique, la cathédrale gothique est réhabilitée par les romantiques. Elle cesse d'être un « monstre difforme » et devient l'emblème d'une nouvelle esthétique, d'une nouvelle forme de beauté créée selon le modèle de la nature. Ainsi

1 «Als ich das erstmal nach dem Münster gieng, hatt ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntniß guten Geschmacks. Auf Hörensagen ehrt ich die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen, war ein abgesagter Feind der verworrenen Willkürlichkeiten gothischer Verzierungen. Unter die Rubrick Gothisch, gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle synonymische Mißverständnisse, die mir von unbestimmtem, ungeordnetem, unnatürlichem, zusammengestoppeltem, aufgeflicktem, überladnem, jemals durch den Kopf gezogen waren [...] und so graute mirs im Gehen vorm Anblick eines mißgeformten krausborstigen Ungeheuers». Johann Wolfgang Goethe, *Von Deutscher Baukunst* [1773], in Herder, Goethe, Frisi, Möser, *Von deutscher Art und Kunst*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1994, p. 99. Johann Wolfgang Goethe, *Architecture allemande* [1773], trad. par Jean-Marie Schaeffer, in *Écrits sur l'art*, Paris, GF-Flammarion, 1996, pp. 80-81.

2 «Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davor trat. Ein, ganzer, grosser Eindruck füllte meine Seele... Sie sagen, das es also mit den Freuden des Himmels sey [...]». Goethe, *Von Deutscher Baukunst*, op. cit. Goethe, *Architecture allemande*, op. cit., p. 81.

l'un des premiers arguments en sa faveur est sa provenance du monde végétal.

À réfléchir aux raisons du rapprochement de la cathédrale et du végétal, plusieurs hypothèses se présentent à l'esprit. En comparant la cathédrale à un végétal, les écrivains analysaient sans doute la symbolique des végétaux et en particulier de chaque plante qu'ils choisissaient. Essayons de suivre le même chemin qu'eux et d'établir d'abord le sens symbolique des végétaux, avant de voir ce qui rend possible la comparaison de la cathédrale et de la végétation.

D'après l'historien Georges Duby (1919-1996), il existe un certain nombre de raisons qui permettent de rapprocher la cathédrale et le végétal. La cathédrale, qui est un phénomène de la cité, puise sa vitalité dans l'environnement, dans les champs qui l'entourent. Duby écrit dans son livre *Le Temps des cathédrales* (1966-1967) :

Art urbain, l'art des cathédrales a donc puisé dans les campagnes proches le principal aliment de sa croissance, et ce furent les efforts d'innombrables pionniers, défricheurs, planteurs de ceps, façonneurs de fossés et de digues qui, dans les succès d'une immense conquête agricole, le portèrent à son accomplissement. Sur un fond de moissons nouvelles et de jeunes vignobles se sont dressées les tours de Laon ; sculptée dans la pierre, la figure des bœufs de labours les couronne ; aux chapiteaux de toutes les cathédrales, des pampres fleurissent ; les façades d'Amiens et de Paris représentent le cycle des saisons par l'image des travaux paysans. Juste célébration : ce moissonneur qui aiguisa sa faux, ce vigneron qui taille, bêche ou provigne ont, par leur ouvrage, fait sortir de terre le monument. Il est le fruit de la seigneurie, c'est-à-dire de leur labeur. Or, nulle part l'élan de prospérité rurale ne fut plus vif à cette époque que dans le nord-est de la Gaule. Les campagnes les plus plantureuses du monde s'aménagèrent au cœur de cette région, dans les plaines qui entourent Paris. Aussi l'art nouveau fut-il reconnu par tous les contemporains comme étant proprement l'« art de France ». Il s'épanouit dans la province qui portait alors ce nom, celle où Clovis était mort, entre Chartres et Soissons³.

3 Georges Duby, *Le Temps des cathédrales*, [1966-1967], Paris, Gallimard, 1976, p. 115.

Comme l'indiquent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dans le *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, le végétal est un symbole « de l'unité fondamentale de la vie. D'innombrables textes et images, dans toutes les civilisations, montrent le passage du végétal à l'animal, à l'humain et au divin et inversement ». Le végétal symbolise également le « caractère cyclique de toute existence : naissance, maturation, mort et transformation. Les fêtes de la végétation [...] célèbrent des forces cosmiques qui se manifestent dans les cycles annuels [...]». La végétation est tout naturellement le symbole du développement, des possibilités qui s'actualiseront à partir de la graine, du germe ; à partir aussi de la matière indifférenciée que représente la terre⁴. La cathédrale, comme le végétal, évolue et se développe : dans le cas du végétal, il s'agit du développement et de la transformation de la nature et dans le cas de la cathédrale, du développement de la société et de l'art.

En employant cette analogie, en comparant la cathédrale à une plante, à un arbre en particulier, les écrivains s'inspiraient probablement du mythe de l'arbre de Jessé. À Chartres, le vitrail représentant cet arbre est admirablement conservé et il est unique dans sa perfection. C'est une magnifique illustration de la vision d'Isaïe (Isaïe, 11) : « Un rameau sortira de la souche de Jessé ; un rejeton issu de ses racines fructifiera ». De l'aine de Jessé, se trouvant en bas du vitrail, surgit le tronc d'un arbre sur les branches duquel sont assis quatre rois de Juda, puis Marie et Jésus au sommet, entourés de sept colombes symbolisant les sept dons du Saint-Esprit. Le Christ ici est comme la fleur de l'Arbre. La racine de l'Arbre de la prophétie (*radix*) est Jessé, la tige (*virga*) est Marie (*Virgo*) et la fleur (*flos*) en est le Christ. Ainsi, en comparant la cathédrale à un arbre avec des racines, à un végétal qui prend sa source dans la terre, les écrivains insistent sur l'idée de la naissance du Christ, de son origine.

L'arbre est une plante dont la symbolique est très riche. En perpétuelle évolution, il est, bien sûr, un symbole de la vie, mais également, comme le disent Gérard de Champeaux et Sébastien

4 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982, pp. 996.

Sterckx dans leur *Manuel des Symboles*, dans la mesure où l'arbre est aussi en ascension vers le ciel, il renvoie naturellement à la symbolique de la verticalité :

L'arbre, c'est à la fois le mystère de la verticalisation, de la prodigieuse croissance vers le ciel, de la perpétuelle régénération ; c'est non seulement l'expansion de la vie, mais encore la constante victoire sur la mort ; c'est l'expression parfaite du mystère de la vie qui *est* la réalité sacrale du cosmos⁵.

D'autre part, l'arbre symbolise le caractère cyclique de l'évolution cosmique – mort et régénération –, et les feuilles, en particulier, suggèrent cette idée de cycle, car l'arbre s'en dépouille et s'en recouvre chaque année. Il met en relation les trois niveaux : le souterrain, grâce à ses racines s'enfonçant dans les profondeurs de la terre ; la surface de la terre, grâce à son tronc et à ses branches ; les hauteurs, grâce à ses branches supérieures et sa cime, élancées vers le ciel. Des reptiles rampent entre ses racines et des oiseaux volent entre ses branches : il met donc en relation le monde céleste et le monde terrestre. Voici les réflexions que livrent à ce sujet Gérard de Champeaux et Sébastien Sterckx :

L'arbre est un axe vertical autour duquel se pressent et rayonnent racines et branches : c'est *l'image du monde, en expansion, en rassemblement et en ascension*. On célèbre à l'envi ses *trois zones cosmiques* : souterraine (racines, poussant vers le bas), terrestre et humaine (tronc, pure verticalité), supérieure et céleste (ramure, expansion) ; elles se prêtent à de nombreux rites. Cet arbre est souvent rempli d'oiseaux et même d'animaux divers⁶.

En réfléchissant aux sources de la métaphore de la cathédrale comme végétal, on peut constater que les écrivains s'inspiraient souvent de l'idée de l'ascension vers le ciel, de la verticalité et du lien entre les mondes. En effet, la cathédrale est aussi un intermédiaire entre le monde sacré et le monde profane ; sa flèche s'élance vers le ciel en aspirant à atteindre Dieu et tout le caractère de l'architecture gothique détermine cet élan infini vers le ciel.

5 Gérard de Champeaux et Sébastien Sterckx, *Le Manuel des Symboles*, Éditions Zodiaque, 1966, p. 298.

6 *Ibid.*, p. 299.

C'est donc une projection en haut, ce qui renvoie au plan vertical (et aussi en bas : souvenons-nous des évocations de la cathédrale souterraine par Hugo). Par ailleurs, comme sa construction s'étend sur plusieurs siècles et qu'elle est donc l'œuvre de générations et d'époques successives, la cathédrale constitue également un lien temporel à travers les âges. Outre le plan vertical, on y distingue ainsi le plan horizontal. C'est donc une communication à plusieurs niveaux qui s'instaure, car elle s'inscrit dans le plan synchronique et diachronique.

Une autre raison explique le fréquent rapprochement entre la cathédrale et le végétal : les architectes ont imité la nature parce que celle-ci était, à leurs yeux, source et modèle de la perfection et de l'harmonie. L'architecture gothique était un phénomène qui permettait une certaine liberté, et elle a été l'une des premières à subir l'influence du peuple, de son génie, de son originalité. Les cathédrales ne parlaient pas seulement la langue sacrée, mais aussi la langue simple et familière au peuple qui érigeait ces édifices. Pour orner la Maison de Dieu, le peuple la couronnait de plantes et d'animaux qui éveillaient sa curiosité et sa tendresse. Pour cela, les maçons utilisaient tout ce qui se présentait à leur regard : le chou, le chardon et même les plus humbles fleurs des campagnes, ce qui permettait d'introduire dans les motifs de décoration des édifices toute une profusion de plantes. Ornée de végétaux, la cathédrale devient elle-même comparable à une sorte de végétation, à une production de la nature. L'art imite la nature, sa perfection, son harmonie et sa beauté.

Les cathédrales gothiques, comme les végétaux, représentent un lien entre le microscopique et le gigantesque, entre l'unité et la multiplicité. Ces deux aspects y coexistent parfaitement et ces édifices réunissent la majesté de l'ensemble et l'importance de chaque petit détail. Nous avons déjà vu apparaître cette idée dans le chapitre sur la cathédrale-livre et elle surgira également plus tard, dans le chapitre sur la cathédrale-être animé, ce qui nous permet de dire qu'elle est un point commun de toutes les métaphores de la cathédrale.

Le végétal est donc un symbole riche qui a plusieurs facettes. Symbole de vie, il manifeste le caractère cyclique de l'existence, l'idée de développement, d'évolution de tout organisme vivant.

Symbole d'ascension vers le ciel, de verticalité, de lien avec le cosmos, il est un moyen de faire communiquer le monde terrestre et le monde céleste.

Après cette réflexion sur les sources du rapprochement de la cathédrale et du végétal, nous examinerons dans le détail l'évolution de cette métaphore. Nous nous arrêterons progressivement sur les images de la cathédrale-forêt, de la cathédrale-arbre, de la cathédrale-épi et de la cathédrale-fleur.

II

L'image de la cathédrale-forêt

L'une des premières métaphores qui surgit lorsqu'on évoque la cathédrale-végétal est celle de la cathédrale-forêt qui est présente dans les littératures française et russe depuis François-René de Chateaubriand. Cette belle image est en même temps un peu contradictoire puisque l'objet qui représente une unité (la cathédrale) est associé à un phénomène représentant une multiplicité (la forêt composée d'une multitude d'arbres). Nous verrons d'ailleurs que plus tard cette métaphore aura tendance à se transformer au profit d'une image unique et que la forêt sera remplacée par des végétaux précis. Mais examinons d'abord la métaphore de la cathédrale-forêt qui est la source de toutes les autres images végétales de la cathédrale.

C'est dans les écrits sur la provenance du gothique qu'apparaît l'idée de la cathédrale-forêt. En réhabilitant la cathédrale gothique, Chateaubriand écrit dans le *Génie du christianisme* (1802) : « L'ordre gothique au milieu de ces proportions barbares, a toutefois une beauté qui lui est particulière¹ ». Et il ajoute une note pour expliquer sa conception de l'origine du gothique, en exprimant à la

1 François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme* [1802], Paris, Pourrat Frères, 1838, p. 278.

fin sa préférence pour son origine naturelle : « On pense qu'il nous vient des Arabes, ainsi que la sculpture du même style. Son affinité avec les monuments de l'Égypte nous porterait plutôt à croire qu'il nous a été transmis par les premiers chrétiens de l'Orient : mais nous aimons mieux encore rapporter son origine à la nature² ». Plus tard, nous retrouverons la comparaison de l'art gothique et de l'art égyptien chez d'autres auteurs.

Les opinions divergent au sujet de l'origine des cathédrales gothiques. Selon le point de vue traditionnel, le gothique est apparu au nord de la France, plus précisément en Île-de-France, en 1140, au moment où l'abbé Suger reconstruisait la basilique Saint-Denis : il fut en effet le premier à introduire cet élément typique du gothique qu'est l'ogive, née, selon l'opinion la plus répandue, de l'intersection des cintres. Le gothique est considéré comme le point culminant de l'art roman et en même temps comme sa négation. D'après un autre point de vue, cette forme architecturale est empruntée à l'architecture orientale, à l'art arabe. L'hypothèse de l'origine orientale de l'ogive affirme qu'elle aurait été apportée par les Croisés en Europe. Huysmans, quant à lui, suppose que le style ogival provient d'Égypte, de Syrie, de Perse ou bien qu'il dérive de l'art sarrasin et de l'art arabe.

Selon Chateaubriand, le gothique remonte à l'imitation des forêts gauloises. Cette hypothèse de la provenance du gothique n'est pas scientifique, mais elle n'est pas dénuée de sens et la justification qu'en propose Chateaubriand est très convaincante. En prolongeant sa réflexion sur ce sujet, il écrit :

Les forêts ont été les premiers temples de la Divinité, et les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture. Cet art a donc dû varier selon les climats. Les Grecs ont tourné l'élégante colonne corinthienne avec son chapiteau de feuilles sur le modèle du palmier. Les énormes piliers du vieux style égyptien représentent le sycomore, le figuier oriental, le bananier et la plupart des arbres gigantesques de l'Afrique et de l'Asie³.

Les types de végétaux qui ont été imités par les architectes au fil des siècles, variaient selon les zones climatiques, car chacun

2 *Ibid.* pp. 278-279.

3 *Ibid.*

prenait un végétal répandu dans son pays pour modèle des motifs architecturaux. Chateaubriand fait référence à Vitruve qui évoque l'invention du chapiteau, mais, d'après lui, cela « ne détruit pas ce principe général que l'architecture est née dans les bois. On peut seulement s'étonner qu'on n'ait pas, d'après la variété des arbres, mis plus de variété dans la colonne. Nous concevons, par exemple, une colonne qu'on pourroit appeler *palmiste*, et qui seroit la représentation naturelle du palmier. Un orbe de feuilles un peu recourbées, et sculptées au haut d'un léger fût de marbre, feroit, ce nous semble, un effet charmant dans un portique⁴ ».

Chateaubriand constate que la cathédrale gothique appartient à la nature. La forêt devient chez lui l'image de l'infini, elle renferme l'idée chrétienne. Étant la création de Dieu, elle représente un espace sacré :

Les forêts des Gaules ont passé à leur tour dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée. Ces voûtes ciselées en feuillage, ces jambages qui appuient leurs murs, et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église⁵ gothique ; tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères de la divinité⁶.

Chateaubriand souligne le caractère naturel des éléments architecturaux : comme dans une forêt, nous y apercevons les voûtes de feuillages ; l'obscurité et la fraîcheur y règnent. Mais dans cette description nous rencontrons également un phénomène qui ne fait pas partie de la nature, qui est créé artificiellement : le labyrinthe qui limite l'idée de la création naturelle. Souvenons-nous que le sol de nombreuses cathédrales offre des labyrinthes

4 *Ibid.*

5 Notons que Chateaubriand utilise une terminologie très variée dans ce texte lorsqu'il évoque un édifice religieux : église gothique, édifice, vaste basilique, temple gothique (dans la citation qui figure plus bas). Il évite d'employer le mot « cathédrale » dans cette œuvre. Le mot « temple » est d'ailleurs souvent employé par les auteurs russes lorsqu'ils parlent de la cathédrale.

6 *Ibid.*

que l'on interprète comme des représentations du chemin de Jérusalem. Dans cet extrait, tout est imprégné de l'esprit religieux qui est inséparable de la métaphore de la cathédrale-forêt chez Chateaubriand. Plus loin, apparaît une fantaisie romantique qui transforme l'espace architectural en espace végétal :

Les deux tours hautaines plantées à l'entrée de l'édifice surmontent les ormes et les ifs du cimetière, et font un effet pittoresque sur l'azur du ciel. Tantôt le jour naissant illumine leurs têtes jumelles; tantôt elles paroissent couronnées d'un chapiteau de nuages, ou grossies dans une atmosphère vaporeuse. Les oiseaux eux-mêmes semblent s'y méprendre et les adopter pour les arbres de leurs forêts : des corneilles voltigent autour de leurs faîtes et se perchent sur leurs galeries. Mais tout à coup des rumeurs confuses s'échappent de la cime de ces tours et en chassent les oiseaux effrayés. L'architecte chrétien, non content de bâtir des forêts, a voulu, pour ainsi dire, en imiter les murmures; et, au moyen de l'orgue et du bronze suspendu, il a attaché au temple gothique jusqu'au bruit des vents et des tonnerres, qui roulent dans la profondeur des bois. Les siècles, évoqués par ces sons religieux, font sortir leurs antiques voix du sein des pierres, et soupirent dans la vaste basilique : le sanctuaire mugit comme l'ancre de l'ancienne Sibylle; et tandis que l'airain se balance avec fracas sur votre tête, les souterrains voûtés de la mort se taisent profondément sous vos pieds⁷.

Dans cette description, les deux tours de la cathédrale se transforment progressivement en deux têtes jumelles, en troncs d'arbres avec des cimes, en faîtes et deviennent de plus en plus proches de la nature. Les deux tours baignent d'ailleurs dans un véritable biotope : l'auteur y évoque des ormes, des ifs, le ciel, les nuages, les oiseaux. Pour nous plonger dans l'ambiance d'une forêt et renforcer l'effet de présence réelle dans le monde végétal, Chateaubriand fait venir dans la cathédrale des oiseaux qui voltigent entre les tours en les prenant pour des troncs d'arbres. Chassant les oiseaux effrayés, l'orgue introduit dans cet espace les sons de la nature : le vent et le tonnerre, le bruissement du feuillage. Les souterrains voûtés des cathédrales ou les cryptes symbolisent les racines des forêts, mais également les feuilles mortes, les végétaux

⁷ *Ibid.*

décomposés sur lesquels une autre vie commence, d'autres plantes poussent. Ce passage est rempli de la présence divine. Chez Chateaubriand, pour qui la nature chante la gloire de Dieu, les forêts étaient des lieux de culte. Cette description romantique nous rapproche de la métaphore de la cathédrale-végétal, tellement fréquente et chère aux écrivains de cette période.

Toute une série d'auteurs français et russes suivent en effet la voie ouverte par Chateaubriand et recourent à cette métaphore dans des contextes différents. La forêt de Chateaubriand sert de base à leurs comparaisons : même s'ils choisissent des végétaux variés, on y trouve toujours l'idée d'élévation, de verticalité, d'élan vers le ciel et de croissance progressifs. Nous verrons par la suite l'évolution de cette image générale de la forêt et des formes qu'elle revêt.

Dans *La Cathédrale*, Huysmans développe l'idée de Chateaubriand sur l'imitation des forêts par les bâtisseurs des cathédrales gothiques : « Il est presque certain que l'allée des forêts servit de point de départ aux rues mystiques de nos nefs⁸ ». Il évoque aussi « l'abside d'arbres » et compare les colonnes aux grands troncs séculaires et les piliers aux fûts de bouleaux. Huysmans se souvient également des chapiteaux dont le décor est l'imitation de plantes différentes.

La comparaison de la cathédrale médiévale avec une forêt est aussi très répandue chez les auteurs russes. Cette tradition apparaît d'abord chez les romantiques et notamment dans l'œuvre de Nicolas Gogol qui développait l'idée de « la forêt de voûtes » dans son article « Sur l'architecture du temps actuel » («Об архитектуре нынешнего времени», 1831) :

C'est dans l'architecture gothique que l'on perçoit le plus l'empreinte, bien qu'elle ne soit pas très nette, d'une forêt enchevêtrée, sombre, majestueuse où depuis longtemps on n'a pas entendu la hache. Ces ornements qui courent en lignes interminables et ces réseaux de sculpture ne sont rien d'autre qu'un obscur souvenir du tronc, des branches et des feuilles d'un arbre⁹.

8 Huysmans, *La Cathédrale*, op. cit., p. 127.

9 «В готической архитектуре более всего заметен отпечаток, хотя неясный, тесно сплетённого леса, мрачного, величественного,

D'après Gogol, les architectes des cathédrales se sont inspirés de l'idée de l'arbre dont les branches poussent d'une manière irrégulière. L'enchevêtrement des détails de cathédrales gothiques rappelle à l'écrivain les feuilles d'arbres, alors que l'intérieur sombre et majestueux de ces édifices ressemble aux profondeurs impénétrables d'une forêt. Cette idée est également exprimée dans un autre extrait du même article :

[Dans cette architecture] tout est lié : cette forêt de sveltes piliers, qui s'élancent très haut au-dessus des têtes, ces ouvertures immenses, étroites, avec des variations et des entrelacs innombrables; cette masse terrifiante et colossale, à laquelle se joignent les ornements les plus fins et les plus variés; cette légère toile d'araignée qui enveloppe la cathédrale d'un réseau de sculptures, des soubassements jusqu'au sommet de la flèche, et qui avec elle prend son essor vers le ciel; grandeur et beauté, luxe et simplicité, pesanteur et légèreté [...]¹⁰

Pour Gogol, cette forêt est à la fois magnifique et terrifiante. L'idée, propre aux romantiques, de la beauté qui fait peur ressurgit également plus tard, jusque chez Baudelaire. La phrase de Gogol que nous venons de citer est remplie d'antithèses entre la somptuosité

где топор не звучал от века. Эти стремящиеся нескончаемыми линиями украшения и сети сквозной резьбы не что другое, как тёмное воспоминание о стволе, ветвях и листьях древесных». Николай Гоголь, «Об архитектуре нынешнего времени» [1835], in *Полное собрание сочинений в 7 томах*, т. 6, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1967, с. 83 (Nicolas Gogol, « Sur l'architecture du temps actuel » [1835], in *Les Œuvres complètes en 7 volumes*, t. 6, Moscou, 1967, p. 83). Nous traduisons.

10 «В ней [в этой архитектуре] всё соединено вместе: этот стройно и высоко возносящийся над головою лес сводов, окна огромные, узкие, с бесчисленными изменениями и переплётами, присоединение к этой ужасающей колоссальности массы самых мелких, пёстрых украшений; эта лёгкая паутина резьбы, опутывающая его своею сетью, обвивающая его от подножия до конца шпика и улетающая вместе с ним на небо; величие и вместе красота, роскошь и простота, тяжесть и лёгкость [...]». Гоголь (Gogol), *op. cit.*, p. 76. Extrait de « Sur l'architecture du temps actuel » de Gogol traduit par Hélène Henry dans « Mandelstam et la cathédrale gothique », in *L'Avant-garde russe et la synthèse des arts*, *op. cit.*, p. 97.

et la simplicité, entre la légèreté et la lourdeur, entre le terrifiant et le colossal, ce qui souligne les sentiments contradictoires que cet auteur éprouve envers l'art gothique.

La cathédrale qui pousse comme un végétal apparaît dans le poème de Constantin Sloutchevski « À l'abbaye de Saint-Denis » («В аббатстве Сен-Дени»¹¹) où il décrit la basilique comme un gardien des tombes royales. Dans sa description, le passé pousse en perçant le granit, comme une végétation étrange :

Et si, sous le granit, par quelque providence,
Telles d'étranges végétaux,
Repoussaient tout à coup les affaires passées
Et que se déployaient leurs tiges bien frisées –
Au nom de la contrition¹²?

Ce n'est pas la cathédrale, mais plutôt le passé qui est représenté ici comme un végétal et qui menace en quelque sorte l'édifice. Si nous faisons preuve d'imagination, l'histoire avec ses héros, ses rois et son peuple commencent à « pousser » sur les façades des cathédrales. Dans ce passage, on repère donc plusieurs métaphores : la cathédrale est ornée de toutes sortes de végétaux et représente d'ailleurs elle-même un végétal qui pousse, qui se développe selon les mêmes lois que la nature.

L'image de la cathédrale-végétal et notamment de la cathédrale-forêt est fréquente dans les œuvres du poète russe Ossip Mandelstam qui percevait le lien entre l'art gothique et la forêt depuis son plus jeune âge. En 1933, il racontait dans son *Voyage en Arménie* que tout petit, il n'aimait pas cueillir les champignons, mais préférait ramasser les pommes de pin et il explique la raison de cette prédilection :

[...] j'aimais les pommes de pin gothiques et les glands hypocrites
en capuchons de moines. Je caressais les pignes. Elles se hérissaient.
Elles étaient convaincantes. Je pressentais dans leur tendresse

11 Le poème n'est pas daté.

12 «Что, если бы теперь, по воле providения, / Из-под гранита
проросли / Прошедшие дела, как странные растения, / И
распустили бы во имя сожаления / Свои завитые стебли?»
Случевский, *Стихотворения и поэмы*, (Sloutchevski, *Poèmes*), *op. cit.*, p.
303. Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

encoquillée, dans leur distraction géométrique les premiers éléments de l'architecture, dont le démon m'a accompagné toute ma vie¹³.

Le poète rapproche un fruit de la nature d'une forme architecturale, plus précisément de la forme gothique. La forme conique des pommes de pin, qui lui semble parfaite et digne d'être imitée, lui rappelle l'ogive des cathédrales gothiques.

Mandelstam s'est également inspiré de textes d'auteurs russes et français. Influencé par les idées de ses prédécesseurs, il va plus loin en les approfondissant et en les enrichissant des nuances de sa conception acméiste.

Dans son poème « Notre-Dame » (1912), il reprend la métaphore de la végétation et compare la cathédrale à une « inconcevable forêt » (*непостижимый лес*) :

Labyrinthe élémentaire, inconcevable forêt.
De l'âme gothique l'abîme réfléchi¹⁴.

Dans le poème « Reims et Cologne » (« Реймс и Кёльн », 1914), il qualifie la cathédrale de « forêt ogivale (fléchée) » (*стрельчатый бор*) :

Dans la forêt fléchée, ô merveille intégrale¹⁵.

13 «[...] мне нравились готические хвойные шишки и лицемерные жёлуди в монашеских шапочках. Я гладил шишки. Они топорщились. Они были хорошие. Они убеждали меня. В их скорлупчатой нежности, в их геометрическом ротозействе я чувствовал начатки архитектуры, демон которой сопровождал меня всю жизнь.» Осип Мандельштам, «Путешествие в Армению» [1933], in *Собрание сочинений в 4 томах*, Москва, Терра, 1991, с. 150 (Ossip Mandelstam, « Voyage en Arménie » [1933], in *Œuvres complètes en 4 volumes*, Moscou, 1991, p. 150). Traduit par H. Henry dans l'article « Mandelstam et la cathédrale gothique », *op. cit.*, p. 96.

14 «Стихийный лабиринт, непостижимый лес, / Души готической рассудочная пропасть.» Мандельштам, «Утро акмеизма» (Mandelstam, « Le Matin de l'acméisme »), *op. cit.*, p. 39. Mandelstam, « Notre-Dame », in Blot, *Ossip Mandelstam ; une étude de Jean Blot avec un choix de textes*, *op. cit.*, p. 129.

15 «И в дивной целости стрельчатый бор». Мандельштам, «Утро акмеизма» (Mandelstam, « Le matin de l'acméisme »), *op. cit.*, p. 166. Tra-

Pour Mandelstam, la métaphore de la cathédrale-végétal n'a pas tout à fait le même sens que pour les symbolistes ou les romantiques. Pour lui, ce n'est pas une « forêt de symboles » comme pour Baudelaire et les symbolistes. En employant l'expression « inconcevable forêt », Mandelstam lui oppose tout de suite dans le vers suivant « l'abîme réfléchi » (*рассудочная пропасть*), suggérant ainsi que pour lui la mystique est du côté du rationnel, que tout peut s'expliquer par la raison. Cette idée peut être confirmée par le raisonnement de Mandelstam dans « Le Matin de l'acméisme » (« Утро акмеизма », 1919) :

Le Moyen Âge nous est cher parce qu'il possédait au plus haut degré le sens des frontières et des cloisons. Il ne confondait jamais des plans de nature différente et maintenait à l'égard de l'au-delà une attitude pleine de réserve. Un noble mélange de raison et de mysticisme, la perception du monde comme un équilibre vivant, voilà ce qui nous apparente à cette époque et nous induit à puiser de nouvelles forces dans les œuvres créées sur le sol roman autour de 1200¹⁶.

La tendance à opposer des notions, à hiérarchiser le monde était typique du Moyen Âge qui, pour cette raison, édifiait entre les différents plans de l'existence ce que Mandelstam appelle des cloisons. Le mélange de la raison et de la mystique établissait ainsi une sorte d'équilibre dans le monde médiéval. Dans ce contexte, l'image de la forêt incarne le côté mystique et à la fois bien raisonné,

duit par Lioudmila Chvedova et Romain Vaissermann, in *Le Porche* n° 10, Orléans, 2002, p. 15. Littéralement : « Et dans la prodigieuse unité la forêt ogivale ».

16 «Средневековые дороги нам потому, что обладали в высокой степени чувством граней и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой и побуждает черпать силы в произведениях, возникших на романской почве около 1200 года». Осип Мандельштам, «Утро акмеизма» (Mandelstam, « Le matin de l'acméisme »), *op. cit.*, p. 190. Mandelstam, « Le Matin de l'acméisme », trad. par Florian Rodari, in *La Revue de belles lettres*, *op. cit.*, pp. 158-159.

bien réfléchi de l'époque médiévale et de son « produit » le plus surprenant qui est la cathédrale gothique.

En pensant à l'art gothique, beaucoup d'autres écrivains russes l'associaient avec une forêt, avec toute une profusion de végétaux. L'écrivain russe Volochine ne fit pas exception et cette idée est souvent présente dans ses œuvres. En réfléchissant sur la nature de la cathédrale gothique, il soulignait son côté organique dans son carnet :

L'art gothique possède quelque chose de végétal et d'organique. J'ai contemplé longuement la chaire de la cathédrale Saint-Étienne (à Vienne) tressée d'innombrables branches de pierre partant d'un seul tronc et j'avais l'impression de contempler les nervures d'une feuille de chêne¹⁷.

Le caractère organique de l'architecture gothique est étroitement lié à l'idée de la cathédrale-végétal. Nous y reviendrons dans le chapitre consacré à la fusion du microscopique et du gigantesque dans l'art des cathédrales.

En évoquant l'hypothèse de Chateaubriand selon laquelle l'arc ogival proviendrait de la forêt gauloise, hypothèse repoussée comme non-scientifique, Volochine lui accorde pourtant une certaine valeur et explique que « même si l'arc ogival ne découle pas du croisement des branches, il lui correspond en tant que geste¹⁸ ». Dans son livre inachevé *L'Esprit du gothique* (*Дух готики*), il consacre d'ailleurs un passage à ce sujet :

Chateaubriand avait seulement tort d'attribuer aux architectes gothiques un projet naturaliste, un désir de répéter l'impression que produit une forêt. Leur point de départ n'était pas là, mais

17 «В готике есть что-то растительное-органическое. Я долго рассматривал кафедру в соборе святого Стефана, (собор в Вене) сплетённую из бесчисленных каменных веточек, разошедшихся от одного ствола, и мне казалось, что я рассматриваю жилки дубового листа». Волошин, *Путник по вселенным* (Volochine, *Le Marcheur dans l'univers*), *op. cit.*, p. 33. Nous traduisons.

18 «Если стрельчатая арка и не вытекает из переплёта ветвей, то во всяком случае она соответствует ему как жест.» Лавров, «Дух готики, неосуществлённый замысел Волошина» (Лавров, « L'Esprit du gothique, projet inachevé de Volochine »), *op. cit.*, p. 338. Nous traduisons.

ils y sont arrivés par le geste des mains jointes en prière et levées au-dessus de la tête¹⁹.

Cette explication converge tout à fait avec la conception chrétienne de Chateaubriand, comprise et développée par Volochine. Notons que « le geste des mains jointes en prière » rappelle aussi la sculpture d'Auguste Rodin, nommée *La Cathédrale* (1908), qui s'inspire du même motif des mains²⁰. Selon Sacha Guitry²¹, Rodin répétait souvent que les voûtes en ogive lui rappelaient des mains qui se rejoignaient pour prier. Cependant, pour créer cette sculpture, Rodin évoque deux mains droites. On ne remarque pas immédiatement ce détail, mais il s'agit pourtant de deux éléments indépendants que le sculpteur met ensemble pour exprimer l'idée de recueillement, d'élan spirituel et de communion. Pour prolonger cette idée, proche également de Charles Péguy, rappelons que chaque pierre de la cathédrale incarne pour Péguy le geste vers le ciel fait par chaque âme qui prie, par chaque fidèle, pour participer à la construction de la maison spirituelle de Dieu.

Lorsqu'on évoque la métaphore de l'art gothique végétal, on pense aussi au très révélateur poème de Volochine intitulé « La Lettre ». La description de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois dont les vitraux rappellent au poète les ailes d'un papillon, ailes qui l'obsèdent toujours, est suivie d'une strophe consacrée à l'art gothique qui révèle un monde de plantes fantastiques inventées par les architectes des cathédrales :

Forêts de sculpture gothique
Où tout est terrifiant et proche.
Colonnes, figures sévères
De Sibylles, prophètes, rois...
Monde de plantes fantastiques,

19 «Шатобриан был неправ только, приписывая готическим архитекторам натурализм: желание повторить впечатление леса. Они не изошли из него, но пришли к нему, через жест рук, молитвенно сложенных и поднятых над головой». Лавров, «Дух готики, неосуществлённый замысел Волошина» (Lavrov, « L'Esprit du gothique, projet inachevé de Volochine »), *op. cit.* Nous traduisons.

20 En annexe 2, voir l'image n° 3.

21 Sacha Guitry, *18 avenue Elisée Reclus*, 1952.

De fantômes figés en pierre,
De dragons, mages et chimères.
Tout est symbole, signe, exemple²².

Le monde fantastique et mystérieux de l'architecture gothique cache des symboles, des significations profondes. Cet extrait est indiscutablement inspiré des symbolistes, notamment de Baudelaire, mais on y sent également l'influence de Chateaubriand. Ainsi, dans un passage du poème « Obsession », publié dans le recueil *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire exprime la peur que lui inspire la forêt comparée à la cathédrale gothique : « Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales [...] »²³. Pour Volochine, cette forêt est aussi un peu redoutable, mais en même temps elle est très attirante et mystérieuse.

Le rapprochement de la cathédrale et de la forêt est donc très fréquent dans la littérature et cette comparaison lancée par Chateaubriand est présente chez toute une pléiade d'auteurs français et russes qui la développent à leur manière : Huysmans, Baudelaire, Gogol, Mandelstam, Volochine, Sloutchevski. C'est une mystérieuse cathédrale-forêt qui devient en même temps une cathédrale – « forêt de symboles » où chaque élément peut être interprété et expliqué.

22 «Леса готической скульптуры! / Как жутко всё и близко в ней. / Колонны, строгие фигуры / Сивилл, пророков, королей... / Мир фантастических растений, / Окаменелых приведений, / Драконов, магов и химер. / Здесь всё есть символ, знак, пример». Волошин, *Избранные стихотворения* (Volochine, *Poèmes choisis*), *op. cit.*, pp. 55-56. Nous traduisons.

23 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* [1857], in *Les Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 55.

III

La cathédrale-arbre

La deuxième image très significative liée au monde végétal, et qui découle d'ailleurs de la métaphore de la cathédrale-forêt, est celle de la cathédrale-arbre. Cette image est plus restreinte, plus concrète, et contrairement à l'image précédente, elle représente une unité et non une multiplicité. L'arbre est l'un des éléments de la forêt, mais il a des contours plus précis, une forme plus déterminée que la forêt.

Le thème de la correspondance entre l'architecture et la nature est très important chez Hugo ; c'est l'un de ses sujets privilégiés puisqu'il est récurrent dans son œuvre. En reprenant la comparaison de la cathédrale avec une forêt, utilisée par Chateaubriand et par d'autres auteurs, Hugo choisit une image plus précise, qui est celle de l'arbre. Cette comparaison lui permet d'associer la cathédrale à un végétal qui représente une unité et non une multiplicité.

L'idée de Hugo d'identifier l'art architectural à cette œuvre de la nature se révèle dans l'évocation de l'édifice s'enfonçant profondément dans la terre avec ses racines. L'écrivain nous apprend qu'au Moyen Âge, quand un édifice était complet, il y en avait presque autant dans la terre que dehors, « ces puissantes bâtisses [...] n'avaient pas simplement des fondations, mais,

pour ainsi dire, des racines qui s'alliaient ramifiant dans le sol en chambres, en galeries, en escaliers comme la construction d'en haut. Ainsi, églises, palais, bastilles avaient de la terre à mi-corps¹ » et « dans les cathédrales c'était en quelque sorte une autre cathédrale souterraine, basse, obscure, mystérieuse, aveugle et muette. Les caves d'un édifice étaient un autre édifice où l'on descendait au lieu de monter, et qui appliquait ses étages souterrains sous le monceau d'étages extérieurs du monument, comme ces forêts et ces montagnes qui se renversent dans l'eau miroitante d'un lac au-dessous des forêts et des montagnes du bord² ».

Puisque Hugo compare les œuvres architecturales à des œuvres de la nature, il leur confère toutes les caractéristiques propres à cette dernière. Elles se développent selon les mêmes règles, suivant les mêmes principes. Toute végétation, puisqu'elle est vivante, a tendance à croître ; même si on la coupe, elle repousse toujours avec ardeur, en suivant la loi de la nature. Selon Hugo, le développement des édifices se soumet aux mêmes principes. Ils sont comme une végétation qui repousse. En décrivant les symptômes de déclin des cathédrales, Hugo les compare à ceux qui précèdent la mort d'un arbre :

Aussi voyez comme à partir de la découverte de l'imprimerie
l'architecture se dessèche peu à peu, s'atrophie et se dénude.
Comme on sent que l'eau baisse, que la sève s'en va³.

Le livre imprimé est comparé à un ver rongeur qui suce l'édifice et le dévore, la cathédrale « se dépouille, s'effeuille, elle maigrit à vue d'œil⁴ ».

Selon Hugo, la cathédrale est comparable à une œuvre de la nature, elle imite sa perfection, son harmonie. L'idéal classique de l'architecture, proclamé par Vitruve, était basé sur la symétrie, l'harmonie et la beauté empruntées à la nature. Ce qui frappe surtout Hugo, c'est l'union de la prodigieuse variété extérieure des cathédrales, l'imagination, la fantaisie, la diversité des ornements,

1 Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 317.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 247.

4 *Ibid.*, p. 249.

mais aussi l'unité à laquelle elles sont soumises. De là vient la comparaison avec l'arbre : « Le tronc de l'arbre est immuable, la végétation est capricieuse⁵ ».

Si pour Chateaubriand l'idée de la cathédrale-forêt était étroitement liée aux lieux de culte, à l'esprit religieux, chez Hugo la métaphore de la cathédrale-arbre a un caractère plus rhétorique et provient de son imagination.

La métaphore de la cathédrale-arbre découle logiquement de l'image de la forêt. Les écrivains choisissent un végétal plus précis, qui fait partie de l'image multiple de la forêt. Notons que, dans la plupart des cas, les métaphores de la forêt et de l'arbre se mélangent, parce qu'elles sont étroitement liées, mais nous trouvons chez Hugo l'exemple le plus éloquent de la séparation des deux images.

5 *Ibid.*, p. 164.

IV

La cathédrale-épi de blé

Au gré de l'imagination des écrivains, la métaphore de la cathédrale-végétal revêt des formes différentes : celle d'une forêt, d'une fleur ou d'un arbre. En partant d'une image plus générale, les auteurs concrétisent progressivement la métaphore. Au début, ils utilisent la comparaison avec quelque chose d'immense et, plus tard, ils associent la cathédrale avec des végétaux précis et plus petits. En réalité, les écrivains n'oublient jamais complètement la métaphore de la forêt : ils y reviennent de temps à autre, et les images d'un végétal précis alternent alors avec celle, plus large, de la forêt.

L'image originale de la cathédrale-épi s'élevant vers le ciel surgit dans l'œuvre de Charles Péguy. Celui-ci s'appuie sur une longue tradition, car il a été précédé de plusieurs auteurs qui métaphorisaient la cathédrale en la rapprochant du règne végétal. Avant d'examiner plus en détail la métaphore de la cathédrale-épi de Charles Péguy, essayons de comprendre le choix de cette image.

L'attachement de Péguy à la terre

L'image de la cathédrale-épi chez Péguy est étroitement liée à celle de la terre. Il est donc très important, pour mieux comprendre

cette métaphore, de commenter d'abord l'image de la terre chez ce poète, qui occupe une place considérable dans l'œuvre de Péguy. On la voit apparaître dans *Le Porche du mystère de la deuxième vertu* (1911), dans *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (1910), dans *Ève* (1913) sous différents aspects ; nous la retrouvons également dans *La Tapisserie de Notre-Dame* (1913) où le poète décrit le paysage de la Beauce :

Ce pays est plus ras que la plus rase table
À peine un creux du sol, à peine un léger pli¹.

Le champ sémantique de la terre regroupe les expressions et les mots suivants : « sol », « plateau », « juste plaine », « immense horizon » que le regard embrasse, « route en biseau ». Le poète évoque la platitude de la Beauce ; c'est un paysage sans collines, ni montagnes, c'est la plaine qui remplit l'espace ; et ce n'est pas sa fécondité, mais sa nudité qui est soulignée par Péguy.

Le poète est enchanté par l'immense pays de la Beauce qu'il traverse tous les ans en se rendant chez sa mère. Dans les périodes militaires, il arpente également « le juste plateau ». Ce pays est tout simple, rien de pittoresque ne le distingue : il n'y a ni collines, ni vallons. L'absence de relief règne partout, mais cela produit une sereine simplicité qui frappe par sa grandeur et par sa majesté. Cette vaste étendue rappelle à Péguy le style classique dans l'architecture, où dominent les lignes verticales et horizontales. La simplicité, l'étendue modeste de la plaine, son immobilité infinie frappent son imagination et l'attirent.

Dans *La Tapisserie de Notre-Dame*, Péguy qualifie le pays de la Beauce de « contrée imprenable en photo », de « froide terre », de « terre sans cachette ». Son amour pour la terre natale est exprimé dans les quatrains suivants :

Mais c'est toujours la France, ou petite ou plus grande,
Le pays des beaux blés et des encadrements,
Le pays de la grappe et des ruissellements,
Le pays de genêts, de bruyère, de lande².

Nous sommes nés au bord de ce vaste plateau,

1 Péguy, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 902.

2 Ibid., p. 899.

Dans l'antique Orléans sévère et sérieuse,
Et la Loire coulante et souvent limoneuse
N'est là que pour laver les pieds de ce coteau³.

Le poème commenté est riche également en vocabulaire se rapportant aux travaux agricoles : « champs labourés », « le charroi », « la grange », « la roue ». En se souvenant de ses origines paysannes, Péguy écrit :

Nous sommes nés au bord de votre plate Beauce
Et nous avons connu dès nos plus jeunes ans
Le portail de la ferme et les durs paysans
Et l'enclos dans le bourg et la bêche et la fosse⁴.

Tout ce qui est lié à la terre est très cher à Péguy, car cela représente pour lui de véritables valeurs, des biens impérissables et éternels. Péguy se souvenait volontiers de ses origines paysannes. Il n'a pas beaucoup voyagé et est surtout « demeuré toute sa vie l'homme de deux villes, Orléans et Paris ; de deux cathédrales, Notre-Dame de Chartres et Notre-Dame de Paris ; de deux plaines, Beauce et Brie, la natale et la sépulcrale⁵ », comme l'indique Daniel Halévy. C'est un poète de la terre, qui chantait les richesses du sol natal dans ses œuvres.

Péguy est inspiré par tout ce qui est produit et nourri par la terre, par tout ce qu'elle fait naître, par le processus même de naissance, associée au phénomène qu'il qualifie de « jaillissement ». Après les champs de blé, ce sont les arbres qui deviennent l'objet de son admiration. Comme l'écrit Simone Fraisse, « Péguy a toujours été fasciné par la poussée des grands arbres du Nord : chênes, platanes, marronniers, peupliers. Fils de menuisier, il est attentif au travail du bois [...]. Mais il est surtout captivé par le bourgeon⁶ ».

Volochine, qui appréciait beaucoup Péguy et qui lui a même consacré un article que nous avons déjà cité, était également très attaché à la nature et à la terre. Dans son poème sur la cathédrale

3 *Ibid.*, p. 897.

4 *Ibid.*

5 Daniel Halévy, *Péguy et les Cahiers de la Quinzaine*, Paris, Bernard Grasset, 1940, p. 387.

6 Simone Fraisse, *Péguy et la terre*, Paris, Sang de la terre, 1988, p. 65.

de Reims, il introduit une magnifique description de paysage, ainsi qu'une image très chère aux écrivains français, celle de la cathédrale-nature, de la cathédrale-végétal. Le voile de Notre-Dame est tissé avec la nature même : avec les matins brumeux, les nuages, les pluies de cristal, les averses opaques, les perles de prairies :

Elle même elle était la Terre,
Et ses prairies, et ses rivières,
Et ses rêves d'avant l'aurore,
Et la sérénité des soirs⁷.

Volochine décrit Notre-Dame de Reims bâtie au milieu des vignes. C'est une image étroitement liée à la terre, ce qui la rapproche de la métaphore utilisée par Péguy. Souvenons-nous que les ancêtres de Péguy étaient des vignerons, ce qui explique son attachement à la terre, ainsi que sa comparaison de la cathédrale de Chartres à un épi de blé s'élevant au milieu des champs de la Beauce dans *La Tapisserie de Notre-Dame*. Dès le début de son poème sur le pèlerinage à Chartres, Péguy nous plonge dans l'océan de blé qui cache l'épi le plus haut et le plus dur – celui de la cathédrale de Chartres :

Étoile de la mer voici la lourde nappe
Et la profonde houle et l'océan des blés
Et la mouvante écume et nos greniers comblés,
Voici votre regard sur cette immense chape⁸.

La cathédrale est au milieu de la nature et elle est faite sur le modèle de celle-ci. En même temps elle est l'œuvre des hommes, comme en témoignent les lignes suivantes de « Notre-Dame de Reims » de Volochine :

Des mains de terre l'avait faite.
Elle même elle était la Terre [...]⁹

7 «Она сама была землёй – / Её лугами и реками, / Её предутренними снами, / Её вечерней тишиной». Волошин, *Избранные стихотворения* (Volochine, *Poèmes choisis*), *op. cit.*, p. 135. « Notre-Dame de Reims » de Volochine trad. par Jean-Louis Backès, in *Le Porche* n° 10, Orléans, 2002, pp. 13-15.

8 Péguy, *La Tapisserie de Notre-Dame*, « Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres », in *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 896.

9 «Земными создана руками, / Она сама была землёй [...]». Волошин,

Péguy développe la même idée lorsqu'il évoque Notre-Dame de Chartres :

Un homme de chez nous a fait ici jaillir,
Depuis le ras du sol jusqu'au pied de la croix,
Plus haut que tous les saints, plus haut que tous les rois,
La flèche irréprochable et qui ne peut faillir¹⁰.

Rapprochement entre la cathédrale et l'épi de blé

Intéressons-nous maintenant à la métaphore végétale utilisée par Péguy pour découvrir ses particularités et comprendre en quoi consiste son originalité. Dans *La Tapisserie de Notre-Dame*, les végétaux et notamment les arbres sont évoqués assez fréquemment : « rameau broyé », « lourd bourgeon », « arbre foudroyé », « branche effeuillée », « forêt noyée ». Mais une autre comparaison, plus originale et plus typique de l'univers de Péguy, y apparaît également. En évoquant la cathédrale de Chartres, Péguy recourt à une métaphore très significative, celle où il établit un lien entre la cathédrale et l'épi de blé. Citons tout d'abord les cas concrets de l'emploi de cette métaphore, en essayant d'expliquer pourquoi Péguy l'utilise et ce qui lui permet de faire ce rapprochement.

C'est l'épi le plus dur qui soit jamais monté
Vers un ciel de clémence et de sérénité¹¹.

C'est la gerbe et le blé qui ne périra point¹².

C'est la tige et le blé qui ne pourrira pas,
Qui ne flétrira point aux ardeurs de l'été¹³.

Voici la gerbe immense et l'immense liasse,
Et le grain sous la meule et nos écrasements¹⁴.

Избранные стихотворения (Voloachine, *Poèmes choisis*), *op. cit.*, pp. 135-136.
Trad. par Jean-Louis Backès, *op. cit.*

10 Péguy, *La Tapisserie de Notre-Dame*, *op. cit.*, p. 898.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*, p. 901.

En comparant la cathédrale à l'épi de blé, Péguy montre l'évolution de l'épi, sa croissance. On suit les différentes étapes de sa vie qui représentent une sorte de cycle. D'abord, surgit le grain, qui donne plus tard une « tige » couronnée d'un « épi ». Après la « moisson », la tige se transforme en « gerbe immense » et en une « immense liasse » qui donne à son tour d'une part une « meule » et d'autre part « le pain ». Le pain est d'ailleurs évoqué une fois dans le poème, quand le poète parle de la route du pèlerin vers Chartres : « Le pain nous fut coupé d'une main maternelle¹⁵ ».

Tous les stades évoqués sont indispensables, ce processus ne peut pas se dérouler autrement et jamais en sens inverse :

Nous ne demandons pas que le grain sous la meule
Soit jamais remplacé dans le cœur de l'épi¹⁶.

Nous ne demandons pas que la tige ployée
Soit jamais redressée au livre de nature¹⁷.

Cette évolution de l'épi à partir du grain, sa transformation en gerbe et ensuite en meule, peut également faire penser à la naissance et au développement de la foi chrétienne et à l'unité du peuple chrétien dans un édifice religieux, comme des épis dans une meule. Péguy évoque la tour de David liée dans son poème à la tour beauceronne de la cathédrale que le poète compare à l'épi de blé :

Tour de David voici votre tour beauceronne.
C'est l'épi le plus dur qui soit jamais monté
Vers un ciel de clémence et de sérénité,
Et le plus beau fleuron dedans votre couronne¹⁸.

Plus loin surgit la comparaison des meules et des tours :

De loin en loin surnage un chapelet de meules,
Rondes comme des tours opulentes et seules
Comme un rang de châteaux sur la barque amirale¹⁹.

¹⁵ *Ibid.*, p. 900.

¹⁶ *Ibid.*, p. 916.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 898.

¹⁹ *Ibid.*, p. 896.

Cette comparaison des tours de la cathédrale et des tiges végétales a déjà été utilisée par Péguy, lorsqu'il parlait de Notre-Dame de Paris dans *De la situation faite au parti intellectuel devant les accidents de la gloire temporelle* :

[...] tant d'admirables cathédrales françaises, les deux jambages formidables, les deux jambes énormes, si normales, si carrées, si puissantes, si classiques, les deux poussées, les deux montées, les deux ascensions, les deux troncs, les deux tiges végétales des deux tours de Notre-Dame [...] ²⁰

De plus, Péguy avouait lui-même que les meules lui rappelaient d'« immenses bâtiments de céréales, parfois maisons de froment ». Dans son imagination, les meules sont très proches de maisons, de bâtiments, voire d'une église ou d'une cathédrale. La maison de froment a été construite selon « cette forme sacramentelle, vieille comme le monde, une des plus vieilles des formes [...], la vieille ogive ²¹ ». Ainsi, les meules font penser Péguy aux formes ogivales des cathédrales gothiques.

Plus loin, il décrit le processus de construction de la cathédrale comme celui de la croissance d'une plante :

Un homme de chez nous de la glèbe féconde
A fait jaillir ici d'un seul enlèvement,
Et d'une seule source et d'un seul portement,
Vers votre assomption la flèche unique au monde ²².

La flèche de la cathédrale pousse comme un végétal, « jaillit » de la glèbe féconde, mais c'est l'homme qui l'aide à pousser, en la plantant comme un grain de blé. La cathédrale et l'épi de blé sont donc à la fois des produits de la nature et des fruits de la volonté de l'homme. En comparant la cathédrale à l'épi de blé, Péguy souligne sa verticalité, son élan vers le ciel, vers un mystère, vers la vérité absolue. C'est la cathédrale qui s'élève, qui pousse comme une tige. Elle prend ses racines, ses forces dans la terre natale qui la nourrit

20 Péguy, *De la situation faite au parti intellectuel devant les accidents de la gloire temporelle*, in *Œuvres en prose complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 740.

21 Péguy, *op. cit.*, p. 744.

22 Péguy, *Tapiserie de Notre-Dame*, in *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 898.

et elle est figée dans ce mouvement éternel vers le ciel. Elle s'élance vers la hauteur absolue, telle l'assomption de la Vierge, elle aspire à atteindre l'« inaccessible reine ».

L'originalité de la métaphore de Péguy

Influencé certainement par ses prédécesseurs, Péguy choisit pourtant une métaphore dont la simplicité et la profondeur frappent le lecteur. Ce n'est ni un arbre, ni une rose, ni la forêt gauloise, mais un simple épi de blé qui correspond parfaitement à la modeste cathédrale de Chartres et à sa signification particulière. Avant Péguy, c'est Huysmans qui avait déjà évoqué la simplicité imposante, la sveltesse et l'élan extraordinaire de la cathédrale de Chartres.

La métaphore employée par Péguy exprime son attachement au sol, à la terre natale où l'épi est semé ; et elle met également en valeur son élan vers le ciel, son mouvement vers le salut. Péguy mesure la hauteur de cette tension vers l'infini « depuis le ras du sol jusqu'au pied de la croix²³ ». La flèche de Notre-Dame c'est « l'épi le plus dur », ou plutôt c'est le seul que produise la Beauce dans le poème. C'est l'épi unique au monde qui ne flétrira, ne fanera, ne moisira jamais. Ces verbes de destruction sont dominés par les négations en chaîne : « point [...] point [...] point [...] pas²⁴ ». C'est donc un épi immortel reliant le monde terrestre et le monde spirituel et contribuant au salut du croyant. On observe ici la richesse de la métaphore de Péguy, sa capacité à inspirer par sa profondeur.

Plus tard, l'image de l'épi surgira chez Marcel Proust dans sa description de l'église Saint-André-des-Champs :

Sur la droite, on apercevait par-delà les blés, les deux clochers ciselés et rustiques de Saint-André-des-Champs, eux-mêmes effilés, écailleux, imbriqués d'alvéoles, guillochés, jaunissants et grumeleux, comme deux épis²⁵.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*

25 Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 1, *Du côté de chez Swann*, p. 144.

L'image des blés apparaît également chez Proust dans un autre contexte, lorsqu'il évoque des paysages :

[...] je voyais un même souffle, venu de l'extrême horizon, abaisser les blés les plus éloignés, se propager comme un flot sur toute l'immense étendue [...]²⁶

Proust l'utilise dans sa prose et lui donne un développement grâce à son style, en soulignant l'immensité de la plaine, étendue et remplie d'épis de blé, et en plaçant l'image d'une église rustique au milieu de ce paysage.

La nourriture pour l'esprit

Il est possible d'interpréter d'une autre manière l'apparition de cette métaphore dans le poème de Péguy, car elle a plusieurs sens et elle n'est pas employée par hasard. L'épi de blé peut être expliqué comme un symbole de la nourriture pour les croyants. Après avoir été moulu, l'épi est transformé en farine, puis en pain qui devient nourriture. Or la cathédrale, comparée à un épi de blé, est aussi une sorte de nourriture pour les croyants, une nourriture spirituelle. En ce sens, la cathédrale peut favoriser le salut des âmes des croyants en nourrissant leurs esprits. Les blés s'associent dans l'imagination de Péguy soit au sacrement eucharistique, soit à l'abondance.

Cette métaphore peut également revêtir d'autres significations. L'épi de blé évoque la fécondité, le retour des saisons et des moissons, la permanence cyclique. Il exprime également le sentiment d'harmonie entre la vie humaine et celle des végétaux. Retournés à la terre, les grains de blé sont une promesse d'autres épis. On lit dans l'Évangile de Jean (12, 24) : « En vérité, en vérité, je vous le dis, si le grain de blé tombe en terre et ne meurt, il reste seul ; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruits ». Grâce à la fécondité de la terre, une graine donne plusieurs fruits. Il est indispensable qu'un seul meure pour donner la vie à beaucoup d'autres.

Ce n'est donc pas par hasard que Péguy aborde le thème de la terre et du blé car la terre est une source de vie, c'est elle qui nourrit. En 1910, dans son commentaire du poème de Hugo

26 *Ibid.*

« Booz endormi », Péguy file une métaphore du ventre nourricier : « “Booz” est tout plein de la moisson, du blé charnel, de la vigne et du vin charnel, tout plein de la terre et du ventre²⁷ ». Selon Simone Fraisse, cette œuvre a inspiré les réflexions de Péguy sur les merveilles de fécondité de la nature. Il y a deux phénomènes qui nourrissent son imagination : le grain de blé et le bourgeon. L’admiration pour l’épi est également liée à l’amour de Péguy pour la Beauce, au respect des ancêtres, au fait qu’il « se sait le fils d’un peuple dont le pain était l’aliment premier : il suit la germination du blé avec une sorte d’affection²⁸ ». En observant l’évolution d’un épi, d’abord on voit la tige, puis les feuilles, enfin l’épi qui « couronne le tout » et qui est en même temps « la promesse d’une nouvelle poussée de sève²⁹ », d’une nouvelle vie. Une double nature de l’épi se révèle : c’est à la fois un point d’achèvement et un point de naissance : « Le grain dur et sec armé d’un épiderme, moelleux pourtant et germinatif; secrètement moelleux³⁰ ».

Le symbole de la vie humaine

La cathédrale-épi de blé symbolise en même temps la vie humaine. Le champ de blé est un immense horizon composé de destins humains : « Ainsi notre homme ne veut être qu’un arbre dans cette immense forêt, un épi commun dans cette immense moisson³¹ ». Cette immense moisson est comme une incarnation de la chrétienté. Et les épis sont les âmes des humains : réunis dans le champ, ils aspirent au ciel dans un même élan. Quant au chrétien qui contemple son ascendance, « [...] il s’enfonce avec orgueil dans cet anonymat³² ». Dans ce poème surgit le thème d’un peuple noble semblable à de beaux épis :

27 Péguy, *Victor-Marie, comte Hugo*, in *Œuvres en prose complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 254.

28 Fraisse, *Péguy et la terre*, *op. cit.*, p. 64.

29 *Ibid.*

30 Charles Péguy, *Un poète l’a dit*, Paris, Gallimard, 1953, p. 164.

31 Péguy, *Note conjointe sur Descartes et la philosophie cartésienne*, in *Œuvres en prose complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 1299.

32 *Ibid.*

Ce qui partout ailleurs est la guerre et la paix
N'est ici que défaite et que reddition.
Ce qui partout ailleurs est de sédition
N'est ici qu'un beau peuple et des épis épais³³.

Ce « beau peuple et des épis épais » peuvent être considérés comme une allusion à la cathédrale, car l'assemblage de ses pierres est comme l'unité des grains dans l'épi, symbolisant le pain éternel. La pierre de la cathédrale est semblable à un épi et les pierres de l'église sont comme les âmes des fidèles priant dans l'église et formant une communauté liée par la même foi. On peut ainsi construire deux paradigmes : grain – pierre – âme ; épi – église – communauté des fidèles. Dans leur ensemble, les pierres constituent une certaine unité, une construction. Elles sont comme les âmes des croyants réunies par la foi. C'est Huysmans qui employait également cette comparaison et en faisait un commentaire détaillé. Pour lui, les pierres qui se joignent symbolisent l'union des âmes, la foule des fidèles. De plus, les pierres les moins fortes sont pour lui les âmes faibles, alors que les grandes pierres les soutiennent et les empêchent de tomber. Pour Péguy, l'épi de blé, composé de grains, forme aussi une sorte de construction architecturale, un système complexe, constitué de plusieurs éléments ; les fidèles priant dans la cathédrale sont comparés à des épis :

L'homme se retourne vers sa race et aussitôt après son père et sa mère il voit s'avancer ce front de quatre et aussitôt après, aussitôt derrière il ne voit plus rien qu'une immense masse et une innombrable race, aussitôt après, aussitôt derrière il ne distingue plus rien. Pourquoi ne pas le dire, il s'enfonce avec orgueil dans cet anonymat [...]. Ainsi notre homme ne veut être qu'un arbre dans cette immense forêt, un épi commun dans cette immense moisson. Un citoyen de l'espèce commune, un chrétien de la commune espèce. Le citoyen dans le bourg ; le chrétien dans la paroisse. Et un pécheur de la plus commune espèce [...]³⁴

L'idée de la coexistence de l'unité et de la multiplicité se manifeste ici très nettement : l'épi fait partie de la moisson, les

33 Péguy, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 912.

34 Péguy, *Note conjointe sur Descartes et la philosophie cartésienne*, in *Œuvres complètes en prose*, t. 3, op. cit., p. 1299.

chrétiens constituent une paroisse et la multitude de citoyens forme un bourg. La métaphore de la cathédrale-épi frappe par son originalité et en même temps par sa simplicité et son sens profond. La comparaison de la cathédrale avec l'épi peut être interprétée de façons différentes : elle est associée à la nourriture spirituelle des fidèles, elle est une source de fécondité et le symbole de la vie humaine. Un minuscule épi et une immense cathédrale paraissent incomparables, mais pourtant le sens spirituel qu'ils renferment est une raison plus que suffisante pour justifier cette comparaison.

V

Le rapprochement entre la cathédrale et la fleur

L'un des éléments architecturaux utilisés par les maçons dans la construction des cathédrales gothiques est la rosace, ce qui incite les écrivains à comparer la cathédrale à une fleur, le plus souvent à une rose, mais également à d'autres fleurs.

Si l'on revient à la cathédrale-végétal de John Ruskin, on repère ce rapprochement dans son ouvrage *La Bible d'Amiens* (1880), traduit, annoté et préfacé par Marcel Proust. En comparant la cathédrale d'Amiens à d'autres chefs-d'œuvre de l'architecture gothique, Ruskin distingue surtout la valeur unique de « l'ouvrage de menuiserie¹ » que l'on trouve à Amiens. La menuiserie, dont la matière première est évidemment le bois issu du monde végétal, est un travail très fin, minutieux ; l'ouvrage d'un tailleur de pierre est donc comparable à celui d'un menuisier. En contemplant les roses de la cathédrale d'Amiens, Ruskin met en avant leur style flamboyant, leur ressemblance avec des flammes :

1 Voir l'article « Stalles », in Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* [1854-1868], Paris, B. Bance, éditeur, 1854. Dans cet article, l'auteur du dictionnaire parle des dais, des clochetons, des miséricordes en chêne du chœur qui constituent « l'ouvrage de menuiserie » de la cathédrale.

Les bas-côtés et les porches, les fenêtres en ogive et les roses, vous pouvez les voir ailleurs aussi bien qu'ici, mais un tel ouvrage de menuiserie, vous ne le pouvez pas. C'est du flamboyant dans son plein développement juste au moment où le ^{xv}^e siècle vient de finir... Sous la main du sculpteur il semble se modeler comme de l'argile, se plier comme de la soie, pousser comme de vivantes branches, jaillir comme une vivante flamme. Les dais couronnant les dais, les clochetons jaillissant des clochetons, cela s'élance et s'entrelace en une clairière enchantée, inextricable, impérissable, plus pleine de feuillage qu'aucune forêt et plus pleine d'histoire qu'aucun livre².

En prolongeant le thème végétal, Ruskin analyse le symbole floral de la façade occidentale de cette cathédrale et notamment la figure du Christ qui se nommait la racine et l'épanouissement de David. Après avoir évoqué ces deux figures importantes, il commence à réfléchir au symbole de la fleur :

Au-dessus de ce piédestal en vient un moins important, portant en façade un pampre de vigne qui complète le symbolisme floral du tout. La plante que j'ai appelée un lys n'est pas la Fleur de Lys ni le lys de la Madone, mais une fleur idéale avec des clochettes comme la couronne impériale (le type des lys de toutes les espèces) de Shakespeare, représentant le monde de croissance du lys de la vallée qui ne pouvait pas être sculpté aussi grand dans sa forme littérale sans paraître monstrueux, et se trouve ainsi représenté sur cette pièce de sculpture où il réalise, associé à la rose et à la vigne, ses compagnes, la triple parole du Christ : « Je suis la Rose de Saron et le Lys de la Vallée³ », « Je suis la Vigne véritable.⁴ »⁵

La rose et le lys sont traditionnellement les symboles du Christ. Ruskin fait ressortir les travaux saisonniers représentés sur la façade de la cathédrale d'Amiens et Proust introduit dans la note, pour ce fragment traduit en français, des passages du livre d'Émile Mâle où il est question des travaux saisonniers :

2 Ruskin, *La Bible d'Amiens*, *op. cit.*, pp. 255-258.

3 *Cantique des Cantiques*, 2,1.

4 *Saint-Jean*, 15,1.

5 Ruskin, *La Bible d'Amiens*, *op. cit.*, pp. 285-286.

Au pied des murs de la petite ville du Moyen Âge commence la vraie campagne, le beau rythme des travaux virgiliens. Les deux clochers de Chartres se dressent au-dessus des moissons de la Beauce et la cathédrale de Reims domine les vignes champenoises. À Paris, de l'abside de Notre-Dame on apercevait les prairies et les bois. Les sculpteurs en imaginant leurs scènes de la vie rustique purent s'inspirer de la réalité voisine⁶.

Les travaux saisonniers représentés sur les façades de nombreuses cathédrales illustrent leur rapprochement avec la nature, la campagne, la vie des végétaux. Dans sa préface à *La Bible d'Amiens*, Proust notait d'ailleurs que Ruskin avait un très bon sentiment de la nature, qui lui donnait ce sens esthétique et qui le prédestinait à aller chercher « comme dans son expression la plus touchante, ce qui peut être recueilli sur la terre du Vrai et du Divin⁷ ».

En évoquant la cathédrale, Huysmans ne s'arrête pas à l'image générale de la forêt comme Chateaubriand, mais il examine en détail la symbolique des plantes et plus précisément des fleurs. Il rappelle que, selon Durand de Mende, les fleurs et les arbres représentent les bonnes œuvres qui sont les vertus pour les racines. Selon les vieux traités de théologie symbolique, les végétaux sont des allégories de la Résurrection et la notion d'éternité est surtout affectée à la vigne, au cèdre et au palmier.

Durtal, le personnage de *La Cathédrale* de Huysmans, essaie d'établir à l'aide de l'abbé Gévresin une correspondance entre la symbolique des plantes, les péchés capitaux et les vertus. Il élabore même un projet visant à remplacer dans une église les statues par des fleurs ou bien à édifier un sanctuaire uniquement avec des arbres et des plantes. C'est plus précisément son projet de jardin liturgique pour lequel il suggère de remplacer la Vierge par la rose, le Christ par le lys des vallées ou par la passiflore, « cette fleur unique, d'un bleu qui violit et dont l'ovaire simule la croix, les styles et les stigmates, les clous, les étamines, les marteaux, les organes filamenteux, la couronne d'épines » et qui « renferme, en un

6 Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France* [1899], Paris, Librairie Armand Colin, 1919, p. 87.

7 Ruskin, *La Bible d'Amiens*, *op. cit.*, p. 25.

mot, tous les instruments de la Passion⁸ ». Chaque saint possède également sa fleur : Saint-Georges – la valériane, Saint-Roch – la menthe.

À côté de l'image de l'épi, on trouve dans *La Tapisserie de Notre-Dame* de Péguy une autre métaphore de la cathédrale-végétal. C'est celle où il rapproche la cathédrale de la fleur, plus exactement de la rose. Dans sa conception, la rose est associée à une perfection achevée, à un accomplissement sans défaut. Elle peut également être interprétée comme une référence à la beauté de la Mère de Dieu.

En évoquant la rosace de la cathédrale gothique, Péguy se souvient de ses sources végétales. Le terme technique « rosace » est remplacé par le mot « fleur », ce qui la rapproche encore plus de la nature. C'est une partie de l'édifice et non pas toute la cathédrale qui est comparée à la rose : « Voici l'axe et la ligne et la géante fleur⁹ ». Dans son poème, Péguy évoque plusieurs fois la rose et la fleur de manière générale :

C'est l'épi le plus dur qui soit jamais monté
Vers un ciel de clémence et de sérénité,
Et le plus beau fleuron dedans votre couronne¹⁰

Le mot « fleuron » employé dans le dernier vers peut avoir différentes significations : dans la botanique c'est une « petite fleur élémentaire, tubuleuse, régulière, composant le capitule des composées », dans l'architecture c'est un « ornement isolé sculpté en forme de fleur ou de feuille », dans l'imprimerie c'est un « élément décoratif de fantaisie ornant le titre ou les blancs des principales divisions d'un ouvrage ». Au sens plus général ce mot signifie « ornement en forme de fleur ». Le *Trésor de la Langue Française informatisé* évoque encore une possibilité d'emploi de ce mot : « partie ornementale d'une couronne (insigne de dignité ou d'autorité) de roi, prince, duc, marquis, en forme de fleur ou de feuille¹¹ ». La même source indique l'existence de l'expression

8 Huysmans, *La Cathédrale*, op. cit., p. 206.

9 Péguy, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 903.

10 *Ibid.*, p. 898.

11 <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel>.

« le plus beau fleuron d'une couronne » qui veut dire « possession ou prérogative la plus importante d'un souverain, d'un État » ou « bien (concret ou abstrait), qualité morale, les plus précieux pour quelqu'un ». Chez Péguy, ces multiples sens se superposent et s'entrecroisent. La tour de la cathédrale de Chartres est le plus beau et le plus précieux ornement de la plaine beauceronne. Citons encore deux passages illustrant la métaphore florale :

Ce qui partout ailleurs est un rengorgement
N'est ici qu'une rose et des pas sur le sable¹²;

Nous ne demandons pas que la rose vermeille
Soit jamais remplacée aux cerceaux du rosier¹³.

Le mot « rose » est utilisé ici au sens premier, en faisant référence à la fleur. Pourtant ces vers servent également à exprimer la vénération du poète envers Notre-Dame.

Le sens de la métaphore s'élargit ensuite au point que Péguy rapproche la rose de toute la cathédrale : la rose s'associe à l'image de la Vierge de Chartres. Il s'agit bien sûr de la rosace de la cathédrale, mais, en même temps, cette fleur acquiert une valeur symbolique. Dans la « Prière de report » surgit l'image de la rose mystérieuse :

S'il est permis pourtant que celui qui n'a rien
Puisse un jour disposer et léguer quelque chose,
S'il n'est pas défendu, mystérieuse rose,
Que celui qui n'a pas reporté un jour son bien [...] ¹⁴

En évoquant cette image, Péguy se souvient très certainement du texte des litanies de la Vierge, *Rosa mystica*, mais cette rose mystique se transforme sous sa plume en une « mystérieuse rose ».

La cathédrale est aussi comparée par Proust à un rosier épineux, à un rosier fleurissant et à la fois jonché d'épines. En effet, de nombreuses sculptures qui ornent la cathédrale peuvent être comparées à des épines. Les roses, les rosaces, de multiples

exe?12;s=4177940910;r=1;nat=;sol=1;

12 *Ibid.*, p. 915.

13 *Ibid.*, p. 916.

14 *Ibid.*, p. 921.

éléments architecturaux sont comme les fleurs du rosier qu'est la cathédrale. Si l'on enlève les fleurs, il ne restera que les figures épineuses ; mais les roses rondes rendent la cathédrale bienveillante et mettent en valeur sa beauté.

En suivant les poètes français comme Hugo ou Péguy, Volochine compare la cathédrale à une fleur : il évoque des « racines de pierre des cathédrales » qui se transforment en « une fleur de la cathédrale ». Les racines de pierre sont des fondements qui soutiennent un magnifique bâtiment présenté comme une fleur :

Ô racines de pierre des cathédrales !
Mystérieusement en cendre changer,
Pourrir comme une graine dans l'herbe sombre,
En fleur de cathédrale s'épanouir¹⁵ !

Dans ces vers, on perçoit une influence de Hugo qui évoquait, dans *Notre-Dame de Paris*, le monde souterrain des cathédrales et ses racines.

Ainsi, la fleur est associée à la symbolique de l'image du Christ, de la Vierge et d'autres saints. Elle est inspirée des litanies de la Vierge, ainsi que de la forme architecturale des roses et des rosaces de la cathédrale gothique.

La cathédrale, grâce à sa forme, à ses éléments architecturaux et à son sens spirituel est ainsi souvent comparée par les écrivains à différents végétaux. L'image générale de la forêt se réduit progressivement et se transforme en arbre, en épi ou en fleur, mais tous les écrivains ont toujours à l'esprit la première image végétale créée par Chateaubriand, celle de la forêt.

15 «Здесь соборов каменные корни. / Прахом в прах таинственно сойти, / Здесь истлеть, как семя в тёмном дёрне, / И цветком собора расцвести!» Волошин, *Избранные стихотворения* (Volochine, *Poèmes choisis*), *op. cit.*, p. 82. Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

VI

Le microscopique et le gigantesque

Les images de la forêt et de l'arbre, solide, majestueux et puissant, ou de l'épi et de la fleur avec leurs petites feuilles microscopiques qu'on pourrait étudier à la loupe, engendrent chez les écrivains toute une philosophie du rapport entre l'unité et la multiplicité, entre le microscopique et le gigantesque. Cette conception de la coexistence du majestueux et du microscopique, de l'ensemble parfait et du détail ouvragé peut également être appliquée à la cathédrale.

En évoquant la cathédrale Notre-Dame de Paris, Hugo généralise et remarque que tout ce qu'il écrit sur cette cathédrale se rapporte également aux autres églises médiévales fondées sur un art logique et bien proportionné. Plus tard, au cours de ses voyages, en analysant divers monuments de l'époque gothique, Hugo s'exclamait à propos de la cathédrale de Chartres dans une lettre du 18 juin 1836 : « Magnifique église ! Autant de détails que dans une forêt, autant de tranquillité et de grandeur. Cet art-là est vraiment fils de la nature. Infini comme elle dans le grand et dans le petit. Microscopique et gigantesque¹ ».

1 Victor Hugo, *Correspondance familiale et écrits intimes*, t. 2 (1828-1839), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991, p. 272.

La cathédrale gothique représente, d'une part, l'unité et la simplicité et, d'autre part, la spontanéité, l'infini et la multiplicité. Ces deux aspects qui semblent contradictoires coexistent dans l'édifice médiéval ; la multitude ne détruit pas la simplicité, ces caractéristiques se complètent. L'art gothique est soumis aux lois de l'unité et de l'harmonie, établies par l'art antique et cette harmonie ne réside pas dans la régularité monotone, mais dans un ordre profond, dans une finalité interne. Ce n'est pas pour autant une unité vide et froide, elle est, comme pour Hegel, l'unité d'une multiplicité, la synthèse du « microcosme » et du « macrocosme ». C'est une fusion surprenante du simple et du complexe. D'une part, la cathédrale conserve toujours le plan fondamental de la basilique, la présence obligatoire des éléments tels que la nef, l'abside, le chœur, les bas-côtés. D'autre part, chaque édifice religieux contient une multitude de détails créés selon la fantaisie du maçon.

Chez Ossip Mandelstam, cette idée est illustrée par l'opposition de deux plantes différentes. En décrivant la cathédrale dans le poème « Notre-Dame », il juxtapose l'image du roseau et celle du chêne : « Près du roseau le chêne et partout règne le contrepoids² ».

La coexistence des deux plantes dans la description de cette cathédrale est très significative. Le roseau représente la légèreté, la fragilité et en même temps la flexibilité et la souplesse. Et le chêne, au contraire, symbolise la solidité, la grandeur, mais à la fois la rigidité. Dans ce poème, il y a sans doute une allusion à la fable de la Fontaine « Le chêne et le roseau ». En appliquant cette antithèse à la cathédrale gothique, Mandelstam suggère une alliance paradoxale entre la lourdeur de la pierre et la légèreté fragile de la construction. Les cathédrales gothiques, comme les végétaux, permettent de relier le microscopique et le gigantesque. En qualifiant la cathédrale d'« inconcevable forêt », Mandelstam parle en même temps d'un « plan secret », inscrit dans les détails de la construction. Il met également en valeur l'idée que la cathédrale ne pousse pas dans tous les sens comme un végétal, mais se

2 «С тростинкой рядом – дуб и всюду царь – отвес». Мандельштам, *Камень* (Mandelstam, *La Pierre*), *op. cit.*, p. 39. Mandelstam, « Notre-Dame », in Blot, *Ossip Mandelstam ; une étude de Jean Blot avec un choix de textes*, *op. cit.*, p. 129.

soumet à un plan, à la volonté de l'homme, et qu'elle est le fruit d'un immense travail.

Nous retrouvons cette idée plus tard, sous la plume de Charles Péguy qui, en la développant, compare le travail de sa mère, rempailleuse de chaises, à celui des maçons érigeant les cathédrales et menant leur travail à la perfection, jusque dans les plus petits détails. La beauté d'un tout petit fleuron est comparable à la magnificence de l'ensemble majestueux. Souvenons-nous d'un passage de *L'Argent* de Péguy que nous avons déjà cité :

J'ai vu toute mon enfance rempailler les chaises exactement du même esprit et du même cœur, et de la même main, que ce même peuple avait taillé les cathédrales³.

Dans *De la situation faite au parti intellectuel devant les accidents de la gloire temporelle*, où Péguy consacre un long chapitre à la réflexion sur l'architecture, il parle de cette perfection du plus petit détail des châteaux, des palais ou des cathédrales :

[...] autant de statues, d'admirables, de vivantes, de parfaites statues, qui de toutes ces architectures elles-mêmes, fait autant de sculptures et autant de statuaires ; qui dans ces châteaux enfin, et dans ces palais, et toujours comme matière, au titre de la matière, fait la seule matière de tant d'admirables détails, fouillés, poussés, non chargés, d'une justesse courtoise, qu'il ne faut point nommer ornements, mais qu'il ne faut point nommer du tout, car ils sont les artères mêmes du corps, pour la forme, les veines qui courent, montent, rampent à fleur de peau, les filets des nerfs, le liséré, le trait même et le soulignement, à qui donc il ne faut donner aucun nom général ni générique d'ornement, et dont vous me direz les noms de détail, les noms particuliers, les noms techniques, les noms propres, Fritel, pendant cent sept heures, et les sources, et les causes, et les origines, toutes moulures et nervures, feuilles et fleurs de pierre, floraisons, fleurons, frondaisons, racines et tiges de pierre de taille dont inlassablement vous me feriez le dessin le plus scrupuleux⁴.

3 Péguy, *L'Argent*, in *Œuvres en prose complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 790.

4 Péguy, *De la situation faite au parti intellectuel devant les accidents de la gloire temporelle*, in *Œuvres en prose complètes*, t. 2, *op. cit.*, pp. 772-773.

L'esthétique classique est renversée dans ce texte. Le détail perd son statut complémentaire, il n'est plus considéré comme un ajout, comme un ornement, comme une pièce supplémentaire. Pour Péguy, un élément a la même importance que l'ensemble. La fascination de cet écrivain pour le détail architectural se manifeste pleinement dans son hymne à la gouttière où se déploie parfaitement la particularité du style péguyen qui consiste à développer un sujet dans toutes ses nuances et tous ses aspects jusqu'à son épuisement. Dans *De la situation faite au parti intellectuel devant les accidents de la gloire temporelle*, en réfléchissant sur « les architectures admirablement ordonnées de pierre et de brique », Péguy ouvre une parenthèse et fait une grande digression sur la gouttière :

[...] sot qui mépriserait la gouttière; la cathédrale, qui n'était point sotte, ne la méprisait point, ne la cachait point, la montrait plutôt, s'en amusait sans doute, avec une espèce d'ostentation; sot qui l'eût méprisée sous le nom de gargouille; sot aussi qui la mépriserait sous le plus modeste nom, plus allongé, lui aussi plus linéaire, sous la plus modeste forme, linéaire, de chéneau; quand toute cette Loire, qu'est-ce enfin que l'immense et centrale gouttière de tant de gouttières secondaires de toutes les pluies de tout ce château de terrains, de ce grand château de terrains qu'est son bassin fluvial [...] ⁵.

Ainsi, Péguy prend deux significations du mot « gouttière » : le sens premier qui désigne l'élément architectural servant à faire couler les eaux des toits, et le sens figuré, ou plutôt métaphorique, qui désigne la Loire « centrale gouttière » qui ramasse les eaux des terres voisines.

On retrouve donc dans les réflexions sur la signification du détail architectural que livre Péguy, l'idée de Hugo selon laquelle le gigantesque et le microscopique sont d'égale importance. L'architecture représente toujours deux niveaux : une vue d'ensemble, d'un édifice en général, et une vue détaillée de chaque petit élément architectural qui n'est pas moins important.

L'idée de la coexistence de l'unité et de la multiplicité est aussi expliquée dans les travaux théoriques de John Ruskin, Erwin Panofsky et Goethe. En développant cette idée dans *La*

⁵ *Ibid.*, p. 771.

Métamorphose des plantes, Goethe souligne que toute réalité vivante représente une multiplicité ; ce thème sera prolongé par Panofsky et Ruskin. Ces réalités vivantes se composent d'entités autonomes qui peuvent être soit identiques et semblables, soit non identiques et dissemblables :

Ces entités sont en partie reliées entre elles dès l'origine, et en partie se trouvent et se réunissent. Elles s'opposent et se cherchent à nouveau, et engendrent ainsi une production infinie, de toutes les manières et dans toutes les directions... Plus la créature est imparfaite, plus ses parties sont identiques ou semblables, et plus elles ressemblent au tout. Plus la créature est parfaite, plus les parties se font dissemblables. Dans le premier cas, le tout est plus ou moins semblable aux parties, dans le second il en est différent. Plus les parties se ressemblent, et moins elles sont subordonnées les unes aux autres. La subordination des parties entre elles est le signe d'une plus grande perfection de la créature⁶.

John Ruskin élabore une théorie intéressante sur la nature et la cathédrale ; il l'expose dans ses œuvres et traités théoriques comme *Les Sept lampes de l'architecture* (1849) ou *Pierres de Venise* (1851-1853). Selon Ruskin, tous les phénomènes de la nature sont pénétrés de l'esprit divin. Il affirme que la nature est infiniment complexe et variée. Selon lui, chaque plante, chaque arbre, chaque brin d'herbe que l'on voit peut être divisé jusqu'à l'infini en plus petites parcelles, qui ne sont pas accessibles à notre perception. Cette nature variée et infinie baigne dans un espace de temps qui est, lui aussi, divisible en petites parcelles. C'est en quelque sorte une double infinitude. Lorsqu'on admire un phénomène de la nature, on est émerveillé par sa variété et sa multiplicité, mais on le perçoit aussi dans le temps, à un moment donné. La cathédrale gothique essaie de capter quelque chose de la puissance de la nature et en même temps d'imiter sa variété. Ruskin étudie inlassablement chaque détail des cathédrales lié à l'imitation de la nature jusqu'aux fleurs des champs les plus primitives. Il dit qu'on pourrait concevoir vingt cathédrales dont chacune constituerait « l'illustration » d'une seule fleur, par exemple d'une violette ou d'une campanule –

6 Johann Wolfgang von Goethe, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques* [1790], trad. par Henriette Bideau [1975], Paris, Triades, 1992, p. 77.

concevoir une cathédrale-violette ou une cathédrale-campanule – car les modulations des formes et des couleurs de la violette ou de la campanule sont infiniment variées⁷. En contemplant les cathédrales, Ruskin remarquait que les artisans imitaient la nature avec bonne foi et humilité, en louant Dieu dans leur travail.

On repère la même conception des cathédrales chez Erwin Panofsky, qui écrit sur le principe de fragmentation ou le principe de divisibilité dans *Architecture gothique et pensée scolastique* :

[...] à la disparité, – sous le rapport de la taille ou du type de couverture ou des deux – entre les travées de la nef principale et celle des collatéraux, se substitue la « travée uniforme » : à une travée voûtée d'ogives de la nef centrale correspond de part et d'autre une travée voûtée d'ogives des collatéraux. Ainsi, l'ensemble est composé d'unités plus petites – on pourrait presque dire d'*articuli* – qui sont homologues puisqu'elles sont toutes triangulaires en projection horizontale et que chacun de ces triangles a ses côtés communs avec ses voisins⁸.

Panofsky parle de l'homologie ou des relations analogues entre toutes les parties et détails de la cathédrale : « entre premièrement chaque travée centrale, l'ensemble de la nef centrale et de la nef tout entière, ou, respectivement, le transept ou l'avant-cœur; deuxièmement, chaque travée latérale, l'ensemble de chaque collatéral et la nef entière, ou, respectivement, le transept ou l'avant-cœur; troisièmement, chaque secteur de l'abside, l'ensemble de l'abside et le cœur dans son ensemble; quatrièmement, chaque section du déambulatoire, l'ensemble du déambulatoire et le cœur dans son ensemble; et cinquièmement, chaque chapelle, l'ensemble de la couronne de chapelles et le cœur tout entier⁹ ». En même temps, Panofsky distingue la divisibilité ou « multiplicabilité » et l'uniformité du vocabulaire gothique :

7 John Ruskin, *Pierres de Venise* [1851-1853], vol. 1, chap. XXX, § 1, trad. par Mathilde P. Crémieux, préf. de Robert de la Sizeranne, Paris, Renouard, H. Laurens, 1921.

8 Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique précédé de l'abbé Suger de Saint-Denis* [1951], traduction et postface de Pierre Bourdieu, Paris, Éditions de minuit, 2000, p. 104.

9 *Ibid.*, p. 105.

Il n'est pas possible – ni nécessaire – de montrer comment ce principe de divisibilité (ou, en sens inverse, de « multiplicabilité ») progressive, a tendu progressivement à affecter la totalité de l'édifice et jusque dans ses moindres détails. Au sommet de cette évolution, on va jusqu'à diviser et subdiviser les supports en piliers principaux, colonnettes majeures, colonnettes mineures, elles-mêmes encore subdivisées; le réseau des fenêtres, du triforium et des arcatures aveugles en meneaux et profils primaires, secondaires et tertiaires; les nervures et les arcs en une série de moulures. Il faut mentionner, toutefois, que le principe d'homologie qui régit la totalité du processus implique et explique l'uniformité relative par laquelle le vocabulaire du gothique classique se distingue du roman¹⁰.

Panofsky souligne également que les éléments de l'architecture gothique n'admettent que les variations qu'on trouve dans la nature entre les individus de même espèce. Ainsi, d'après Panofsky, nous pouvons procéder à la fragmentation illimitée de l'édifice en petites parcelles.

Plus tard, la conception de l'unité et de la multiplicité a été développée par Benoît Mandelbrot, mathématicien français d'origine polonaise, auteur de l'ouvrage *Objets fractals*, paru en 1975. Selon cet auteur, le tout peut être divisé en parties plus petites et chacune de ces parties répète le tout comme un écho. Les irrégularités de la nature d'apparence chaotique sont en réalité l'expression d'une géométrie très complexe et bien organisée de l'infiniment petit. Mandelbrot le montre en se servant de l'exemple de la forme des nuages, d'un arbre et d'une feuille de fougère. Ces objets fractals (du latin *fractio* : action de briser, fracture, fraction) prennent de l'intérêt lorsque les motifs observés se répètent à toutes les échelles.

Ainsi, les auteurs qui utilisent la métaphore « cathédrale-végétal » évoquent souvent le lien de la multiplicité et de l'unité, du gigantesque et du microscopique, ce qui se rapporte à tous les végétaux, car ils peuvent être divisés en plus petites parcelles et en même temps considérés comme un tout parfait.

10 *Ibid.*

VII

La cathédrale et le ciel : alliance ou contradiction ?

Tout végétal pousse vers le ciel, vers le soleil, vers Dieu. En comparant la cathédrale au végétal, il est important de répondre à la question : la cathédrale, a-t-elle le même rapport avec le ciel que le végétal ? Est-elle toujours en harmonie avec le ciel ? Essayons de trouver une réponse dans les ouvrages d'auteurs russes et français.

L'élân vers le ciel

Dans son article « Sur l'architecture » («О зодчестве», 1832) publié en 1908 par Mikhaïl Gerschenson comme 4^e lettre philosophique, Piotr Tchaadaïev réfléchit sur l'origine du gothique et sur la parenté entre l'architecture égyptienne et l'architecture gothique. Il s'arrête sur un des traits essentiels de ces architectures, qui est leur caractère vertical, leur élân vers le ciel. Les opinions très répandues en Europe à l'époque romantique sont bien résumées dans ce texte. Citons donc Tchaadaïev pour commencer la réflexion sur les rapports de la cathédrale avec le ciel en tant qu'élément de la nature :

Vous trouvez, dites-vous, un lien particulier entre l'esprit de l'architecture égyptienne et celui de l'architecture allemande qu'on appelle d'habitude « gothique » et vous me demandez d'où vient ce lien, c'est-à-dire ce qu'il y a de commun entre la pyramide d'un pharaon et la voûte ogivale, entre un obélisque du Caire et la flèche d'une église séparés l'un de l'autre par un espace de temps de plus de trente siècles. Il y a entre eux une similitude frappante... Et avant tout en considérant la nature plastique de ces deux styles, leur forme extérieure, prêtez attention à cette figure géométrique qu'est le triangle et qui contient et retrace si bien les deux styles. Remarquez ensuite le caractère d'inutilité qui les réunit : ce sont de simples monuments. C'est justement cela à mon avis, qui est leur idée profonde, qui constitue leur esprit commun. Mais voici ce qui est surtout curieux. Comparez la ligne verticale qui caractérise les deux styles à la ligne horizontale qui est à la base de l'architecture hellénique – et vous déterminez ainsi toute la diversité des styles architecturaux de tous les peuples et de tous les pays. Cette immense antithèse vous montre tout de suite le caractère profond de toute époque et de tout pays où il se découvre. Dans le style grec, comme dans tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, vous découvrirez un sentiment de sédentarité : on habite la terre, on s'attache à elle et aux joies qu'elle donne ; dans les styles égyptien et gothique vous verrez le monumental, la pensée, l'élan vers le ciel et sa grâce ; le style grec avec ses dérivés se révèle comme une expression des besoins matériels de l'homme et les deux autres – l'expression de ses besoins spirituels ; autrement dit, l'architecture pyramidale est quelque chose de sacré, de céleste et l'architecture horizontale – quelque chose de profane et de terrestre. Dites-moi, ne s'incarne-t-elle pas ici toute l'histoire de la pensée humaine, au début élancée vers le ciel dans sa chasteté naturelle et ensuite au moment de sa décomposition rampant dans les cendres et enfin élancée de nouveau vers le ciel par la dextre du Sauveur du monde¹ ?

1 «Вы находите, по вашим словам, какую-то особенную связь между духом египетской архитектуры и духом архитектуры немецкой, которую обыкновенно называют готической, и вы спрашиваете меня, откуда эта связь, т.е. что может быть общего между пирамидой фараона и стрельчатым сводом, между каирским обелиском и шпилем западно-европейского храма? Действительно, как ни удалены друг от друга эти два фазиса искусства промежуток более, чем в тридцать веков, между ними есть разительное

Tchaadaïev interprétait le gothique comme l'incarnation de « l'idée principale de la chrétienté »; selon lui, c'est une « idée forte et belle qui s'élance solitairement vers les cieux ». Il voyait dans l'architecture gothique la manifestation de la puissance de l'esprit humain qui était capable de « s'élever jusqu'à la hauteur de la nature même » en érigeant les édifices gothiques.

Ainsi, d'après Tchaadaïev, l'architecture gothique est proche de l'architecture égyptienne grâce à la forme géométrique où la ligne verticale domine. Cette forme recèle un sens spirituel profond et nous rapproche de la doctrine romantique selon laquelle les cathédrales empruntent aux forêts la ligne verticale dominante. La forme pyramidale ou triangulaire contient, selon Tchaadaïev, l'idée

сходство... И прежде всего, в отношении пластической природы этих двух стилей, их внешней формы, обратите внимание на эту геометрическую фигуру – треугольник, – которая вмещает в себе и так хорошо очерчивает и тот и другой. Заметьте, далее, общий опять-таки обоим характер бесполезности или, вернее, простой монументальности. Именно в нём, по-моему, их глубочайшая идея, то, что в основе составляет их общий дух. Но вот что особенно любопытно. Сопоставьте вертикальную линию, характеризующую эти два стиля, с горизонтальной, лежащей в основе эллинского зодчества, – и вы тем самым вполне определили все разнообразные архитектурные стили всех времён и всех стран. И эта огромная антитеза сразу укажет вам глубочайшую черту всякой эпохи и всякой страны, где только она обнаруживается. В греческом стиле, как и во всех более или менее приближающихся к нему, вы откроете чувство оседлости, домовитости, привязанность к земле и её утехам, в египетском и готическом – монументальность, мысль, порыв к небу и его блаженству; греческий стиль со всеми производными от него оказывается выражением материальных потребностей человека, вторые два – выражением его нравственных нужд; другими словами, пирамидальная архитектура является чем-то священным, небесным, горизонтальная же – человеческим и земным. Скажите, не воплощается ли здесь вся история человеческой мысли, сначала устремленной к небу в своём природном целомудрии, потом, в период своего растления, пресмыкавшейся в прахе, и, наконец, снова кинутой к небу всеисильной десницей Спасителя мира?». Пётр Чаадаев, «О зодчестве», in *Философические письма*, Москва, Ардис, 1978, с. 72-73 (Piotr Tchaadaïev, « Sur l'architecture », in *Lettres philosophiques*, Moscou, Ardis, 1978, pp. 72-73). Nous traduisons.

du sacré, du spirituel. L'écrivain oppose l'architecture gothique et l'architecture égyptienne à l'architecture hellénique qui est plus proche de la terre et des besoins quotidiens et matériels.

Nous retrouvons la même idée et un commentaire de cette citation de Tchaadaïev, chez Alexandre Herzen, dans son article « De l'architecture » où il parle de l'élan gothique. Herzen y développe la théorie de Tchaadaïev sur la parenté des architectures gothique et égyptienne. Il s'interroge sur le sens de l'art gothique, sur la nature de son élévation vers le ciel :

Quelle était sa nécessité, quel était son sens intérieur? Le gothique, quel que soit son début dans le temps, quelle que soit l'origine de ses formes, (combinaison des formes germaniques et mauresques ou autres), – le gothique s'est développé jusqu'à son point extrême dans le monde catholique. Il satisfaisait à toutes les conditions, à toutes les exigences de la doctrine et du rite catholique. Ce qui est caractéristique, c'est son aspiration vers la hauteur; le bâtiment se précipite avec toutes ses parties vers le ciel et en rétrécissant se perd dans l'air; dans la masse on ne cherche pas la beauté, mais l'inspiration; le bâtiment gothique n'a pas de finalité en lui-même, il n'a pas le caractère fermé du temple grec, mais il dit à demi-mot son idée maîtresse, car aucune chose terrestre n'est capable de l'exprimer complètement, le bâtiment fait seulement allusion à la théodicée, infinie et inexprimable. Un de nos compatriotes a eu l'idée de comparer le gothique avec l'architecture égyptienne. L'idée est extrêmement profonde. Bien évidemment, du premier coup d'œil, il n'y a pas de ressemblance. Les temples égyptiens avec leurs colonnes épaisses et les chapiteaux en forme d'entonnoir, avec les espaces entre les colonnes à moitié remplis, sans toit, tout bas, semble-t-il, n'ont rien de commun avec les cathédrales gothiques où règne la ligne verticale et dont le caractère est justement svelte par opposition aux cubes et aux carrés des constructions égyptiennes. Pourtant la similitude est grande, c'est le même caractère austère qui repousse toute lumière et toute joie, qui néglige le terrestre. L'obélisque vise aussi le ciel et la pyramide s'y perd².

2 «Какая была необходимость, какой внутренний смысл? Готизм, какое бы его начало во времени ни было, откуда бы его формы ни взялись, из сочетания ли форм древнегерманских с мавританским минаретом или иначе, – готизм развился до высшего предела своего в мире католицизма. Он удовлетворял всем условиям, всем

Ainsi, l'auteur parle du caractère svelte et à la fois austère de l'architecture gothique. Ces deux caractéristiques sont pour lui essentielles et ces deux mots sont même employés en français dans le texte russe. Contrairement à Tchaadaïev, qui distingue le triangle et l'élan comme points communs entre l'architecture gothique et égyptienne, Herzen souligne leur caractère sévère qui repousse toutes les joies de la terre. Cette interprétation est liée à l'idée d'un Moyen Âge vu comme une époque sombre, inculte, fermée au progrès.

Notons que la parenté de l'architecture gothique et de l'architecture égyptienne a été remarquée au XVIII^e siècle par plusieurs chercheurs. Dans le chapitre « Le roman de l'architecture gothique » des *Aberrations*, Jurgis Baltrušaitis³ cite plusieurs auteurs ayant étudié cette question. Ainsi, Charles Dupuis⁴ interprète la

требованиям учения и ритуала католического. Характерно его стремление вверх, здание рвётся всеми частями в небо и, суживаясь, пропадает в воздухе; в массе ищется не красота, а одухотворение; готическое здание не имеет оконченности в себе, замкнутости греческого храма, оно в состоянии высказать её вполне, здание только намекает на теодицею, бесконечную и невыразимую. Одному соотечественнику нашему пришло в голову сравнить готизм с египетской архитектурой. Мысль чрезвычайно глубокая. Разумеется, для поверхностного взгляда сходства нет. Египетские храмы — с своими толстыми колоннами с воронкообразными капителями, с полузастроенными междуколониями, без крыши, низкие, — кажется, ничего похожего не имеют на готические соборы, где царит вертикальная линия и которых характер именно *svelte*, в противоположность какой-то ненужной квадратуре и кубатуре египетских построек. А родственное сходство велико, тот же характер *austère*, оттолкнувший всё светлое, радостное, пренебрегающий земным. Обелиск точно так же указывает на небо, и пирамида в нём теряется. Александр Герцен, «Из статьи об архитектуре» [1836-1838], in *Об искусстве*, Москва, 1954, с. 46 (Aleksandre Herzen, « De l'article sur l'architecture » [1836-1838], in *Sur l'art*, Moscou, 1954, p. 46). Nous traduisons.

3 Jurgis Baltrušaitis, « Le roman de l'architecture gothique », in *Aberrations I, essai sur la légende des formes*, [1983], Paris, Flammarion, 1995, pp. 185-187.

4 Charles Dupuis, *Origine de tous les cultes* [1795], t. 3, Paris, H. Agasse, an III, p. 48.

pyramide comme l'expression géométrique du feu ; selon lui, le christianisme tout entier relève des cultes solaires de l'Égypte qui est le berceau de toutes les religions. Conformément à cette théorie, les sculptures dans les églises sont comme des hiéroglyphes. Ainsi, la Vierge que l'on voit sur la façade d'une église Notre-Dame est en vérité Isis. Dans *Aberrations*, Baltrušaitis évoque également son propre ouvrage *La Quête d'Isis, Introduction à l'égyptomanie* et celui d'Alexandre Lenoir intitulé *Nouvelle explication des hiéroglyphes ou des anciennes allégories sacrées des Égyptiens* qui examinent notamment l'ogive en tant qu'emblème égyptiaque et comme « représentation de l'œuf sacré, considéré par les Égyptiens comme le principe créateur de la grande déesse Isis et même d'Osiris, son frère, tous deux nés d'un œuf fécondé par la substance lumineuse⁵ ».

L'idée de l'élan vers le ciel de la cathédrale gothique est souvent présente dans les écrits de Michelet. Selon lui, l'église médiévale est porteuse de spiritualité et elle est la plus parfaite expression de l'aspiration vers le divin. Dans *l'Histoire de France*, Michelet cherche à montrer que le gothique est l'aboutissement de toutes les architectures précédentes et qu'il emprunte le mouvement vertical à d'autres architectures, notamment aux pyramides de l'art égyptien ou au « triangle aplati » du fronton grec. Un autre aspect très important abordé par Michelet est le lien entre le gothique et l'art gaulois, car pour lui la conception de cette architecture est aussi liée à l'idée nationale.

En évoquant le gothique dans son article « L'architecture du temps actuel », Nicolas Gogol considérerait la hauteur et l'élan comme ses valeurs essentielles. Les constructions gothiques de l'époque médiévale semblaient à Gogol s'envoler dans le ciel vers une hauteur infinie ; il trouvait que les principes de l'architecture gothique ne devaient être appliqués qu'à la construction des églises et des cathédrales, car ce sont des constructions qui s'élancent très haut.

En développant son idée, Gogol mettait en valeur le fondement spirituel de l'architecture gothique et son élan vers le ciel : « Il n'y a pas d'architecture plus majestueuse, plus élevée, plus convenable

5 Baltrušaitis, « Le roman de l'architecture gothique », in *Aberrations I, op. cit.*, p. 186.

et plus proche du dieu chrétien que l'architecture gothique⁶ ». Plus loin, il insistait sur la hauteur et l'élévation :

Il faut que cela soit plus haut, plus haut, le plus haut possible, que les murs s'élèvent plus haut, que les colonnes les entourent en foule plus dense, comme des flèches, comme des peupliers, comme des pins... Que les fenêtres soient plus grandes, leurs formes – plus diverses, la hauteur colossale ! La flèche – plus légère et plus aérienne ! Pour que tout s'élève vers le haut, que tout vole et soit transparent... Il n'y a qu'une idée qui règne – la hauteur⁷.

Un autre passage de cet article est également représentatif :

Ils sont passés, les siècles où la foi ardente dirigeait toutes ses pensées, toute son intelligence, tous ses actes vers une seule chose, lorsque l'artiste voulait élever son édifice de plus en plus haut, vers le ciel, auquel il aspirait uniquement et devant lequel, en vue duquel, il élevait pieusement ses mains en prière. Son édifice s'envolait vers le ciel ; les fenêtres étroites, les colonnes, les voûtes aspiraient incessamment vers le haut ; la flèche transparente et presque en dentelles apparaissait au-dessus et le temple majestueux était aussi grand face aux habitations ordinaires des gens, que les exigences de notre âme par rapport à celles de notre corps⁸.

6 «[...] нет величественнее, возвышеннее и приличнее архитектуры для здания христианскому богу, как готическая». Гоголь, «Об архитектуре нынешнего времени» (Gogol, « Sur l'architecture du temps actuel »), *op. cit.*, p. 85. Nous traduisons.

7 «чтоб выше, выше, сколько можно выше, поднимались его стены, чтобы гуще, как стрелы, как тополи, как сосны, окружали их бесчисленные угольные столбы!... Огромнее окна, разнообразнее их форму, колоссальнее их высоту! Воздушнее, легче шпниц! Чтобы всё, чем более подымалось кверху, тем более бы летело и сквозило... Здесь одна законодательная идея – высота». Гоголь (Gogol), *op. cit.* Nous traduisons.

8 «Они прошли – те века, когда вера, пламенная, жаркая вера, устремляла все свои мысли, все умы, все действия к одному, когда художник выше и выше стремился вознести создание своё к небу, к нему одному рвался и пред ним, почти в виду его, благоговейно подымал молящуюся свою руку. Здание его летело к небу; узкие окна, столпы, своды тянулись нескончаемо в вышину; прозрачный, почти кружевной шпниц, как дым, сквозил над ними, и величественный храм так бывал велик перед обыкновенными жилищами людей, как

Gogol souligne à nouveau l'élan spirituel de l'architecture gothique, l'élévation de la cathédrale au-dessus des besoins matériels. C'est la flèche qui renferme son sens mystérieux le plus profond. Comme la plupart des auteurs des XVIII^e et XIX^e siècles qui écrivaient sur le Moyen Âge et le gothique, Gogol n'a pas échappé à l'idéalisation de l'œuvre médiévale. « Je préfère aussi l'architecture gothique, car elle donne plus de liberté à l'artiste », – précisait Gogol pour qui cette liberté était liée au jeu d'imagination, à la fantaisie créatrice sans limites. Gogol trouvait un sens profond dans la similitude de l'élan spirituel des tours gothiques et de la liberté de l'artiste.

L'idée d'élévation de la cathédrale gothique vers le ciel est aussi très importante pour Dostoïevski, qui l'a développée dans ses écrits et dans ses dessins. Nous avons évoqué les dessins architecturaux de Dostoïevski dans le chapitre consacré à « la cathédrale-livre ». Mais soulignons ici un autre aspect de ces dessins. En représentant dans les manuscrits de ses œuvres les arcs gothiques, l'écrivain omettait souvent la partie basse, comme s'ils étaient coupés en bas et suspendus dans l'air. Il mettait surtout en valeur le mouvement vers le ciel et la verticale était l'un des axes essentiels de l'œuvre de Dostoïevski. L'arc ogival symbolisait pour lui le sentiment mystique, le détachement de la terre pécheresse et l'aspiration vers le ciel pur. En revanche, la Russie avec son architecture était associée par l'écrivain à l'espace horizontal qui s'opposait au gothique, élané vers la spiritualité.

Chez les auteurs français, l'élan de la cathédrale vers le ciel est le plus clairement représenté dans l'œuvre de Charles Péguy. En évoquant Notre-Dame de Chartres dans *La Tapisserie de Notre-Dame*, Péguy écrit :

Un homme de chez nous a fait ici jaillir,
Depuis le ras du sol jusqu'au pied de la croix,
Plus haut que tous les saints, plus haut que tous les rois
La flèche irréprochable et qui ne peut faillir⁹.

велики требования души нашей перед требованиями тела». Гоголь (Gogol), *op. cit.*, pp. 75-76. Nous traduisons.

9 Péguy, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 898.

Dans l'œuvre de Péguy, la cathédrale s'élève toujours dans un élan mystique vers le ciel. On sent constamment sa tension verticale : sa cathédrale de Chartres comparée à un épi de blé aspire au ciel pour atteindre « l'inaccessible reine » ; la cathédrale d'Orléans et l'église de Domremy, dans *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, sont comme des gestes au ciel dans leurs mouvements ascendants. Le flot de prières les aide à continuer leur mouvement vertical, à atteindre l'absolu.

L'élévation, « le jaillissement » sont également exprimés dans le poème de Maximilien Volochine « La Cathédrale de Rouen » (« Руанский собор ») où surgit constamment l'image des ailes d'oiseaux (les ailes des cathédrales) qui s'élèvent vers le ciel :

Sans efforts, des masses de pierre
Prenaient leur essor vers les cieux...
Des ailes d'oiseaux étendues –
Des ailes de temples anciens¹⁰!

« La cathédrale ailée » aspire au ciel par ses voûtes, par ses « fils de lignes rapides » (*нити стремительных линий*), par ses marches transparentes. Le poème se termine par une strophe remplie de cet élan, de cette tension verticale :

Et ces pierres, à grands efforts érigées,
Se rient de frontières terrestres, des fers!
Battant avec des ailes, leur volée
De colombes se déploiera brusquement¹¹.

Cette image des ailes de colombes, dans le contexte du poème de Volochine, symbolise le Saint-Esprit. Les églises ailées sont portées vers le ciel, animées par cet élan de sainteté.

10 «В горний простор без усилия / Взвились громады камней... / Птичьи упругие крылья – / Крылья у старых церквей!» Волошин, *Избранные стихотворения* (Volochine, *Poèmes choisis*), *op. cit.*, p. 76. Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

11 «Этим камням, сложенным с усилиями, / Нет оков и нет земных границ! / Варуг взмахнут испуганными крыльями / И взовьются стаей голубиц». Волошин (Volochine), *op. cit.*, p. 83. Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

Les ailes de la cathédrale apparaissent dans l'œuvre poétique de Volochine sous un autre aspect, plus précisément comme les ailes d'un papillon que lui rappellent les vitraux de l'église Saint-Germain l'Auxerrois :

Les vitraux scintillent comme les ailes
D'une phalène dans les ténèbres¹².

Dans ce poème, ce n'est pas toute la cathédrale qui est munie d'ailes, mais uniquement les vitraux ; le sens de la métaphore est beaucoup plus restreint et peut-être moins symbolique, mais l'image est très précise.

Nicolas Goumillev utilise la même image de la cathédrale ailée dans son recueil poétique *Le Carquois* (*Колчан*) paru en 1916. Dans son poème « La Cathédrale de Padoue » (« Падуанский собор ») surgit l'image des tours pareilles à des ailes :

Ne traîne pas ! Fais un dernier effort !
Mais tout à coup, en sortant tu faiblis :
Le catholicisme étend dans l'azur
Les tours gothiques rappelant des ailes¹³.

Notons que cette image n'est pas tout à fait typique de la conception poétique de l'acméisme (courant poétique dont Goumillev était l'un des fondateurs). « La corporation des poètes » dont il faisait partie rejetait le symbolisme en mettant au centre de leur œuvre une chose concrète, sans aucune allusion à la transcendance. Les membres de cette association travaillaient avec la patience des ouvriers d'ateliers et corporations médiévales. Cette organisation avait pour objectif l'apprentissage du métier poétique, mais Goumillev ne suivait pas toujours les règles strictes de « la corporation des poètes » et cette image symbolique des ailes de la cathédrale qui surgit dans son poème en est la preuve.

12 « *Vitraux* мерцают, точно крылья / Вечерней бабочки во мгле. Волошин (Volochine), *op. cit.*, p. 55. Nous traduisons.

13 « Скорей! Одно последнее усилие! / Но вдруг слабеешь, выходя на двор: / Готические башни, словно крылья, / Католицизм в лазури распростёр ». Николай Гумилёв, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград, Советский писатель, 1988, с. 232 (Nicolas Goumillev, *Poèmes*, Leningrad, 1988, p. 232). Traduit par L. Chvedova et V. Tchimichkian.

La verticalité de la cathédrale est très importante pour Paul Claudel. En lisant sa description de la cathédrale de Strasbourg dans *L'Œil écoute* (1946), nous percevons sa double verticalité : extérieure – lorsqu'il est question de la construction elle-même –, et intérieure lorsqu'il s'agit de l'élévation spirituelle. Pour suggérer cet élan, Claudel utilise des métaphores intéressantes : la cathédrale devient chez lui « la grande chandelle rouge » ou le « grand ange rose de Strasbourg ». L'homme se fait tout petit devant cet élan démesuré :

Et moi, je suis en bas comme un petit architecte en pierre que j'ai vu au musée, qui s'est mis à genoux devant son œuvre afin probablement de la rendre plus haute, et qui la parcourt, de la base au faite, la tête renversée. La flèche est partie et c'est lui qui l'a décochée [...]¹⁴

L'homme, l'architecte, se réduit devant la grandeur, l'immensité de son œuvre. En développant cette idée d'élévation, Claudel écrit :

Le devoir vertical, la vocation verticale, c'est cela qui a planté dans le ciel échevelé de l'Est cette grande quenouille... Et c'est ce bâton, cette crosse, cette barre, ce piquet, ce rayon solidifié pour mesure de sa main, ce serpent ramassé par Moïse dans le limon d'Égypte, qui est le principe de construction et d'ornement du haut en bas de la demeure qu'il s'est construite : la tige, la branche, le *yardstick*, l'étalon de mesure détaché de la muraille pour en mieux reporter les élévations successives¹⁵.

Ayant épuisé les comparaisons avec des objets verticaux, l'auteur se tourne vers l'idée du végétal avec sa tige et de l'arbre avec ses branches, image importante pour Claudel et que l'on trouve chez presque tous les écrivains évoquant des cathédrales gothiques. Dans *La Bible d'Amiens*, John Ruskin évoque l'élan de la flèche :

Je l'ai appelé minaret, faute d'un meilleur mot anglais. Flèche – arrow – est son nom exact ; s'évanouissait dans l'air vous ne savez à quel moment par sa simple finesse. Elle ne jette pas de flamme, elle ne produit pas de mouvement, elle ne fait pas de

14 Claudel, *L'Œil écoute*, in *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 310.

15 *Ibid.*

mal, la belle flèche ; sans panache, sans poison et sans barbillons ; sans but, dirons-nous aussi, lecteurs vieux et jeunes, de passage ou domiciliés ? Elle et l'édifice d'où elle s'élève, qu'ont-ils signifié un jour¹⁶ ?

Contrairement à certains auteurs à qui la flèche rappelle une arme qui blesse le ciel, chez Ruskin la fonction de la flèche est tout à fait pacifique. Elle n'est pas représentée comme une arme chargée de poison. Bien au contraire, elle a même perdu sa nature active et ne fait preuve d'aucun mouvement, d'aucune aspiration ; elle n'a pas de but. En parlant de la hauteur des cathédrales, Ruskin explique que « le but d'un bon architecte était d'élever, avec la pierre extraite du lieu où il avait à bâtir, un édifice aussi haut et aussi spacieux que possible, donnant à l'œil l'impression de la solidité que le raisonnement et le calcul garantissaient, tout cela sans y passer un temps trop prolongé et fatigant, et sans dépense excessive et accablante de travail humain¹⁷ ». Comme nous le savons, le calcul ne garantissait pas toujours la stabilité de ces édifices et les cathédrales s'écroulaient parfois à cause des erreurs commises au cours de leur construction. Le temps, le travail et les efforts humains investis étaient considérables pour chaque chantier qui durait bien plus d'un siècle. Ruskin met surtout en valeur l'abside de la cathédrale d'Amiens et ses verrières, en disant qu'il n'y a rien qui donne « plus l'impression de la hauteur et dont la hauteur réelle ait été déterminée par un calcul aussi réfléchi et aussi prudent¹⁸ ».

Piotr Bitsilli est fasciné par la sveltesse des cathédrales gothiques : « Ce qui frappe dans la cathédrale gothique c'est sa sveltesse et le caractère achevé de son plan : on dirait que la masse de pierre pousse de la terre et s'élance avec la forêt de ses colonnes et de ses pilastres vers le ciel¹⁹ ».

16 Ruskin, *La Bible d'Amiens*, *op. cit.*, p. 111.

17 *Ibid.*, pp. 250-251.

18 *Ibid.*, p. 265.

19 «В готическом соборе поражает стройность и завершенность плана: каменная громада вся целиком как будто выросла из земли, всем своим лесом колонн и пилястр устремляется в одном могучем порыве к небу». Бицилли (Bitsilli), *op. cit.*, p. 93. Nous traduisons.

Comme pour les plantes, la source de la croissance des cathédrales est la terre, qui fait pousser l'édifice vers le ciel. Le point de vue de Bitsilli exprimé dans cet extrait est assez discutable. Comme nous le savons, le caractère achevé n'est pas typique des cathédrales gothiques qui se construisaient tout au long des siècles et se complétaient au fil des années, le plan pouvant être modifié au cours de la construction. Lisons la suite des réflexions de Bitsilli :

Tout l'ensemble forme une similitude idéale du monde dont rêvait le Moyen Âge : le monde de symboles hiérarchiquement groupés, parfaits, se répétant constamment, les symboles du monde achevé une fois pour toutes, insoumis au temps, figé dans son élan vers Dieu, immobilisé dans sa matière, – le règne d'harmonie imperturbable, de consonance complète et éternelle²⁰.

L'idée de hiérarchie du monde médiéval reproduit sur les façades des cathédrales est absolument justifiée. Cependant, Bitsilli revient ici à ce qui a été énoncé dans l'extrait précédent, c'est-à-dire à l'achèvement, une fois pour toutes, de ces constructions qui, d'après l'auteur, ne sont pas soumises au temps. Ce point de vue contredit toutes les opinions traditionnelles sur la cathédrale gothique et ne paraît pas tout à fait fondé. Nous savons parfaitement quelle influence néfaste peut parfois exercer le temps sur les constructions architecturales. Hugo et d'autres défenseurs des cathédrales l'avaient bien prouvé.

Le Corbusier, dans son ouvrage *Quand les cathédrales étaient blanches*²¹ (1937), proposait son interprétation de l'élévation des édifices gothiques. Il y percevait un acte de courage et d'optimisme ; l'élan des cathédrales le conduisait à les comparer à des gratte-ciel.

20 «Всё вместе образует идеальное подобие того мира, о котором грезило средневековье: мира иерархически сгруппированных, совершенных, неизменно повторяющихся символов, мира раз навсегда “готового”, неподвластного времени, неподвижного в своём устремлении к Богу, оцепеневшего в своей предметности, царства ничем не нарушаемой гармонии, вечно длящегося полного консонанса». Бицилли (Bitsilli), *op. cit.* Nous traduisons.

21 Selon les historiens contemporains, les cathédrales ont été peintes. Ce point de vue s'exprime, par exemple, dans l'ouvrage d'Alain Erlande-Brandenburg, *Quand les cathédrales étaient peintes* (1993). Ce titre fait sans doute écho à celui de Le Corbusier.

L'élévation était pour lui comme le commencement d'un nouveau monde :

Les cathédrales étaient blanches parce qu'elles étaient neuves. Les villes étaient neuves ; on en construisait de toutes pièces, en ordre, régulières, géométriques, d'après des plans. La pierre de France fraîche de taille était éclatante de blancheur, comme avaient été luisantes de granit poli les Pyramides d'Égypte. Sur toutes les villes ou les bourgs encerclés de murailles neuves, le gratte-ciel de Dieu dominait la contrée. On l'avait fait aussi haut qu'on avait pu, extraordinairement haut. C'était une disproportion dans l'ensemble. Mais non, c'était un acte d'optimisme, un geste de courage, un signe de fierté, une preuve de maîtrise ! en s'adressant à Dieu, les hommes ne signaient pas leur abdication.

Le monde nouveau commençait. Blanc, limpide, joyeux, propre, net et sans retour, le monde nouveau s'ouvrait comme une fleur sur les ruines. On avait tout quitté de ce qui était usages reconnus ; on avait tourné le dos. En cent années, le prodige s'accomplit et l'Europe fut changée²².

L'élan est pour Le Corbusier la preuve d'une grande liberté de l'esprit. Il est associé au sentiment de joie, de renouvellement du monde, d'optimisme ; et son interprétation est donc bien différente de celle de Herzen, qui ne voyait là que des bâtiments austères et sombres. En utilisant la terminologie propre à l'architecture moderne, Le Corbusier qualifie les cathédrales de « gratte-ciel de Dieu ». Mais leur but n'est pas fonctionnel, il n'est dicté par aucune autre ambition que de s'approcher de Dieu. Dans ce passage, surgit à nouveau l'idée de ressemblance de l'art gothique et de l'art égyptien que nous avons déjà repérée chez plusieurs auteurs.

Le monde nouveau s'ouvre comme une fleur, ce qui nous fait revenir à la métaphore végétale, à la cathédrale-fleur qui s'épanouit et grandit. C'est une ouverture et en même temps une élévation car les deux mouvements y sont liés.

22 Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Éditions Plon, 1937, p. 12.

Le défi lancé au ciel

Contrairement à l'image de la cathédrale aspirant au ciel de Péguy, de Volochine ou de Goumilev, la cathédrale d'Ossip Mandelstam a un autre rapport avec le ciel : dans son œuvre, la flèche de la cathédrale pique le ciel en l'accusant d'être vide. Voici le début de son poème « Que m'est odieuse la lumière » (« Я ненавижу свет », 1912) :

Que m'est odieuse la lumière
Des monotones étoiles !
Salut, mon ancien délire,
Du clocher l'essor ogival !

Ô change-toi, pierre, en dentelle
Et deviens toile d'araignée !
Que le torse vide du ciel
S'ouvre à ton aiguille aiguisée²³.

Pour Mandelstam, la flèche de la cathédrale gothique est hostile au ciel, elle le blesse par sa fine aiguille, elle lui lance un défi, elle le perce, en lui reprochant d'être vide et immatériel. L'écrivain développe la même idée dans son article « Le matin de l'acméisme » (« Утро акмеизма ») où l'on trouve la phrase suivante : « La bonne flèche du clocher gothique n'est méchante que parce que son intention est de percer le ciel, de lui faire reproche de son vide²⁴ ». Dans l'œuvre de Mandelstam, le mot « ciel » est souvent accompagné d'épithètes négatives : « vide », « livide », « aveugle ». Dans sa conception le ciel n'est pas habité par Dieu, il est inanimé. Le monde de la transcendance est abstrait pour le poète et il est

23 « Я ненавижу свет / Однообразных звёзд. / Здравствуй, мой давний бред, — / Башни стрельчатый рост! / Кружевном, камень будь, / И паутиной стань: / Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань! » Мандельштам, *Камень* (Mandelstam, *La Pierre*), *op. cit.*, p. 29. Ossip Mandelstam, *Tristia et autres poèmes* trad. par François Kérel, Paris, Gallimard, 1982, p. 43.

24 « Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь её смысл уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто ». Мандельштам, *Камень* (Mandelstam, *La Pierre*), *op. cit.*, p. 189. Mandelstam, « Le matin de l'acméisme », trad. par Florian Rodari, in *La Revue des Belles Lettres*, *op. cit.*

associé au vide. En revanche, c'est le monde réel, terrestre et matériel qui compte pour lui. D'après Mandelstam, construire signifie « lutter contre le vide ».

Chez ce poète, on ne voit donc pas une flèche qui aspire au ciel, qui s'élance vers Dieu comme dans l'œuvre de Péguy, mais une flèche qui est hostile au ciel. Il est important de signaler que, dans la traduction de l'extrait poétique que nous avons citée, c'est le ciel qui s'ouvre à la flèche. Cependant, dans l'original le ciel est passif et c'est le héros lyrique qui demande à la flèche de blesser par sa fine aiguille la poitrine vide du ciel.

Par analogie avec la flèche qui lance un défi au ciel, le poète accompagne le substantif « voûte » de l'épithète « insolente » qui a normalement une connotation négative, mais qui, chez lui, acquiert une autre nuance de sens. La voûte n'est pas pour lui une masse lourde qui pèse sur les murs. « Insolent » est ici un terme positif qui n'a pas une force destructrice, mais possède, au contraire, un pouvoir constructeur et créateur, celui de lutter contre le vide. À quoi est liée cette conception du poète, quels sont ses fondements ? Mandelstam, en tant qu'acméiste, introduit l'idée de la primauté de la matière, de la pierre et par conséquent de la cathédrale sur l'éphémère, sur la transcendance. Cette conception rejette les idées des symbolistes sur la valeur de tout ce qui dépasse l'homme, en mettant au centre une chose concrète.

Dans l'œuvre d'Alexandre Blok on trouve une image semblable à celle de Mandelstam lorsqu'il évoque la cathédrale de Sienne :

Ô, Sienne malicieuse,
Un carquois de souples traits !
Trahison et perfidie –
C'est ton sort mystérieux !

De tous côtés protégée
Des vignes, des champs voisins,
De tes tours, de tes églises
Tu perces le firmament²⁵ !

25 «О, лукавая Сиена, / Вся колчан упрутых стрел! / Вероломство и измена – / Твой таинственный удел! / От соседних лоз и пашен / Оградыя со всех сторон, / Острия церквей и башен / Ты вонзила в небосклон». Александр Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*, Ленинград, «Художественная литература», 1980, с. 126-127 (Alexandre Blok,

C'est une cathédrale menaçante, très proche de celle de Mandelstam ; elle ressemble à un guerrier qui se protège à l'aide de son arme que sont ses flèches. Chez Blok, les flèches sont connotées négativement : elles sont traîtresses et perfides ; alors que dans les œuvres de Mandelstam, elles sont chargées de lutter contre le vide du ciel.

D'autres poètes russes ont également représenté l'art gothique comme celui qui exprime son hostilité envers le ciel. Ainsi, on trouve ce thème chez la poétesse russe Sophie Parnok (1885-1932) qui, dans son poème « Je n'aime pas les églises où l'architecte... » («Я не люблю церквей, где зодчий / Слышнее Бога говорит»), oppose la cathédrale de Milan à celle de Venise. Le poème a été écrit dans la ville italienne en 1914. Citons sa première partie :

Je n'aime pas l'église où l'architecte
Parle plus fort que la divinité,
Où son génie avec Dieu se querelle
Plutôt que de se perdre en lui ;

Où semble s'élever au-dessus d'elle
L'esprit humain, pétri de vanité ;
Et la rondeur byzantine m'est chère
Plus que le gothique épineux.

Milan, la beauté de ta cathédrale
M'est étrangère ! – Elle m'étonne aussi. –
Elle paraît s'élever de ses flèches
Comme pour menacer les cieux.

Serait-ce donc parce que le ciel brille
Paisiblement, qu'elle semble un appel ?
Et sous les cieux de suprême sagesse
Elle s'agite avec grandeur.

Et vous, les tours ! À hauteur de vol d'aigle
Vous inscrivit un esprit révolté ;
Vous êtes comme d'éparses pensées

Œuvres complètes en 6 volumes, Léninegrad, 1980, pp. 126-127). Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova. Littéralement : « Tu enfonças dans le firmament / Les flèches des églises et des tours ».

Que nul penser ne réunit²⁶!

Selon Sophie Parnok, les architectes des cathédrales gothiques sont vaniteux, leur volonté n'est pas soumise à celle de Dieu. Une autre version du poème contenait le vers suivant : « où l'architecte disputant avec la volonté du Seigneur » (« где зодчий, споря с волей Отчей»). Cette image plus concrète a été remplacée dans la version finale par « où le génie disputant avec la volonté du Seigneur » (« где гений в споре с волей Отчей»). Du point de vue de la sonorité, la première version était probablement plus réussie, mais la deuxième apporte une autre nuance de sens, en soulignant que ce n'est pas n'importe quel architecte, mais un génie qui ose discuter la volonté de Dieu. De plus, la version définitive évite la répétition du mot « architecte » (*зодчий*) que nous trouvons déjà dans le premier vers.

En élevant leurs constructions vers le ciel, en les surchargeant de détails, les architectes essaient, selon Sophie Parnok, de dépasser l'œuvre divine. La ronde coupole byzantine est plus familière à la poétesse que le gothique « épineux ». La beauté de la cathédrale de Milan est étrangère à Parnok, car elle menace le ciel en dirigeant ses flèches vers lui. Dans ce poème, on retrouve donc une image proche de celle de Mandelstam, mais cette idée de menace et d'hostilité porte un caractère négatif. Chez Mandelstam, en effet, la flèche du clocher gothique accuse le ciel d'être vide et immatériel, mais elle reste pourtant connotée positivement. Chez Parnok

26 «Я не люблю церквей, где зодчий / Слышнее Бога говорит, / Где гений в споре с волей Отчей, / В ней не затерян, с ней не слит, / Где человеческий дух тщеславный / Как бы возносится над ней, — / Мне византийский купол плавный / Колючей готики родней. / Собор Миланский! Мне чужая / Краса! — Дивлюсь ему и я. — / Он, точно небу угрожая, / Свои вздымает острия. / Но оттого-ли, что так мирно / Сияет небо, он — как крик? / Под небом, мудростью надмирной, / Он суетливо так велик. / Вы, башни! В высоте орлиной / Мятёжным духом вознесены, / Как мысли вы, когда единой / Они не объединены!» Софья Парнок, *Собрание стихотворений*, вступительная статья, подготовка текста С. Полякова, Санкт-Петербург, Инапресс, 1998, с. 152 (Sophie Parnok, *Recueil de poèmes*, édition préparée par S. Poliakov, Saint-Petersbourg, 1998, p. 152). Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

cette opposition de la cathédrale et du ciel n'a pas pour objectif de mettre en valeur la matière de la cathédrale par rapport au vide immatériel du ciel. D'après la poétesse, ce dernier est rempli de sagesse et la cathédrale est, au contraire, vaniteusement grande. Ses tours, érigées par un esprit révolté, ressemblent à des pensées désunies. Lisons maintenant la deuxième partie du poème :

Le ciel était écarlate et jaunâtre
Lorsque je vis, pour la première fois,
Des coupoles d'une autre cathédrale
Venir les contours arrondis.

Tu rayonnais de ta lumière douce,
Toi, l'enchanteur et bienveillant Saint-Marc,
Harmonieux dans le ciel harmonique,
Tu projetais tes sveltes croix !

Et sur ton marbre, ainsi qu'un hâle sombre,
Se répandaient les lueurs du couchant ;
Et je pensais : quel sortilège étrange
Peut t'animer, te réchauffer ?

Qu'est-il en toi, que comme une moniale
Je veux fléchir les genoux devant Dieu ? –
Ta volonté, Seigneur, harmonieuse,
Symbolise un pouvoir sacré.

Tes cinq coupoles sont comme des ondes...
Mon âme par leur rythme harmonieux
Est soulevée, et puis, comme une coupe
Se remplit de Dieu jusqu'aux bords²⁷.

27 «И вот другой собор... Был смутный / Закат и желтоват и ал,
/ Когда впервые очерк круглый / Мне куполов твоих предстал. /
Как уповательно неярко / На плавном небе, плавный ты, / Блеснул
мне, благодостный Сан Марко, / Подъемаля тонкие кресты! / Ложился,
как налёт загара, / На мрамор твой – закатный свет... / Мне
думалось: какою чарой / Одушевлён ты и согрет? / Что есть в тебе,
что инокиней / Готова я пред Богом пасть? – / Господней воли
плавность линий / Святую знаменует власть. / Пять куполов твоих
– как волны... / Их плавной силой поднята, / Душа моя, как кубок
полный, / До края Богом налита». Парнок, *Собрание стихотворений*
(Parnok, *Recueil de poèmes*), *op. cit.*, p. 153. Traduit par V. Tchimichkian et
L. Chvedova.

À la cathédrale de Milan, Sophie Parnok oppose une autre cathédrale italienne, Saint-Marc de Venise²⁸, qui lui est beaucoup plus proche, car elle appartient à un autre type d'architecture ; de style byzantin, elle ressemble bien plus aux cathédrales orthodoxes, et ses formes arrondies sont plus chères à la poétesse. Si la cathédrale de Milan menace le ciel par ses flèches aiguës, la cathédrale Saint-Marc est qualifiée dans le poème par la même épithète que le ciel : « harmonieux » (*плавный*²⁹). Ce ne sont pas des rapports d'hostilité, mais, au contraire, des relations harmonieuses de réconciliation. Si la cathédrale de Milan, d'après Parnok, dispute par son esprit vaniteux avec le Seigneur, les lignes arrondies de la cathédrale Saint-Marc sont soumises à la volonté de Dieu. Le mot *плавный* se répète plusieurs fois dans la deuxième partie du poème consacrée à la cathédrale Saint-Marc. On trouve ce mot pour la première fois dans la deuxième strophe de la première partie évoquant la cathédrale de Milan, où il est opposé à l'épithète « vaniteux » (*тщеславный*). La deuxième partie, qui parle de Saint-Marc, est remplie de calme et d'harmonie ; cette cathédrale ne saute pas aux yeux, comme celle de Milan, mais elle baigne dans les reflets du coucher de soleil. Dans le poème de Parnok, la cathédrale de Milan ressemble à un cri vaniteux et Saint-Marc fait penser aux ondes de la mer. La fin des deux parties est également caractéristique : la première se termine par « que nul penser ne réunit » et la deuxième – par « se remplit de Dieu jusqu'aux bords ». Cela permet d'insister sur l'opposition entre les deux parties du poème.

28 Notons que Saint-Marc est une basilique. Dans ce poème, l'auteur utilise le mot *собор* (cathédrale) et ne fait pas de différence entre ces deux types d'édifices religieux. Mais rappelons que dans la langue russe ce mot s'emploie non seulement pour désigner une cathédrale mais également une grande église importante, comme nous l'avons déjà expliqué dans l'introduction. Soulignons que les auteurs russes et français s'intéressent surtout aux implications symboliques et à la charge poétique de ces monuments en négligeant souvent les nuances terminologiques.

29 Cet adjectif russe est assez difficile à rendre en français. Le dictionnaire d'Ojegov l'explique de manière suivante : « *плавный* – ровный, мерный, без резких переходов », ce qui pourrait être traduit comme « mesuré, cadencé, rythmique, sans brusques transitions ».

Une sorte de méfiance à l'égard d'une église d'une autre confession est perceptible dans le poème « L'Orgue » («Орган») :

Je me souviens, je me souviens de la voix solennelle,
De cette messe étrangère et du temple.
J'étais une adolescente. Les cheveux au soleil –
Comme un feu. Mon pas était opiniâtre.

Ennuyée par les regards pieux,
Par les sanctuaires étrangers,
Je me précipite vers les portes,
Mais voici que du haut des chœurs
Retentit un autre latin...³⁰

Petit à petit l'héroïne se laisse pénétrer par la beauté de la messe, par la voix de l'orgue et cet office étranger lui devient proche :

Et alors la graine est tombée dans l'âme
La graine enflammée, et alors déchaîné,
Frénétique, de toutes ses voix
L'orgue se mit à jouer³¹.

La voix de l'orgue apporte dans son âme une certaine réconciliation avec la messe catholique : elle est fascinée par sa beauté, par sa puissance et commence à éprouver un sentiment de plénitude et de béatitude. Ce poème est très important pour la formation de Sophie Parnok en tant que poète. C'est un souvenir du moment de sa première création littéraire : les sons de l'orgue dans une cathédrale catholique ont ouvert l'âme du poète pour la première fois.

30 «Помню, помню торжественный голос, / Иноземную службу и храм. / Я – подросток. На солнце волос – / Что огонь, и мой шаг упрям. / Заскучав от молитвенных взоров, / От чужих благолепных святынь, / Я – к дверям, но вот она, с хоров, / Загремела не та латынь». Парнок, *Собрание стихотворений* (Parnok, *Recueil de poèmes*), *op. cit.*, p. 233. Nous traduisons.

31 «И тогда пало на душу семя / Огневое, – тогда, обуян / Иступлением последним, всеми / Голосами взрыдал орган». Парнок, *Собрание стихотворений* (Parnok, *Recueil de poèmes*), *op. cit.* Nous traduisons.

Nous retrouvons un écho de la conception de la cathédrale hostile au ciel dans la littérature allemande, chez Goethe, lorsqu'il parle de l'architecture gothique dans ses articles de 1773 et de 1788 consacrés à l'architecture³². L'écrivain allemand qualifie la cathédrale de Milan de « monstre hérissé »; il considère qu'elle se protège avec ses innombrables flèches en les enfonçant dans le ciel : « Et c'est pour cette raison qu'apparaissent tels monstres comme la cathédrale de Milan où toute une montagne de marbre est travaillée au prix des dépenses impensables et mise dans les formes les plus déplorables ». D'après Goethe, les maçons continuent jusqu'alors de travailler les pauvres pierres, en tâchant de prolonger la construction de l'édifice qui ne peut pas être achevée, car la triste bêtise qui a fait naître le projet a engendré un plan de travaux interminables. Goethe accuse le gothique d'absence de goût. En revenant de Rome, il découvre la cathédrale de Milan en 1788 et il a l'impression de s'approcher d'un monstre laid et hérissé. Ici apparaît de nouveau l'image d'une cathédrale menaçante. Dans son ouvrage *Le « Voyage en Italie » de Goethe*³³, Jean Lacoste commente cette perception de la cathédrale de Milan par l'écrivain, qui apparaît dans sa correspondance³⁴. Le caractère monstrueux de l'édifice lui semble être notamment lié au matériau employé pour sa construction, le marbre, ainsi qu'au caractère mal défini de son plan.

Nous avons repéré ainsi deux conceptions, deux visions différentes des rapports entre la cathédrale et le ciel. Chez Péguy, Volochine, Gogol, Claudel et Goumilev, apparaît une cathédrale ailée, aspirant au ciel, ce qui est lié soit à leur approche romantique, soit à la conception symboliste ou chrétienne; chez Mandelstam, Parnok, Blok et Goethe, au contraire, la cathédrale gothique est hostile au ciel, elle pique les cieux avec ses flèches aiguës. Cette divergence s'explique par leur appartenance à des

32 Johann Wolfgang Goethe, *Von Deutscher Baukunst* [1773], in Herder, Goethe, Frisi, Möser, *Von deutscher Art und Kunst*, Stuttgart, *op. cit.*

33 Jean Lacoste, *Le « Voyage en Italie » de Goethe*, Paris, PUF, 1999, pp. 39-40.

34 *Briefe von und Briefe an Goethe*, Kommentare, Register, Hamburger Ausgabe in 6 Bänden, hrsg. von K. R. Mandelkow unter Mitarbeit von B. Morawe, Munich, C. H. Beck, 1976, p. 92 (le 23 mai 1788).

courants artistiques différents et par leur perception des formes ogivales. Par rapport à la cathédrale, le ciel peut être un point d'attrait, d'attachement, mais aussi une cible ayant une connotation ennemie, une raison de confrontation, de rivalité et un immense espace privé de sens. Il peut incarner la spiritualité ou le vide. Les flèches de la cathédrale sont capables d'atteindre Dieu ou d'infliger des blessures au ciel en se transformant en armes dangereuses qui inspirent l'angoisse.

VIII

Le renversement de la métaphore. La nature est-elle une cathédrale ?

La métaphore, si chère aux romantiques, de la cathédrale-végétal ou cathédrale-nature fonctionne également dans le sens inverse, c'est-à-dire qu'elle se transforme en métaphore de la nature rapprochée de l'art gothique. Si autrefois, pour prouver la valeur de cet art, les écrivains le comparaient à d'autres phénomènes qui servaient de modèle à la construction de la cathédrale, au ^{xx}^e siècle, en revanche, l'art gothique n'a plus besoin d'être réhabilité. Comme sa valeur est maintenant incontestable, il peut lui-même servir de modèle et la métaphore commence à fonctionner dans les deux sens. Cette idée est exprimée par la plupart des écrivains que nous avons déjà évoqués : Hugo, Huysmans, Proust, Péguy, Volochine. Essayons de voir quels phénomènes de la nature leur inspirent des pensées sur la cathédrale.

En faisant un voyage en Normandie, Hugo s'est arrêté à Etretat, célèbre pour sa falaise. L'écrivain a laissé deux témoignages de l'impression produite sur lui par cette falaise – l'un pictural et l'autre manuscrit. Le premier est transmis par son dessin du 9 août 1835 et le deuxième se trouve dans un courrier adressé à son épouse dans lequel il écrit :

[...] je suis arrivé jusqu'à la grande arche que j'ai dessinée. Il y a là à droite et à gauche des porches sombres, l'immense falaise à pic, la grande arche est à jour, on en voit une seconde à travers, de gros chapiteaux grossièrement pétris par l'océan gisent de toutes parts. C'est la plus gigantesque architecture qu'il y ait¹.

La falaise est décrite par Hugo à l'aide de termes appliqués à un bâtiment : porches, chapiteaux, arche. Elle représente une œuvre architecturale réalisée par la nature.

Plus tard, chez Huysmans on repère le même phénomène de renversement. Selon lui, la doctrine de Chateaubriand, dont on s'est beaucoup moqué, est probablement la plus naturelle, la plus évidente et la plus juste. Dans *La Cathédrale* on trouve un renversement de la métaphore de la cathédrale-forêt, lorsque Huysmans compare la forêt de Jumièges à une cathédrale :

Il est à peu près certain pour moi, poursuit Durtal, que l'homme a trouvé dans les bois l'aspect si discuté des nefs et de l'ogive. La plus étonnante cathédrale que la nature ait, elle-même, bâtie, en y prodiguant l'arc brisé de ses branches, est à Jumièges. Là, près des ruines magnifiques de l'abbaye qui a gardé intactes ses deux tours et dont le vaisseau décoiffé et pavé de fleurs rejoint un cœur de frondaisons cerclé par une abside d'arbres, trois immenses allées, plantées de troncs séculaires, s'étendent en ligne droite; l'une, celle du milieu, très large, les deux autres, qui la longent, plus étroites; elles dessinent la très exacte image d'une nef et de ses bas-côtés, soutenus par des piliers noirs et voûtés par des faisceaux de feuilles. L'ogive y est nettement feinte par les ramures qui se rejoignent, de même que les colonnes qui la supportent sont imitées par les grands troncs. Il faut voir cela, l'hiver, avec la voûte arquée et poudrée de neige, les piliers blancs tels que des fûts de bouleaux, pour comprendre l'idée première, la semence d'art qu'a pu faire lever le spectacle de semblables avenues, dans l'âme des architectes qui dégrossirent, peu à peu, le roman et finirent par substituer complètement l'arc pointu à l'arche ronde du plein-cintre².

1 Lettre de Victor Hugo à sa femme, 10 août 1835, in Hugo, *Correspondance familiale et écrits intimes*, t. 2 (1828-1839), *op. cit.*, p. 225.

2 Huysmans, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 61.

Dans ce passage, la métaphore est inversée et c'est le bois qui rappelle à l'auteur une cathédrale : les troncs d'arbres font penser à des colonnes, les branches rappellent des ogives, les feuilles forment une voûte, les bouleaux sont associés à des piliers blancs. Plusieurs éléments de la forêt font écho aux éléments de l'architecture : l'ogive, l'arc brisé, l'arc pointu, les piliers, les colonnes.

Le renversement est valable non seulement pour l'image de la forêt, mais aussi pour de petits végétaux, comme l'épi de blé ou les meules formées par une multitude d'épis. Chez Péguy non seulement l'épi évoque la cathédrale, mais les meules font aussi surgir des parallèles avec l'architecture. Elles sont pour le poète des objets d'admiration qu'il qualifie d'« immenses bâtiments de céréale, parfaites maisons de froment³ ». Dans son imagination, les meules sont très proches de maisons, de bâtiments, mais également d'une église ou d'une cathédrale. La maison de froment a été construite selon « cette forme sacramentelle, vieille comme le monde, une des plus vieilles des formes [...], la vieille ogive aux courbes parfaites de toutes parts, à l'angle courbe terminal parfait, terminaison douce et lente et pointe ogivale⁴ ». Les meules rappellent donc à Péguy les formes ogivales des cathédrales. Dans *De la situation faite au parti intellectuel devant les accidents de la gloire temporelle*, il passe de la description d'un beau paysage où l'on voit une plaine et « l'océan de blé » à la description de la « vieille ogive » et de la « pointe ogivale » auxquelles sont associées les meules. En réfléchissant sur la nature, il pense en même temps à l'architecture. Les vocabulaires de l'architecture et de la nature se mélangent :

[...] des grandes et parfaitement belles meules dorées; meules, maisons de blés, entièrement faites en blé, greniers sans toits, greniers sans murs, toits et murs de paille et de blé protégeant, défendant la paille et le blé; gerbes, épis, paille, blé, se protégeant, se défendant, mieux que cela se constituant, se bâtissant eux-mêmes; immenses bâtiments de céréales, parfaites maisons de froment, bien pleines, bien pansues, sans obésité toutefois, bien cossues; et cette forme sacramentelle, vieille comme le monde, une des plus vieilles des formes, indiquée d'elle-même, inévitable

3 Péguy, *De la situation faite au parti intellectuel devant les accidents de la gloire temporelle*, in *Œuvres en prose complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 744.

4 *Ibid.*

et d'autant plus belle, d'autant plus parfaite, étant plus parfaitement accommodée, la vieille ogive, aux courbes parfaites de toutes parts, à l'angle courbe terminal parfait, terminaison douce et lente et pointe ogivale [...] ⁵.

C'est surtout la forme qui permet à Péguy de comparer les meules aux ogives de l'architecture gothique. Cette forme est en même temps le fruit de travail des êtres humains ; ce sont les paysans qui construisent les meules comme les architectes bâtissent les cathédrales. La forme oblique des meules, cette forme presque ogivale est, d'après Péguy, très astucieuse, car elle protège les gros tas de foin contre les pluies, le vent démolisseur et les tempêtes.

Selon Proust aussi, le monde de la nature sert de modèle pour la construction d'une cathédrale. L'artiste qui construit une cathédrale s'inspire du monde végétal, il tend à imiter la perfection avec laquelle Dieu a créé la nature ; il veut suivre un système, car tout dans la nature se soumet à un ordre, à une complexité de systèmes. La nature est donc un modèle, mais en même temps, Proust voit dans différents phénomènes de la nature une imitation de la cathédrale. Ainsi la métaphore se renverse-t-elle et commence-t-elle à fonctionner dans les deux sens.

En comparant les aubépines à la sculpture gothique, Proust recourt à une métaphore filée qui mêle les vocabulaires et confond les deux règnes, végétal et architectural :

La haie formait comme une suite de chapelles qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir ; au-dessous d'elles, le soleil posait à terre un quadrillage de clarté, comme s'il venait de traverser une verrière ; leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse été devant l'autel de la Vierge, et les fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un air distrait son étincelant bouquet d'étamines, fines et rayonnantes nervures de style flamboyant comme celles qui à l'église ajouraient la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail et qui s'épanouissaient en blanche chair de fleur de fraisier ⁶.

5 *Ibid.*, pp. 744-745.

6 Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 1, *op. cit.*, *Du côté de chez Swann*, p. 136.

Proust, dont les fleurs préférées étaient les aubépines, compare ces fleurs aux chapelles de la cathédrale. Il choisit pour cette comparaison le gothique flamboyant et ses nombreux détails raffinés. Ce style est considéré par les historiens de l'art soit comme le sommet, l'apogée de l'art gothique, soit comme sa décadence et son déclin. Proust le choisit pour sa métaphore où le groupement de fleurs ressemble aux chapelles gothiques. Le jubé apparaît également dans cette belle phrase avec tout un éventail d'éléments de son décor. Les termes architecturaux caractérisant le style gothique sont utilisés ici pour qualifier les fleurs : l'aubépine est décrite comme un jubé aux nervures flamboyantes, comme des chapelles rayonnantes du gothique flamboyant.

Proust ne se limite pas à cette comparaison florale, il recourt également à une comparaison des rochers ou des falaises avec les cathédrales : « [...] je vous parlais l'autre jour de l'église de Balbec comme d'une falaise, une grande levée des pierres du pays, mais inversement, me dit-il en me montrant une aquarelle, regardez ces falaises (c'est une esquisse prise tout près d'ici, aux Creuniers), regardez comme ces rochers puissamment et délicatement découpés font penser à une cathédrale⁷ », fait remarquer Elstir à Marcel en lui montrant une aquarelle des falaises de Balbec. Les rochers font donc penser à une cathédrale et, inversement, l'artiste prend pour modèle ces rochers immenses en érigeant une cathédrale. En prolongeant le thème des correspondances de la nature et de l'architecture, le narrateur remarque que « le trèfle gothique était venu nervurer aussi ces rochers sauvages à l'heure voulue, comme ces plantes frêles, mais vivaces qui, quand c'est le printemps, étoilent çà et là la neige des pôles⁸ ».

Dans la littérature russe, ce renversement de la métaphore est récurrent chez Volochine, notamment dans son cycle de poèmes consacré à Koktélbel⁹ dont la nature le fascinait. On le perçoit surtout dans son poème intitulé « Karadagh » (« Карадаг », 1918), du nom d'un volcan éteint à Koktélbel. Volochine compare les

7 Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 2, op. cit., *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 254.

8 Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 1, op. cit., *Du côté de chez Swann*, p. 378.

9 Station balnéaire en Crimée.

montagnes et les grottes à des arcs ogivaux et aux voûtes d'une cathédrale. Le poème « La Maison du poète » («Дом поэта», 1926) suggère les mêmes parallèles : lorsque le héros lyrique contemple les rochers et les contours de Karadagh, ceux-ci lui rappellent une cathédrale gothique en ruines :

Comme une cathédrale gothique écroulée
Qui apparaît avec ses flèches rebelles,
Comme un feu basaltique de contes de fée
Qui souffle sans arrêt son incendie de pierre,
Des ténèbres bleues, au loin, sur la mer,
Un mur se lève... Mais raconter Karadagh
Ne se fait au pinceau sur un bout de papier,
Ni à l'aide de mots, ni dans aucun langage¹⁰.

En pénétrant dans les grottes, le héros lyrique a l'impression de passer sous le porche d'une église. Lorsque Lioubov' Belozerskaïa¹¹ évoque ses promenades avec Volochine à Karadagh, elle écrit dans son livre *Le miel des souvenirs* : « C'est un spectacle majestueux, émouvant. Une lave figée et dans le cratère – on dirait les chimères de Notre-Dame de Paris. Comme il attire, ce gouffre pittoresque!¹² » En parlant de ses promenades avec Volochine à Kóktébel, Marina Tsvetaïeva se souvient qu'il comparait les falaises aux cathédrales de Reims et de Chartres¹³. Enfin, les personnes qui visitaient l'atelier de Volochine à Kóktébel ont noté dans leurs mémoires sa ressemblance avec l'abside d'une église gothique. Ainsi, Anna

10 «Как рухнувший готический собор, / Торчащий непокорными зубцами, / Как сказочный базальтовый костёр, / Широко вздувшийся каменное пламя, / Из сизой мглы, над морем вдалеке / Встаёт стена... Но сказ о Карадаге / Не выцветить не кистью на бумаге, / Не высловить на скудном языке». Максимилиан Волошин, *Стихотворения*, Москва, 1989, с. 340 (Maximilien Volochine, *Poèmes*, Moscou, 1989, p. 340). Nous traduisons.

11 Lioubov' Belozerskaïa (1895-1987) – deuxième femme de l'écrivain russe Mikhaïl Boulgakov. Ses mémoires sur Volochine datent de 1968.

12 *Воспоминания о Максимилиане Волошине (Mémoires sur Maximilien Volochine)*, *op. cit.*, p. 531. Nous traduisons.

13 Marina Tsvetaïeva, *De vie à vie* [1932], traduit du russe par André Markowicz, Paris, C. Hiver, 1991, p. 84.

Ostrooumova-Lebedeva¹⁴ dans *L'Été à Koktébel* écrivait que « son mur de devant [il s'agit d'un mur de l'atelier de Volochine] rappelait l'abside d'une église gothique aux fenêtres très hautes¹⁵ ». Moisseï Altman¹⁶, dans son journal de 1929, a également décrit l'atelier de Volochine qui « par sa poitrine est dirigé vers la mer, vers l'Est, comme une église ». La maison du poète ressemblait en effet à une église ouverte à tous ceux qui avaient besoin d'un refuge ou tout simplement de calme :

À cette époque ma maison, aveugle et vide,
Offrait refuge à tous comme ferait un temple,
Elle n'ouvrait qu'aux évadés fuyant la corde¹⁷.

Si l'on revient à la métaphore du végétal-cathédrale, une question se pose : comment peut-on expliquer tous ces exemples de renversement ? Qu'est-ce qui les a fait surgir ? Joëlle Prungnaud étudie le phénomène de renversement de la métaphore végétale et réfléchit sur les raisons de son apparition dans son livre *Gothique et décadence* où elle examine ce sujet dans les œuvres d'écrivains décadents : « À l'inverse des Romantiques qui s'émerveillaient de retrouver les éléments naturels dans les édifices gothiques, les auteurs de la fin du siècle reconnaissent dans le paysage les créations de l'homme¹⁸ ». La métaphore se renverse et il se trouve que la nature n'est plus un modèle à imiter, mais que c'est l'homme qui la corrige et l'embellit. Dans la représentation des écrivains décadents, la cathédrale gothique remplace en quelque sorte la nature :

14 Anna Ostrooumova-Lebedeva (1871-1955) – peintre russe. Ses mémoires sur l'époque passée à Koktebel chez Volochine datent de 1945.

15 *Воспоминания о Максимилиане Волошине* (*Mémoires sur Maximilien Volochine*), *op. cit.*, p. 520.

16 Moisseï Altman (1896-1986) – poète, traducteur et critique littéraire russe.

17 «В те дни мой дом, слепой и запустелый, / Хранил права убежища, как храм, / И растворялся только беглецам, / Скрывавшимся от петли и расстрела». Волошин, «Дом поэта», in *Избранные стихотворения* (Volochine, « La maison du poète », in *Poèmes choisis*), *op. cit.*, p. 324. Nous traduisons.

18 Prungnaud, *Gothique et décadence*, *op. cit.*, p. 293.

Dans un monde où la nature est dépréciée, l'édifice médiéval représente un espace idéal, haut-lieu de l'art sous toutes ses formes et en même temps dépositaire de l'aspect grandiose et théâtral des éléments naturels. Le sentiment du *sublime*, qui s'impose comme une catégorie esthétique au XVIII^e siècle et qui anime les créateurs du roman gothique, a déserté les paysages naturels en cette fin de siècle pour se réfugier dans la cathédrale¹⁹.

La cathédrale se dresse comme un défi à la nature en contrariant ses lois. L'architecture transforme le paysage et lui donne un autre sens. Les auteurs choisissent le plus souvent le paysage urbain au détriment de la campagne en rompant avec le milieu naturel. C'est encore Ruskin qui attribuait à la cathédrale cette fonction de substitut en remarquant que « nous sommes sans cesse rejetés en foules plus serrées contre les portes des villes. La seule influence qui puisse, là, remplacer celle des bois et des prés, c'est la force de l'ancienne architecture²⁰ ». La cathédrale fait figer la nature dans la pierre, en la reproduisant comme un artefact. Joëlle Prunghaud développe également cette idée dans son article « Nature et artifice : la décadence et la doctrine romantique de la cathédrale gothique » :

Idéalisée ou parodiée, la nature s'impose comme un modèle en perpétuelle recreation entre les mains de l'artiste [...]. La copie a plus de prix que l'original dans un système de valeurs qui privilégie le factice, au point que la réalité naturelle est perçue à travers le filtre de la vision artistique. La description du paysage emprunte ses métaphores à l'art des cathédrales, car le détour par l'œuvre de l'artifice valorise l'œuvre de la nature. La forêt de la réalité renvoie à la forêt métaphorique [...] ²¹.

En évoquant les bois, Camille Lemonnier utilise la réversibilité de l'image en notant que « les avenues en étaient profondes comme les nefs des basiliques²² ». L'architecture est projetée sur

19 *Ibid.*, p. 294.

20 John Ruskin, *Les Sept lampes de l'architecture* [1849], traduit de l'anglais par G. Elwall [1916], Paris, Les Presses d'aujourd'hui, 1980, p. 207.

21 Joëlle Prunghaud, « Nature et artifice : la décadence et la doctrine romantique de la cathédrale gothique », in Prunghaud (dir.), *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 164.

22 Camille Lemonnier, *L'Homme en amour* [1897], Paris, Albin Michel,

tous les paysages comme un moyen d'apprécier leur beauté. Ce renversement est perceptible déjà dans la poésie de Baudelaire lorsqu'il écrit : « Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales²³ ». On repère dans ce fragment une inversion de la doctrine romantique, puisque, comme le signale Jurgis Baltrušaitis, Baudelaire inverse la métaphore de Chateaubriand : « Ce ne sont pas les labyrinthes des bois dans les églises gothiques, mais la vision d'églises dans les bois qui se révèle au poète²⁴ ». Souvenons-nous de ce fragment du poème de Baudelaire « Correspondances » faisant partie du recueil *Les Fleurs du mal* :

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers²⁵.

Les vocabulaires de l'architecture et de la nature s'entremêlent ; dans la métaphore employée par Baudelaire, la nature se transforme en œuvre architecturale qui contient une « forêt de symboles ». Les « vivants piliers » sont ici comme les piliers d'une cathédrale.

Dans son article « Nature et artifice : la décadence et la doctrine romantique de la cathédrale gothique », Joëlle Prunghaud explique les raisons de l'inversion de la métaphore :

Le référent n'est plus la nature souveraine, il s'est déplacé sur l'œuvre de l'artifice. Le sentiment du sublime, qui étreignait les romantiques au spectacle de la *grande nature*, n'est plus éveillé par les paysages naturels, mais par le produit du génie créateur de l'artiste. Il semble que la réhabilitation de la nature passe par la référence à l'art. C'est parce qu'il reconnaît dans le bois de Jumièges les formes d'une nef gothique que Durtal s'extasie devant tant de beauté : « La plus étonnante cathédrale que la nature ait, elle-même bâtie, en y prodiguant l'arc brisé de ses branches, est à Jumièges²⁶ ».

1925, p. 237.

23 Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 55.

24 Baltrušaitis, « Le roman de l'architecture gothique », in *Aberrations I*, *op. cit.*, p. 154.

25 Baudelaire, *op. cit.*, p. 5.

26 Prunghaud, « Nature et artifice : la décadence et la doctrine romantique de la cathédrale gothique », *op. cit.*, p. 165. Huysmans, *La Cathédrale*, *op.*

La nature perd son caractère souverain de modèle. Des Esseintes, le personnage du roman *La Cathédrale* de Huysmans, admire les fleurs naturelles imitant des fleurs fausses. Cette idée rappelle également la célèbre phrase d'Oscar Wilde : « la Nature n'est pas moins que la Vie une imitation de l'Art²⁷ ».

Le phénomène de renversement apparaît également dans les descriptions des tours de cathédrales et de leur signification. Si, chez les romantiques, elles symbolisaient l'élan vers l'infini, l'ascension vers le ciel, chez les écrivains décadents, elles sont associées aux ténèbres et à la prison. L'aspiration vers le ciel est liée aussi à la menace de déchoir :

La tour de la cathédrale gothique qui permet au croyant de se rapprocher de Dieu peut aussi le faire pénétrer dans un monde de cauchemar. La verticalité de l'édifice divise l'espace en deux, déterminant deux pôles qui délimitent une géographie essentielle. Les sphères supérieures suggèrent l'idéal tandis que le monde d'en bas figure la déchéance, la dégradation. La tour offre donc la représentation concrète de deux postulats simultanés vers Dieu et vers Satan. Mais comme pour souligner la dérision de ces catégories, l'instabilité de ces deux univers parallèles, l'image peut s'inverser et faire de la tour un puits²⁸.

La fin de siècle a tendance à modifier la perception des choses et à détourner leur sens naturel. Lorsque le personnage de Huysmans, Durtal, parvient à une des tours de Saint-Sulpice, il contemple non pas les cieux, mais l'abîme :

Cette ascension ne finissait pas. Ils aboutirent enfin à la porte à barreaux, poussée contre. Ils entrèrent, se trouvèrent sur un rebord de bois, au-dessus du vide, sur la margelle en planche d'un double puits ; l'un creusé sous leurs pieds, l'autre élevé au-dessus d'eux. Des Hermies, qui paraissait être là-dedans chez lui montra, d'un geste, les deux abîmes²⁹.

cit., p. 61.

27 Oscar Wilde, *Le Déclin du mensonge, une observation* [1889], trad. par Hugues Rebell [1906], Paris, Allia, 1997, p. 54.

28 Prungraud, *Gothique et décadence*, *op. cit.*, p. 296.

29 Joris-Karl Huysmans, *La-Bas* [1891], Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 55.

Quand Borluut, le personnage du roman de Rodenbach *Le Carillonneur*, gravit les escaliers qui le mènent au « gouffre d'en haut », il éprouve la sensation de faire un mouvement inverse : « il lui sembla plutôt qu'il descendait, qu'il cheminait au long d'un escalier souterrain, dans une mine profonde³⁰ ».

Cette série d'exemples de renversement de la métaphore que nous avons repéré chez les écrivains français et russes et que Joëlle Prunghaud a analysé dans ses travaux sur les auteurs décadents nous montre parfaitement l'évolution de l'image végétale de la cathédrale.

Lorsqu'ils suggèrent la métaphore de la cathédrale-végétal, les écrivains cherchent à trouver dans les ornements et dans la forme de l'édifice des ressemblances avec la nature. Ils choisissent soit l'image générale de la forêt, soit la métaphore d'une plante plus concrète, comme l'arbre, l'épi de blé ou la rose. La cathédrale est perçue comme une œuvre due à l'imitation de la nature, qui est un modèle incomparable, parfait et digne d'être copié.

L'idée de la coexistence de l'unité et de la multiplicité, de l'harmonie de l'ensemble avec ses innombrables éléments, qui caractérise le monde végétal, s'applique parfaitement à l'univers des cathédrales. Néanmoins, les rapports de l'édifice avec le ciel ne sont pas toujours identiques à ceux qu'il entretient avec des plantes. Si, dans son élan vertical, le végétal tend vers le ciel, la cathédrale vue par les auteurs russes est capable d'être en contradiction avec lui, d'opposer la substance matérielle de l'édifice au vide du ciel.

Contrairement aux romantiques, les écrivains décadents privent la nature de ses qualités et renversent tout le système d'images établi par leurs prédécesseurs : désormais la nature n'est plus un modèle, c'est l'architecture qui la dépasse par sa beauté. Cette théorie ne devient pourtant pas dominante, elle intéresse les écrivains à une période donnée, mais ne fait pas disparaître l'héritage, la tradition des romantiques. L'interprétation du végétal comme l'une des bases de la cathédrale reste toujours valable.

30 Georges Rodenbach, *Le Carillonneur* [1897], Bruxelles, Les Eperonniers, Passé Présent, 1987, p. 27.

Comme la métaphore du livre, l'image de la cathédrale-végétal subit un changement, s'inverse et se transforme en métaphore du végétal-cathédrale. Ce phénomène est particulièrement perceptible chez Proust, Hugo et Volochine. La cathédrale, qui n'a plus besoin d'être réhabilitée et dont la valeur est désormais indiscutable, sert à son tour de modèle de comparaison.

Le caractère végétal de la cathédrale gothique est un de ses traits essentiels qui lui permet d'être naturelle et vivante plus que tout autre type d'architecture, et qui nous conduit donc tout naturellement à nous interroger sur l'association de la cathédrale à un organisme vivant.

Chapitre III

L'image de la cathédrale animée

I

La cathédrale vivante dans le genre romanesque. *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo

La métaphore de la cathédrale en tant qu'être animé est une des images les plus répandues et les plus fréquentes dans les littératures russe et française. Elle a été inventée par les romantiques, comme presque toutes les images liées à la cathédrale. En analysant cet aspect, les chercheurs s'attachent surtout à la représentation de la cathédrale comme un corps humain : masculin, en rappelant que la base de toute cathédrale est la forme du Christ crucifié ; ou féminin, car beaucoup de cathédrales gothiques sont dédiées à Notre-Dame. Le mot même « cathédrale » est féminin dans la langue française, ce qui rend la comparaison avec une femme tout à fait naturelle pour la mentalité française. Nous aurons à voir si la langue russe, dans laquelle le mot « cathédrale » est masculin, suggère les mêmes associations ou bien inspire d'autres images liées à la différence de genre grammatical.

La métaphore en question ne se limite pas à la représentation de la cathédrale comme corps humain. Les écrivains comparent également la cathédrale à d'autres êtres vivants qui ne font pas partie des humains. Il s'agit d'animaux réels ou fantastiques et de

personnages mythiques : par exemple oiseau, éléphant, araignée, cheval, chat, cyclope ou sphinx. Il est important de faire ici une remarque sur un point de grammaire de la langue russe. Les animaux y sont classés comme « animés » et quand on pose une question portant sur un animal, on utilise la même formulation que pour les humains, c'est-à-dire « qui est-ce ? » (*кто это?*). Lorsque nous analysons cette métaphore chez les écrivains russes, il est donc important de prendre en considération ce détail pour présenter l'image dans toutes ses nuances et toute sa diversité.

Nous examinerons également l'évolution de cette métaphore pour définir si elle subit le même renversement que celui que nous avons repéré dans les chapitres consacrés aux métaphores de la cathédrale-livre et de la cathédrale-végétal, qui se transformaient respectivement en livre-cathédrale et en végétal-cathédrale.

Avant d'aborder l'association de la cathédrale avec une image féminine ou masculine, essayons de voir quels sont, en général, les moyens de sa comparaison avec un être animé et de sa personnification. Comment les écrivains arrivent-ils à créer dans la littérature des œuvres architecturales remplies de vie et entretenant des rapports avec d'autres personnages ? Quels animaux réels ou fantastiques servent aux auteurs de modèle de comparaison pour animer l'édifice médiéval ? Commençons par la personnification de la cathédrale Notre-Dame dans le roman de Victor Hugo, car c'est lui qui fut l'un des premiers romantiques à faire de la cathédrale un personnage à part entière, voire le personnage principal du livre.

Les moyens d'animer la cathédrale

Ce n'est pas un hasard si Victor Hugo a intitulé son roman *Notre-Dame de Paris* puisque la cathédrale devient le personnage principal de son œuvre. Elle est, en effet, au centre du roman et toute l'action se déroule autour de Notre-Dame et dans la cathédrale. Même si l'on trouve des pages où il ne s'agit pas directement de Notre-Dame de Paris, où elle reste invisible, on sent sa présence permanente. Si l'on compare la cathédrale du roman de Hugo à celles des œuvres de Proust, Gogol ou Dostoïevski, on s'aperçoit qu'elle ne joue pas tout à fait le même rôle, car chez ces écrivains sa présence est plus épisodique et son image moins vivante, tandis que chez Hugo elle est vraiment impliquée dans l'action. L'une des

raisons pour lesquelles on peut considérer la cathédrale comme un personnage du roman tient à sa personnification, à ses rapports avec d'autres héros du livre.

Notons d'abord que, pour Hugo, les cathédrales ne sont pas seulement des œuvres architecturales dignes d'admiration et d'intérêt pour les historiens de l'art. Souvenons-nous de *La Cathédrale* de Huysmans où prédominent plutôt les aspects didactique, technique et symbolique. Hugo considère l'édifice médiéval comme un être vivant qui possède une âme, c'est-à-dire un être spirituel avec ses particularités, ses traits distinctifs. L'écrivain avait la capacité à éprouver des sentiments envers des objets inanimés, à conférer à une ville ou à une cathédrale une vie prodigieuse. Sous la plume de Hugo, les objets qui semblent statiques et impersonnels s'animent et sous leur nature matérielle on perçoit leur haleine, leur mouvement; on les voit bouger, respirer, agir. Pour animer la cathédrale, pour la rendre semblable à un être vivant, Hugo utilise beaucoup de procédés stylistiques. La cathédrale est pourvue de tous les organes et de tous les sens que possède un organisme vivant : elle a une bouche, des yeux, un cou, des entrailles, un corps; elle est capable de respirer, de regarder; et surtout, de parler grâce à ses cloches.

L'image de la cathédrale n'est donc pas statique chez Hugo, elle se transforme sous nos yeux, elle change d'aspect extérieur et intérieur, telle une personne en proie à différents sentiments ou sous l'influence des événements vécus. Sur les pages du roman s'élève « [...] l'immense église de Notre-Dame, qui, découpant sur un ciel étoilé la silhouette noire de ses deux tours, de ses côtes de pierre et de sa croupe monstrueuse, semblait un énorme sphinx à deux têtes assis au milieu de la ville¹ ». C'est certainement l'abside de la cathédrale qui, par sa forme, rappelle à Hugo la croupe d'un animal. L'auteur métaphorise les deux tours de la cathédrale se présentant dans son imagination comme deux têtes. Parfois la cathédrale a un aspect fantastique, surnaturel et même horrible. Les yeux et les bouches des chimères s'ouvrent et « on entend aboyer les chiens, les guivres, les tarasques de pierre qui veillent jour et nuit, le cou tendu et la gueule ouverte, autour de la monstrueuse cathédrale² ». À ce

1 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 173.

2 *Ibid.*, p. 154.

moment, l'auteur dit que « le grand portail dévorait la foule et que la rosace la regardait³ ». L'architecture gothique peut facilement être animée grâce aux éléments de sa façade, à ses gargouilles sculptées. Hugo anime ce monde fantastique en utilisant des personnifications et des métaphores. Dans ces passages, il s'agit d'images animales multiples : le sphinx incarne la dualité et le monde des chimères représente de nombreux éléments isolés qui font partie d'un tout.

En parlant des chimères, ajoutons que si, pour Chateaubriand, l'art ne doit pas s'occuper de l'imitation des monstres et que seule la beauté parfaite est digne d'être représentée, chez Hugo le laid existe à côté du beau. La laideur et la beauté, la lumière et les ténèbres coexistent dans la nature et dans tout être vivant ; cette dualité est naturelle. La cathédrale de Hugo comporte donc aussi ces deux côtés contradictoires et inséparables à la fois. La beauté toujours répétée crée une sorte de monotonie, quelque chose de statique et d'inanimé. Pour Hugo, le beau et le laid composent l'image de la cathédrale et la rendent vivante. Sa cathédrale est parfois monstrueuse, horrible, elle rappelle une salamandre, une chimère, mais cette laideur est aussi digne d'admiration. Elle ne repousse pas le lecteur, bien au contraire, elle l'attire.

La cathédrale n'est pas évoquée seulement comme une multitude de créatures ou comme une créature à double nature, elle peut également être animée grâce à la comparaison avec une image unique. Ainsi, chez Hugo elle est associée à un éléphant ou à un cyclope. À certains moments, la cathédrale se métamorphose à nos yeux pour représenter un spectacle magnifique. Lors des hallucinations de Claude Frollo, elle s'anime et se met en mouvement. Et alors « chaque grosse colonne » devient, grâce à la description imagée de Hugo, « une patte énorme » qui bat « le sol de sa large spatule de pierre » et la gigantesque cathédrale se transforme en un « éléphant prodigieux qui soufflait et marchait avec ses piliers pour pieds, ses deux tours pour trompes et l'immense drap noir pour carapaçon⁴ ». Hugo décrit en détail les piliers servant de pattes et les tours comparées à des trompes. Il introduit dans sa description les verbes servant à animer la cathédrale et l'associe à un éléphant fantastique composé de détails

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 359.

architecturaux. Ce qui est intéressant, c'est qu'il ne compare pas la cathédrale à un éléphant, mais décrit la cathédrale-éléphant grâce à cette image métaphorique. L'édifice s'anime sous nos yeux, se déplace, inspire un sentiment d'angoisse et même de peur. Hugo file la métaphore en mettant en valeur les correspondances entre des parties du corps de l'éléphant et des éléments de la construction architecturale.

Plus tard, dans *La Cathédrale*, Huysmans, préoccupé par l'interprétation, l'explication de chaque détail de l'édifice, considérera l'éléphant comme un animal symbolisant la chasteté ou comme un « pécheur énorme ». L'ambiguïté qu'il révèle là est celle, précisément, que nous observons dans l'image de Claude Frolo, chaste et pécheur à la fois.

Comme tout être vivant, la cathédrale possède la vue : elle regarde par ses rosaces et ses vitraux. Chez Hugo, nous trouvons souvent des comparaisons de la cathédrale à des êtres fantastiques. Souvent ce n'est pas tout l'édifice, mais seule l'une de ses parties qui est associée à un être vivant. Hugo utilise également la comparaison à un être mythologique – le cyclope – qui renvoie à l'aspect fantastique et mystérieux de la cathédrale et, en même temps, montre son côté menaçant et monstrueux. L'écrivain compare en effet la rose de la cathédrale Notre-Dame de Paris à l'œil du cyclope : « [...] la grande rose centrale flamboie comme un œil de cyclope enflammé des réverbérations de la forge⁵ ». En même temps, les vitraux colorés laissent pénétrer la lumière dans la sombre cathédrale. Le soleil transforme l'édifice par ses rayons qui animent les vitraux.

La cathédrale animée de Victor Hugo représente un corps humain avec un épiderme et des pores. Elle est capable non seulement de regarder, mais aussi de respirer. Hugo l'insinue lorsqu'il écrit : « [...] Les pensées pieuses et sereines qui se dégageaient, pour ainsi dire, de tous les pores de cette pierre, agissaient sur elle [sur Esmeralda] à son insu⁶ ».

5 *Ibid.*, p. 235.

6 *Ibid.*, p. 370.

Alain Néry développe cet aspect de la cathédrale animée dans son article intitulé « Rouen, Bruges et Chartres : pierres poreuses des cathédrales chez Flaubert, Rodenbach et Huysmans⁷ » :

Entre eux [Huysmans et Rodenbach], est significative la dialectique – l’ambiguïté, dira-t-on – du sacré et du profane, du divin et de l’humain, voire du satanique, du corps et de l’esprit, ainsi que l’esthétisation, la tendance à la sacralisation de l’art sous couvert d’art sacré. Cette dualité nourrit significativement plusieurs éléments d’imaginaire, celui de la paroi, organique, membrane de chair, ou de pierre, nous paraissant notamment intéressant. Pierres épidermes, pierres poreuses⁸.

Ensuite, il approfondit cette réflexion dans une note en précisant que le thème de la porosité de la pierre est assurément présent chez Huysmans, comme chez Rodenbach. Durtal le suggère notamment au sujet de la patine des murs de Notre-Dame de Chartres, « façonnée avec des vapeurs d’âme⁹ », avant de se comparer lui-même à une « gargoulette » et d’observer : « Je sue ma vanité, de même qu’elle sue son eau, par tous les pores!¹⁰ » La symbolique de la peau et de l’épiderme appliquée à la pierre est récurrente¹¹. Cette présence de l’épiderme, cette « porosité de la pierre » explique la capacité de la cathédrale à respirer. L’édifice est animé non seulement au sens charnel, mais également au sens spirituel : il possède une âme, un esprit, ce qui est souligné par les écrivains à plusieurs reprises.

Ainsi, la cathédrale du roman de Hugo est loin d’être statique ou figée. Au contraire, très dynamique, elle se transforme constamment et se met en mouvement. Elle change selon le temps,

7 in Prungraud (dir.), *La Cathédrale*, *op. cit.*, pp. 117-124.

8 *Ibid.* p. 118.

9 Huysmans, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 87.

10 *Ibid.*, p. 88.

11 Alain Néry parle également du mémoire de maîtrise de David Galand intitulé « L’espace de la cathédrale dans *Notre-Dame de Paris* et *La Cathédrale* » où l’auteur évoque l’influence sédative, sur la pierre, de « la sédimentation des prières » et signale que Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, parle des « pores » de la pierre. Ainsi ces idées pourraient se rapporter également à la cathédrale de Hugo.

l'heure, les événements qu'elle vit, ce qui la rapproche d'un être vivant possédant un corps, une âme, un esprit. Elle s'éveille le matin sous les rayons du soleil et quand la nuit tombe sur la ville, elle plonge dans le royaume berceur du sommeil.

Les rapports entre l'édifice et d'autres personnages du roman

Puisque la cathédrale n'est pas seulement une œuvre architecturale, mais aussi un être vivant, un personnage du roman de Hugo, elle est indissociablement liée aux autres héros du livre. La cathédrale exerce une influence sur eux et peut déterminer parfois leurs actions. L'édifice est capable de sentir les malheurs de ses visiteurs, de s'adapter à leur humeur. Lorsqu'il faut faire face à une menace, la cathédrale montre son caractère belliqueux. Les relations entre l'homme et l'édifice peuvent tout à fait correspondre aux relations humaines : l'amitié, l'amour, la haine. Dans le roman de Hugo, tous ces sentiments peuvent être éprouvés à l'égard de la cathédrale.

Les relations prodigieuses du carillonneur Quasimodo avec Notre-Dame de Paris peuvent servir d'exemple pour illustrer le lien inséparable entre une personne humaine et la cathédrale. Hugo parle d'une harmonie mystérieuse qui existe entre cette créature qui rappelle un reptile, un lézard, et le magnifique édifice. Quasimodo connaît tous les recoins de la cathédrale, mais il en est également partie intégrante ; il a façonné son corps et son esprit selon la cathédrale. Parfois, quand il est assis tout en haut de l'édifice, on peut le prendre pour une des chimères vivantes.

Hugo utilise toutes sortes de comparaisons pour montrer ce que la cathédrale était pour ce personnage : « il en avait pris la forme, comme le colimaçon prend la forme de sa coquille », « il y adhérerait en quelque sorte comme la tortue à son écaille¹² ». La cathédrale est son enveloppe, sa carapace, sa demeure. Au début, la cathédrale n'est pas associée à un être vivant, mais plutôt à une maison, à un lieu d'habitation. Cet édifice se transforme progressivement, il s'anime. Toutes les comparaisons utilisées par Hugo sont fondées sur les phénomènes de la nature, ce lien porte

12 Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, pp. 148-149.

donc un caractère naturel, instinctif. En l'évoquant, l'auteur utilise les expressions « sympathie instinctive », « harmonie mystérieuse », « accouplement singulier », « intime cohabitation », pour souligner que le héros se sent comme une partie intégrante de la cathédrale. Hugo montre successivement les degrés différents de ce lien. Celui-ci rappelle d'abord les relations entre le fils et la mère. Notre-Dame est pour Quasimodo « l'édifice maternel » qui l'a nourri, qui l'a élevé, qui l'a bercé quand il était petit, au sein duquel il a grandi. La cathédrale est aussi pour Quasimodo une amie, elle remplace pour lui les humains qui le repoussent et se moquent de lui. Les saints, les chimères et les monstres représentés sur la façade de l'édifice sont ses amis car ils le regardent d'un air bienveillant et n'ont pas de haine pour Quasimodo. La cathédrale est également sa bien-aimée, plus précisément c'est la grosse cloche Marie qui l'est. C'est sa cloche favorite à laquelle il adresse doucement la parole, qu'il caresse avec sa main. Enfin, l'édifice remplace pour lui tout l'univers. Les vitraux sont associés à des fleurs, les tours rappellent des montagnes et les oiseaux peuplent la cathédrale : « Notre-Dame avait été successivement pour lui, selon qu'il grandissait et se développait, l'œuf, le nid, la maison, la patrie, l'univers¹³ ».

Non seulement la cathédrale est tellement significative pour Quasimodo, mais il est aussi difficile d'envisager Notre-Dame de Paris sans son carillonneur. C'est un lien bilatéral. Quand Quasimodo se met à sonner les cloches, toute la cathédrale se transforme, s'anime, se remplit d'un souffle de vie ; il fait vivre l'immense édifice, qui devient « une créature docile et obéissante sous sa main ; elle attendait sa volonté pour élever sa grosse voix ; elle était possédée et remplie de Quasimodo comme d'un génie familial. On eût dit qu'il faisait respirer l'immense édifice¹⁴ ». La cathédrale comprend la parole de Quasimodo et seule la langue des cloches est audible pour lui. Ils dialoguent donc et leur conversation est remplie de tendresse. L'auteur évoque la cathédrale comme une créature spirituelle qui possède une âme. Le côté spirituel ne se manifeste pas immédiatement ; au début c'est l'aspect protecteur qui domine. Le verbe « respirer » aide à insister sur les notions du « spirituel » et de « l'esprit » qui ont la même racine. Pour Hugo,

¹³ *Ibid.*, p. 148.

¹⁴ *Ibid.*, p. 154.

la cathédrale sans Quasimodo est morte, inanimée, c'est comme si l'esprit l'avait quittée :

[...] pour ceux qui savent que Quasimodo a existé, Notre-Dame est aujourd'hui déserte, inanimée, morte. On sent qu'il y a quelque chose de disparu. Ce corps immense est vide ; c'est un squelette ; l'esprit l'a quitté, on en voit la place, et voilà tout. C'est comme un crâne où il y a encore des trous pour les yeux, mais plus de regard¹⁵.

Nous reparlerons du rôle de Quasimodo et de ses relations avec les cloches dans le chapitre consacré à trois carillonneurs présentés dans les œuvres de Hugo, de Huysmans et de Rodenbach.

La cathédrale est également capable d'avoir de la compassion pour une personne, de la protéger et de soulager son chagrin. Pour Esmeralda condamnée à mort, la cathédrale est devenue un ange gardien pouvant sauver la vie. Notre-Dame était pour elle un refuge, un asile qui la protégeait des bourreaux implacables. Les murs de la cathédrale et l'atmosphère qui y régnait étaient pour la jeune fille « un souverain calmant ». Les sons de l'orgue et des cloches qui remplissaient l'église, assourdisaient sa douleur, la berçaient et assoupissaient son âme malade, « tous les pores de cette pierre agissaient sur elle à son insu¹⁶ ».

En même temps, l'édifice qui la sauve devient un lieu de claustration, car il lui est impossible d'en sortir ; Esmeralda est isolée du monde extérieur. La cathédrale se transforme en quelque sorte en un édifice mortuaire :

Elle était hors de la société, hors de la vie, mais elle sentait vaguement qu'il ne serait peut-être pas impossible d'y entrer. Elle était comme une morte qui tiendrait en réserve une clef de son tombeau¹⁷.

Mais la cathédrale a surtout une fonction de refuge et d'édifice maternel pour Esméralda. Les rapports enfant-mère y prédominent. Comme pour Quasimodo, la cathédrale assume pour Esméralda un rôle protecteur.

15 *Ibid.*, pp. 154-155.

16 *Ibid.*, p. 370.

17 *Ibid.*, p. 369.

Parfois l'ambiance de l'édifice peut correspondre à l'état d'âme des personnages au point qu'il se transforme complètement devant un homme désespéré et pécheur. La cathédrale, elle aussi, change de visage, elle devient menaçante. Ainsi, au moment de désespoir que vit Claude Frollo, sous l'influence de ses hallucinations, la cathédrale se présente comme un édifice sinistre enveloppé par la nuit. Sa façade est sombre et la tour droite semble être perchée comme un oiseau lumineux. Les couleurs dominantes dans la description de la cathédrale sont très significatives – noir, bleu, violet – et les nuances vont du blême au pâle. Ce sont des couleurs sombres et douteuses de la nuit qui renforcent l'impression de menace et qui créent une ambiance sinistre dans l'édifice. Partout on voit des ombres au lieu de sculptures et l'église semble être remplie de spectres. Les fenêtres ogivales, qui sont dans la nuit violettes, blanches et bleues, rappellent la teinte de la face des morts. Les blêmes pointes d'ogives rappellent les mitres d'évêques damnés et on voit partout des cercles de visages pâles. Le silence et l'obscurité qui règnent dans l'église renforcent son aspect lugubre. Telle est l'image de la cathédrale perçue par Claude Frollo.

L'archidiacre Frollo est généralement présenté comme un personnage obscur et monstrueux. Notre-Dame est pour lui un édifice qui cache la pierre philosophale. C'est un homme qui s'intéresse à l'alchimie et à l'occultisme, qui s'occupe de pratiques interdites et scandaleuses pour un homme de culte. D'après Claude Bernard, la cellule de Frollo, représente une « anti-cathédrale nichée dans la cathédrale¹⁸ ». C'est un lieu où Claude Frollo se livre à ses passions. Contrairement aux dogmes de l'Église chrétienne, il croit à la fatalité, au destin (*ananké*), à ce concept qui rejette la liberté de l'individu. Frollo établit un parallèle entre la condition humaine et une mouche livrée à la toile d'araignée :

L'œil du prêtre était fixe, hagard, flamboyant, et restait attaché au petit groupe horrible de la mouche et de l'araignée [...] voilà un symbole de tout. Elle vole, elle est joyeuse, elle vient de naître ; elle cherche le printemps, le grand air, la liberté ; oh ! oui, mais qu'elle

18 Claude Bernard, « De l'architecture à la littérature : la topographie parisienne dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo », in *Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1984, p. 127.

se heurte à la rosace fatale, l'araignée en sort, l'araignée hideuse!
[...] Hélas Claude, tu es l'araignée, Claude, tu es la mouche aussi!¹⁹

L'homme devient tout petit devant la grandeur de ce mystère. Il est comparable à une mouche, à un insecte. Et la cathédrale est comme une araignée qui représente pour lui une menace et qui l'attrape. Dans ce passage, la rosace est associée à une toile d'araignée recélant cette menace et probablement la mort. Cette analogie s'explique par la forme ronde des rosaces et par leur structure intérieure complexe, remplie de multiples éléments.

Frollo a pour but de décrypter l'énigme de la cathédrale. Il aime Notre-Dame pour « sa signification, pour son mythe, pour le sens qu'elle renferme, pour le symbole épars sous les sculptures de sa façade comme le premier texte sous le second dans un palimpseste ; en un mot, pour l'énigme qu'elle propose éternellement à l'intelligence²⁰ ». À la fin du roman, la cathédrale se venge, en infligeant une punition à Claude Frollo pour ses passions criminelles : ce dernier tombe du haut des tours de Notre-Dame. C'est ainsi que la cathédrale punit le sacrilège.

Pendant l'assaut des truands, l'édifice ressemble, dans la description très imagée de Hugo, à une immense et terrible créature qui n'est pas facile à vaincre. On entend « gronder les profondes cavités de l'édifice » et « [...] une pluie de grosses pierres » commence « à tomber du haut de la façade sur les assaillants²¹ ». L'auteur qualifie la cathédrale d'une « géante de pierre ». On voit deux gouttières « en gueules de monstres qui vomissaient sans relâche cette pluie ardente [...] »²². Il s'agit des jets de plomb que fait tomber Quasimodo, mais nous avons l'impression que la cathédrale se défend elle-même, tellement la description est imagée. Les deux tours de la cathédrale semblent grandir jusqu'au ciel. Les démons, les dragons, les chimères peuplant la façade ont l'air sinistre. On dirait qu'ils bougent, remuent et montrent leur indignation : « Il y avait des guivres qui avaient l'air de rire, des gargouilles qu'on croyait entendre japper, des salamandres qui soufflaient dans le

19 Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 279.

20 *Ibid.*, p. 160.

21 *Ibid.*, p. 413.

22 *Ibid.*, p. 417.

feu, des tarasques qui éternuaient dans la fumée²³ ». Les chimères de Notre-Dame se mettent en mouvement, s'animent et évoquent pour l'auteur les démons, les dragons ou des chiens fantastiques.

Il est intéressant de remarquer que Hugo compare les assaillants à des monstres vivants envoyés par une autre cathédrale. Les images se renversent : la cathédrale s'anime, elle devient un être vivant, et les gens, au contraire, perdent leur aspect humain en se transformant en sculptures, en monstres :

On eût dit que quelque autre église avait envoyé à l'assaut de Notre-Dame ses gorgones, ses dogues, ses drées, ses démons, ses sculptures les plus fantastiques. C'était comme une couche de monstres vivants sur les monstres de pierre de la façade²⁴.

En recourant à une synecdoque, en évoquant seulement les sculptures de l'édifice, l'auteur convoque pourtant bien ici toute la cathédrale qui semble venir se dessiner en filigrane par la seule évocation de quelques-uns de ses éléments.

La cathédrale Notre-Dame occupe donc une place centrale dans le roman de Hugo. Elle est personnifiée grâce à de multiples comparaisons avec des êtres animés et grâce à tout un réseau de métaphores et de descriptions imagées utilisées par l'écrivain. Ce n'est pas une cathédrale statique, mais, au contraire, elle évolue constamment, se transforme sous l'influence de différents facteurs. Les rapports de la cathédrale avec d'autres héros du roman sont très variés, ils peuvent être amicaux, amoureux ou hostiles, et finalement recouvrir toute la palette des relations humaines, ce qui prouve que la cathédrale joue véritablement le rôle d'un personnage vivant.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 423.

II

Le cycle poétique sur Chartres de Rainer Maria Rilke comparé aux poèmes d'auteurs russes et français

Nous avons vu comment la personnification de la cathédrale fonctionne dans la narration de Hugo, dans le genre romanesque. Abordons maintenant des images poétiques pour repérer les différences qu'elles apportent dans les moyens d'animer une œuvre architecturale dans la littérature. Commençons par un cycle poétique du poète allemand Rainer Maria Rilke consacré aux cathédrales, très riche et représentatif de la métaphore cathédrale-être animé. Il sera mis en parallèle avec les poèmes d'auteurs français et russes comportant la même métaphore.

Il nous semble intéressant d'évoquer ce poète allemand dans le cadre de cette recherche comparative car il connaissait bien la Russie grâce à ses voyages et à ses lectures, il était également très proche de la France et a même écrit quelques poèmes en français. Sa découverte de la cathédrale de Chartres s'est faite en compagnie d'Auguste Rodin, grand connaisseur des cathédrales. C'est grâce à Rodin que Rilke commence à introduire des éléments plastiques dans sa poésie, à apprendre le travail de modelage, de concentration sur un objet, à appliquer les techniques de sculpteur

dans son œuvre littéraire, en modifiant radicalement sa méthode de travail. Voici comment Philippe Jaccottet explique l'influence de Rodin et de la France sur Rilke :

Les Nouveaux poèmes sont en effet un livre de travail, né de l'inspiration qu'on appelle et qu'on retient, un effort de transformation intégrale du monde. Ils sont un long exercice du regard et de la main, et qui n'eût pas été pensable sans la France, sans la découverte d'un univers plastique très différent de celui, germanique ou slave, dans lequel Rilke a d'abord vécu¹.

La mentalité de Rilke reflète bien la façon de penser d'un Européen et en même temps elle n'est pas étrangère à l'esprit russe. C'est pour cette raison que ce poète allemand nous servira de fil conducteur pour relier dans cette partie les écrits des poètes russes et français sur les cathédrales.

Le cycle de Rilke est composé de six poèmes : « L'Ange du méridien », « La Cathédrale » (« Die Kathedrale »), « Le Portail » (« Das Portal »), « La Rosace » (« Die Fensterrose »), « Le Chapiteau » (« Das Kapitäl »), « Dieu au Moyen Âge » (« Gott im Mittelalter »). Presque tous les poèmes de ce cycle sont des sonnets, ils ont été écrits à Paris et font partie des *Nouveaux poèmes* (*Neue Gedichte*, 1907). Ce cycle poétique de Rilke retrace en quelque sorte la tradition culturelle depuis l'Antiquité jusqu'à la modernité. Il contient beaucoup de poèmes consacrés aux objets d'art : statues, cathédrales, tableaux, châteaux ou grandes figures mythiques et religieuses. Ce cycle est très représentatif du monde rilkeén.

Le premier poème, « L'Ange du méridien », inspiré du voyage de Rilke à Chartres, évoque l'édifice comme « une forte cathédrale » qui supporte le vent et les tempêtes. Le jour où Rilke et Rodin ont visité cette cathédrale était très venteux et Rodin a remarqué que les grandes églises sont souvent exposées au vent :

Vous ne savez pas, mais il y a toujours ce vent-là autour des grandes cathédrales. Elles sont toujours entourées d'un vent mauvais, agité, tourmenté par leur grandeur. C'est l'air qui tombe

1 Philippe Jaccottet, *Rilke par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1970, p. 63.

le long des contreforts, qui tombe de cette hauteur et erre autour de l'église...².

Cette perception de la cathédrale par Rodin a beaucoup influencé et même frappé Rilke, ce qui est bien retranscrit dans le poème. En même temps, le vent rude qui environne l'édifice est adouci par le sourire de l'ange de la cathédrale qui transmet sa tendresse à l'âme humaine :

Dans le vent assaillant la forte cathédrale
comme un impie qui pense et repense sans cesse,
on sent soudain passer dans l'âme une tendresse
qui vient de son sourire et nous guide vers toi³.

Dans la dernière strophe de ce poème apparaît le visage de l'ange de pierre qui s'anime, qui est évoqué comme un être vivant. La cathédrale est animée grâce à la multitude de statues sur sa façade. Rilke ne décrit pas l'architecture de l'édifice en général, mais, influencé par Auguste Rodin, se concentre sur sa sculpture et plus précisément sur les saints et les anges, ce qui rend sa description particulièrement vivante. En procédant ainsi, Rilke utilise la synecdoque, très fréquente dans les descriptions des édifices religieux. La cathédrale est un « être de pierre » avec un visage ou plutôt des visages, car les statues peuplant l'édifice sont très nombreuses. Le poète met en parallèle « l'être de pierre » et « notre être », l'ange et l'humain qui contemple la cathédrale. L'image de l'ange dans le poème est liée à la notion du temps : l'ange présente un cadran indiquant le temps qui passe. Il est intéressant que le visage de l'ange puisse paraître plus souriant, plus animé la nuit que le jour :

2 Cité par Béatrice Commengé, *En face du Jardin. Six jours dans la vie de Rainer Maria Rilke*, Paris, Flammarion, 2007, p. 114.

3 « Im Sturm, der um die starke Kathedrale / wie ein Verneiner stürzt der denkt und denkt, / fühlt man sich zärtlicher mit einem Male / von deinem Lächeln zu dir hingelenkt. » Rainer Maria Rilke, *Neue Gedichte* [1907], in *Sämtliche Werke*, band I, Insel Verlag Frankfurt am Main, 1955, p. 497. Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, trad. par Dominique Iehl, Gallimard, Paris, Pléiade, 1997, p. 373.

Que sais-tu donc, être de pierre, de notre être?
Peut-être ton visage est-il plus souriant
quand au cœur de la nuit tu offres ton cadran⁴.

En examinant la notion du temps dans le cycle poétique de Rilke, Jessica Wilker remarque à juste titre dans son article « Les cathédrales dans les *Neue Gedichte* de Rainer Maria Rilke : “des fouilles..., non dans la terre, mais vers le ciel” » :

Comme les mots poétiques, reforgés et investis d’une épaisseur propre par le poète, le cadran n’acquiert sa signification véritable qu’au moment où il ne sert plus : la nuit, où il est là pour lui-même, fonction pure, vidée de toute fonctionnalité⁵.

Dans le deuxième poème du cycle, intitulé « La Cathédrale » (« Die Kathedrale ») qui ne se réfère pas à un monument identifiable comme tous les poèmes qui suivent, la métaphore de la cathédrale-être animé est précisée. Il n’est plus question simplement d’un être de pierre, mais d’un être féminin enveloppé dans un manteau antique. Ainsi, l’auteur introduit progressivement l’image féminine. Les petites maisons sont blotties contre la cathédrale, qui pourtant ne joue pas le rôle de la mère-couveuse, comme nous le verrons plus tard chez Zola. La cathédrale de Rilke ignore l’existence de ces petites maisons, elle se dresse comme une dame fière et majestueuse :

Dans ces petites villes, les vieilles maisons
autour d’elle se font figées comme une foire,
qui l’aurait vue soudain, et, prise de frayeur,
aurait clos ses étals, et muette, fermée

– silencieux les crieurs, arrêtés les tambours –,
eût vers elle dressé une oreille éperdue,
tandis qu’elle, toujours paisible, dans l’antique
manteau que drapent sur ses murs les contreforts,
de sa seule présence ignore les maisons⁶.

4 « Was weisst du, Steinerner, von unserm Sein? / und hältst du mit noch seligerm Gesichte / vielleicht die Tafel in die Nacht hinein? ». Rilke, *Neue Gedichte*, op. cit. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 374.

5 in Prunghaud (dir.), *La Cathédrale*, op. cit., p. 243.

6 « In jenen kleinen Städten, wo herum / die alten Hauser wie ein

Le manteau de la dame-cathédrale est constitué de contreforts, la cathédrale est décrite comme une dame honorable et paisible. Elle rappelle la cathédrale-femme de Péguy qui est également présentée comme une dame majestueuse, comme une « reine de majesté », « reine mystérieuse ». Pourtant chez Rilke, la cathédrale semble plus détachée du monde extérieur, plus solitaire. La cathédrale pégyuienne fait partie d'un poème rempli de mouvement : le pèlerin marche vers cette cathédrale qui est prête à l'accueillir. Chez Rilke, l'édifice de Chartres est contemplé de manière plus statique. Citons le passage de Péguy dans lequel on découvre des parallèles avec le poème de Rilke :

Mais voici que c'est vous, reine de majesté.
Comment avons-nous pu nous laisser décevoir,
Et marcher devant vous sans vous apercevoir.
Nous serons donc toujours ce peuple inconcerté⁷.

Dans un autre passage, Péguy évoque Notre-Dame de Paris vêtue de sa robe royale :

Nous arrivons vers vous de l'autre Notre-Dame,
De celle qui s'élève au cœur de la cité,
Dans sa royale robe et dans sa majesté,
Dans sa magnificence et sa justesse d'âme⁸.

La cathédrale de Péguy accueille le marcheur, elle est bienveillante, miséricordieuse et proche des gens simples malgré son aspect majestueux ; celle de Rilke, hiératique, semble être au-dessus de tout ce qui l'entoure, elle « ignore les maisons ». Péguy décrit le corps de la cathédrale, son habillement, mais aussi son âme (« sa justesse d'âme »), tandis que Rilke ne parle pas de l'âme,

Jahrmarkt hocken, / der sie bemerkt hat plötzlich und, erschrocken, / die Buden zumacht und, ganz zu und stumm, / die Schreier still, die Trommeln angehalten, / zu ihr hinaufhorcht aufgeregten Ohrs – : / dieweil sie ruhig immer in dem alten / Faltenmantel ihrer Contreforts / dasteht und von den Häusern gar nicht weiss [...] ». Rilke, *Neue Gedichte*, op. cit., pp. 497-498. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit.

7 Péguy, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 902.

8 *Ibid.* p. 899.

mais surtout de son aspect extérieur et un peu de son caractère intérieur (« toujours paisible »).

Dans la troisième partie intitulée « Le Portail » (« Das Portal ») Rilke évoque les statues que l'on aperçoit sur le portail ; ces êtres de pierre sont représentés comme des êtres vivants. Si chez Claudel l'œil écoute, chez Rilke les pierres entendent, elles possèdent l'ouïe, comme des êtres humains, et captent tous les bruits venant de la ville. Le poète utilise une image intéressante : les statues sont décrites comme si elles avaient été lavées par la mer, elles sont mises en forme par les mouvements de la mer :

Elles sont restées là, comme après le retrait
d'un flot qui eût lavé, dans son vaste ressac
ces pierres jusqu'au jour où elles ont pris forme ;
et lorsqu'il retomba il reçut de leurs mains

des attributs divers, car ces mains sont trop bonnes,
trop généreuses pour garder quoi que ce soit.
Elles sont restées là, les formes du basalte
elles diffèrent par un nimbe ou une mitre

d'évêque, ou parfois seulement par un sourire,
pour lequel un visage a conservé, pareil
au cadran silencieux, le calme de ses heures ;

reléguées maintenant au vide du portail,
elles étaient jadis la conque d'une oreille
captant chaque soupir qui venait de la ville⁹.

L'image du cadran silencieux dans cet extrait peut être mise en parallèle avec celle qui est évoquée dans le poème « L'Ange du méridien », où surgit également le cadran tenu par l'Ange « l'offrant

9 « Da blieben sie, als wäre jene Flut / zurückgetreten, deren grosses Branden / an diesen Steinen wusch, bis sie entstanden ; / sie nahm im Fallen manches Attribut / aus ihren Händen, welche viel zu gut / und gebend sind, um etwas festzuhalten. / Sie blieben, von den Formen in Basalten / durch einen Nimbus, einen Bischofshut, / bisweilen durch ein Lächeln unterschieden, / für das ein Antlitz seiner Stunden Frieden / bewahrt hat als ein stilles Zifferblatt ; / jetzt fortgerückt ins Leere ihres Tores, / waren sie einst die Muschel eines Ohres / und fingen jedes Stöhnen dieser Stadt. » Rilke, *Neue Gedichte*, *op. cit.*, p. 499. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 375.

au cœur de la nuit ». Dans la partie « Le Portail » le visage de l'évêque est comparé au cadran silencieux et calme. Cette image de cadran qui se répète dans les poèmes est associée au visage de la cathédrale qui reflète le temps immobilisé, silencieux, figé sur la façade de l'édifice.

Dans les deux poèmes suivants, Rilke met en scène un véritable mystère médiéval. Les statues du portail se transforment en acteurs qui participent à l'action, qui jouent un vrai spectacle. Le portail représente un espace si vaste qu'il suffit à mettre en scène une pièce. Rilke introduit dans son poème le vocabulaire théâtral qui contribue à créer une ambiance particulière : « décor », « scène », « héros », « action », « acteur ». C'est une scène biblique qui se déroule devant le spectateur ; le Sauveur est son héros principal, entouré d'autres personnages interprétant « de nombreux petits rôles ». Mais le Sauveur parmi les fous, les aveugles, les rejetés joue un rôle exceptionnel. Il est intéressant de voir dans ce poème la transformation de Dieu le Père en Fils qui est « divisé en de nombreux petits rôles ». Il s'agit là des nombreuses statues de saints imitant la vie du Christ ou de personnages ayant comme fonction de représenter la vie de Jésus :

Et cela signifie un espace très vaste,
comme un décor de scène implique un univers,
et comme le héros traverse cette scène,
drapé dans le manteau de son action, ainsi

l'ombre de ce portail, tel l'acteur,
sur la scène tragique de sa profondeur,
immense et foisonnante ainsi que Dieu le père,
et comme lui se transformant étrangement

en un fils qui est ici même divisé
en de nombreux petits rôles presque muets
empruntés au répertoire de la misère.

Car c'est ainsi (nous le savons) que le Sauveur
parmi les fous, les aveugles, les rejetés,
en son rôle surgit, exceptionnel acteur¹⁰.

10 « Sehr viele Weite ist gemeint damit : / so wie mit den Kulissen einer Szene / die Welt gemeint ist ; und so wie durch jene / der Held im Mantel seiner Handlung tritt : – / so tritt das Dunkel dieses Tores handelnd /

Les personnages présentés sur la façade de la cathédrale incarnent l'idée de coexistence de la multiplicité et de l'unité, la subordination des parties à l'ensemble.

La cathédrale s'anime et offre l'union du microscopique et du gigantesque dans les œuvres d'auteurs russes, ce qui s'exprime bien dans les poèmes de Nikolai Goumilev, Constantin Sloutchevski et Alexandre Blok. Une image semblable de la cathédrale animée, mais cette fois-ci non par les acteurs, comme chez Rilke, mais par les artisans, les maçons et leurs instruments surgit dans le poème de Nikolai Goumilev « Le Moyen Âge » («Средневековье», 1916), où l'auteur met en scène la construction d'une cathédrale. Dans ce poème, on entend la musique des instruments, le bruit du chantier : les marteaux et les scies y chantent. L'action de cette œuvre se déroule dans la nuit, au milieu d'une ville endormie, ce qui la rapproche du poème de Rilke. Cette ambiance nocturne apporte quelque chose de mystérieux et confère à la cathédrale un aspect solennel. Dans cette œuvre de Goumilev, une allusion à la cathédrale-oiseau qui possède des ailes transmet l'élan du style gothique que nous avons déjà remarqué chez de nombreux auteurs :

Ailes de granit solennelles¹¹
Il gardait la ville indolente ;
Au chant des marteaux et des scies
Les maçons travaillaient dans l'ombre¹².

Paroles sobres et fortuites,
Mais regards clairs et opiniâtres,
Ils savent les anciens mystères
De la construction des temples¹³.

auf seiner Tiefe tragisches Theater, / so grenzlos und wallend wie Gott-
Vater / und so wie Er sich wunderlich verwandelnd / in einen Sohn, der
aufgeteilt ist hier / auf viele kleine beinahe stumme Rollen, / genommen
aus des Elends Zubehör. / Denn nur noch so entsteht (das wissen wir) /
aus Blinden, Fortgeworfenen und Tollen / der Heiland wie ein einziger
Akteur. » Rilke, *Neue Gedichte*, *op. cit.*, pp. 499-500. Rilke, *Œuvres poétiques
et théâtrales*, *op. cit.*

11 Littéralement : « solennel, aux ailes de granit ».

12 Littéralement : « dans la nuit ».

13 «Торжественный, гранитнокрылый, / Он охранял наш город

Dans ce poème, on repère un glissement : la foule de bâtisseurs rappelle en quelque sorte la série de saints représentés sur la façade, ce qui permet de souligner à nouveau l'idée de la multiplicité dont nous avons déjà parlé dans le cas de Rilke. Chez Rilke, il s'agit d'une cathédrale concrète, existante, tandis que dans l'œuvre de Goumilev elle est en cours de construction et le poète décrit le processus de sa création. Dans son poème, Goumilev utilise le mot « mystère » (*maïna*), très important pour les bâtisseurs de cathédrales, car pour commencer un chantier ils devaient connaître la symbolique de ces édifices et savoir décrypter leurs mystères.

Une autre image de la cathédrale animée qui rappelle un peu celle de Rilke surgit dans le poème de Constantin Sloutchevski « À l'abbaye de Saint-Denis » («В Аббатстве Сен-Дени») où la cathédrale « morte » contenant les tombes des rois commence à s'animer dans l'imagination du poète. Au début du poème est décrit l'intérieur de l'édifice médiéval qui se présente comme un sanctuaire où les « maîtres des peuples » sont couchés sans aucun mouvement. Mais en introduisant le « si » conditionnel, Sloutchevski transforme cet univers des cadavres en un monde des spectres qui s'animent et s'agitent dans cet espace. Les cadavres quittent leurs tombeaux :

Les hautes voûtes sont si fortes, si pointues,
Que sous elles l'effroi vous prend.
Et si dans un instant l'appel de la nature
Faisait hors des tombeaux ressortir les cadavres,
La place ne manquerait pas¹⁴.

сонный, / В нём пели молоты и пилы, / В ночи работали мasonsы.
/ Слова их скупы и случайны, / Но взоры ясны и упрямы. / Им
древние открыты тайны, / Как строить каменные храмы». Гумилёв,
Стихотворения и поэмы (Goumilev, *Poèmes*), *op. cit.*, p. 231. Traduit par
V. Tchimichkian et L. Chvedova. Le dernier vers, littéralement : « des
temples de pierre ».

14 «Какая высота! Крепки и остры своды, / Под ними страшно
простоять, / И если из гробов в короткий час свободы / Встают
покойники на призывы природы / И тянутся, – им есть где погулять».
Случевский (Sloutchevski), *op. cit.*, p. 302. Traduit par V. Tchimichkian et
L. Chvedova. Le dernier vers, littéralement : « Et traînent : ils ont de la
place pour cela ».

Le passé ressurgit dans cette église pour être évoqué sous forme de personnages qui se réunissent dans la coupole afin de signer leur verdict. Le noir prédomine dans ce passage : l'église est sombre, tachée de suie :

Il fait humide et frais, et les recoins du temple
Sont assombris de suie et de nielle des ans ;
À l'abri du regard, là-haut, dans la coupole,
Pour signer les verdicts, les affaires passées
Se rencontrent en chuchotant¹⁵.

Pourtant la vie pénètre dans la basilique avec la lumière qui, en passant à travers les vitraux comme un arc-en-ciel, éclaire l'édifice ; les végétaux des chapiteaux se mettent à fleurir, à pousser. Les pierres tombales ouvrent leurs « bouches » et laissent apparaître leurs visages des défunts couronnés :

Et si transparaissaient en ce moment les pierres,
Si les lèvres des tombes gothiques s'ouvraient,
Découvrant des défunts aux chefs ceints de couronnes,
En éclairant d'une douce lumière
Leurs faces aux traits surannés¹⁶ ?

Chez Rilke, on remarque également la proximité des thèmes de la vie et de la mort à la fin de son poème « La Cathédrale » :

La vie se suspendait lorsque sonnaient les heures,
et dans ceux des clochers qui avaient renoncé
soudain à s'élever, il y avait la mort¹⁷.

15 «И сыро и свежо. Темны углы собора, / По ним и чернь годов, и копать залегла, / А в куполе вверху, свободны от надзора, / Сошлись на долгий спор, на подпись приговора / И шепчутся пропешдшие дела». Случевский (Sloutchevski), *op. cit.* Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

16 «Что, если бы теперь камня засквозили / Зевнули рты готических гробниц, / И мертвецов коронных обнажили, / И тихим светом осветили / Черты, как смысла, отживших лиц?» Случевский (Sloutchevski), *op. cit.* Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

17 « Das Leben zögerte im Stundenschlagen, / und in den Turmen, welche voll Entsagen / auf einmal nicht mehr stiegen, war der Tod. » Rilke, *Neue Gedichte, op. cit.*, p. 498. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales, op. cit.*

Dans le dernier poème de la partie « Le Portail » du cycle poétique de Rilke, les acteurs sont présentés tout à fait autrement. Si, dans le poème précédent, ils bougeaient, se transformaient, traversaient la scène, les personnages du « Portail » s'arrêtent, se dressent, ils sont en équilibre sur leurs socles. Le monde du chaos qui s'agite soutient pourtant ces figures figées. Le poème est parsemé de mots exprimant cette immobilité : « dressé », « arrêté », « raide », « droit », « stable » :

Elles sont dressées là, leurs cœurs sont arrêtés,
(elles sont pour toujours et jamais ne s'enfuient) ;
et parfois seulement, de la chute des plis
surgit un geste raide et droit, à leur image,

et ce geste s'arrête après un demi-pas,
très vite dépassé par les siècles qui passent.
Elles sont en équilibre sur les consoles,
qui abritent un monde invisible pour elles,

un monde de chaos, qu'elles n'ont pas foulé,
– figure et animal, pareils à des menaces –,
qui se tord et s'agite et pourtant les soutient :

car ces figures, qu'on dirait des acrobates,
ne s'agitent si fort, en gestes si violents,
que pour que le bâton sur leur front reste stable¹⁸.

Les statues figées ne peuvent ni bouger, ni voir les ornements des socles sur lesquels elles sont posées. Mais toute une multitude de petites figures, de motifs végétaux et animaliers, de petits personnages que Rilke appelle « acrobates » s'agitent et soutiennent en même temps les statues pour qu'elles restent stables. Ici surgit

18 « So ragen sie, die Herzen angehalten / (sie stehn auf Ewigkeit und gingen nie) ; / nur selten tritt aus dem Gefäll der Falten / eine Gebärde, aufrecht, steil wie sie, / und bleibt nach einem halben Schritte stehn / wo die Jahrhunderte sie überholen. / Sie sind im Gleichgewicht auf den Konsolen, / in denen eine Welt, die sie nicht sehen, / die Welt der Wirrnis, die sie nicht zertraten, / Figur und Tier, wie um sie zu gefährden, / sich krümmt und schüttelt und sie dennoch hält : / weil die Gestalten dort wie Akrobaten / sich nur so zuckend und so wild gebärden, / damit der Stab auf ihrer Stirn nicht fällt. » Rilke, *Neue Gedichte*, *op. cit.*, p. 500. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 376.

le thème de l'opposition et de la coexistence de l'unité et de la multiplicité que nous avons déjà évoqué plusieurs fois, notamment chez Hugo. Les statues se tiennent au milieu de toute une multitude de petits détails.

Le monde figé sous l'instrument du maçon apparaît également dans le poème d'Alexandre Blok « La Cathédrale de Sienne » («Сиенский собор», 1909). Lorsqu'on se sent envahi par des inquiétudes, le poète conseille de s'approcher de la cathédrale de Sienne et d'observer les valeurs éternelles immobilisées sur la façade de la cathédrale. Le poète montre l'évolution de la personne humaine à travers les sculptures de la cathédrale représentant un garçon, un homme et un vieillard ayant chacun les attributs convenant à son âge : la fleur et l'oiseau symbolisent la jeunesse, l'espoir, la liberté ; le parchemin incarne la science, l'âge mûr, la connaissance ; les deux cannes et le tombeau signifient la vieillesse, la mort. Cette évolution de la vie humaine est inévitable :

Quand tu crains une mort subite
Lorsque tes jours n'ont plus d'éclat,
Sur la cathédrale de Sienne¹⁹
Penche ton regard fatigué.
Dis, où est la nuit éternelle²⁰ ?
Ici – dans un frémissement
Fou la Sybille²¹ prophétise
La résurrection du Christ.

Accomplis ton sort sur la terre,
Et de ton âge sois content,
Ici, sous le ciseau se fige
Tout ce que nous avions rêvé.

Parchemin à la main, un homme ;
Un garçon, la fleur et l'oiseau²² ;
Un vieux²³, penché sur une tombe,
Sur deux béquilles appuyé.

19 Littéralement : « sur les dalles de la cathédrale de Sienne ».

20 Littéralement : « la place de la nuit éternelle ».

21 Littéralement : « la bouche de la Sybille ».

22 Littéralement : « au-dessus d'une fleur un garçon à l'oiseau. »

23 Littéralement : « un vieillard cacochyme. »

Ne me torture pas, mon âme,
Ne me contrains pas, ne dis rien²⁴.
Un jour viendra l'heure sévère
De l'amour, telle un pur cristal²⁵.

Les statues figées de la cathédrale nous permettent de concevoir le cycle de la vie humaine et d'apprendre à accepter notre âge. Il est intéressant de faire ici un parallèle avec le poème de Rilke « Du cercle des cathédrales : Notre-Dame de Paris ». Selon Rilke, nous reconnaissons dans les figures de la façade de la cathédrale tout en envisageant notre place parmi elles :

Ces êtres accroupis en bordure des rampes,
tous ces êtres extravagants, cet animal,
ces jeunes vierges dont les lampes sont éteintes,
ces morceaux d'ange aussi, nous sommes tout cela ;

et pour finir tous ceux qui vont ressusciter,
qui dans le doute encor en montant ralentissent ;
et nous avons aussi notre place au milieu
de ces rois gris qui se dressent en enfilade [...] ²⁶

24 Littéralement : « Calme-toi, mon âme. Ne torture pas, ne touche pas / Ne force pas, n'appelle pas. »

25 «Когда страшишься смерти скорой, / Когда твои неярки дни, — / К плитам Сиенского собора / Свой натруженный взор склони. / Скажи, где место вечной ночи? / Вот здесь — Сивиллины уста / В безумном трепете пророчат / О воскресении Христа. / Свершай своё земное дело, / Довольный возрастом своим. / Здесь под резцом оцепенело / Всё то, над чем мы ворожим. / Вот — мальчик над цветком и с птицей, / Вот — муж с пергаментом в руках, / Вот — дряхлый старец над гробницей / Склоняется на двух колюках. / Молчи, душа. Не мучь, не трогай, / Не понуждай и не зови : / Когда-нибудь придёт он, строгий, / Кристально-чистый час любви». Блок, *Собрание сочинений в 6 томах* (Blok, *Œuvres complètes en 6 volumes*), *op. cit.*, p. 127. Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

26 « Diese Hockenden am Rand der Rampen, / diese Übertriebnen, dieses Tier, / diese Jungfrau mit den kalten Lampen, / diese Stücke Engel, das sind wir ; / diese Auferstehenden zuletzt, / die sich zweifelnd noch im Steigen stauen ; / und wir sind auch unter diese grauen / aufgereihten Könige gesetzt [...] ». Rilke, *Sämtliche Werke*, band 2, *op. cit.*, p. 351. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 830.

Les simples humains sont mis à côté des vierges, des anges et des saints, et il est vrai que sur les façades des cathédrales coexiste souvent une multitude d'êtres de toutes sortes ; chaque créature peut y être éternisée.

Dans la partie « La Rosace » (« Die Fensterrose ») du cycle poétique de Rilke consacré à la cathédrale de Chartres, surgit une image assez rare et inattendue de la rosace. Elle est comparée à l'œil d'un chat qui aspire sa victime. Dans la quatrième strophe du poème apparaît la couleur rouge, couleur du sang et de l'abîme. Tout le poème inspire un sentiment d'angoisse et de violence. Dans la dernière strophe du sonnet, Rilke compare le regard du chat à celui de la rosace qui s'empare d'un cœur et l'entraîne dans « l'abîme de Dieu », comme le chat qui emporte le regard « vers l'abîme de son sang ». Victor Hugo avait déjà comparé la rosace avec l'œil d'un cyclope, mais la comparaison avec l'œil d'un chat est vraiment très originale et, à notre connaissance, n'apparaît pas chez d'autres écrivains. En commentant ce poème, il est intéressant de noter que Michelet dans son livre *Le Moyen Âge* appelle à regarder « l'orbite amaigri et profond de la croisée gothique, de cet œil ogival [...] »²⁷. Il indique en même temps que la racine du mot « ogive » serait le mot allemand *Ange*, qui signifie « œil ».

LA ROSACE

Le frottement feutré des pattes dans la cage
crée un silence qui devient presque angoissant ;
jusqu'à ce que soudain l'un des félins s'empare
du regard qui sur lui se pose et se promène,

pour l'aspirer au creux immense de son œil,
ce regard, entraîné comme en un tourbillon
reste quelques instants en surface, surnage,
et s'enfonce soudain et perd toute conscience,

au moment où cet œil, qui semblait immobile,
s'ouvre d'un coup et se referme avec violence,
l'emportant vers le rouge abîme de son sang –

27 Michelet, *Histoire de France*, in *Œuvres complètes*, livre 4, *op. cit.*, p. 602.

C'est ainsi que dans les cathédrales, jadis,
immenses les rosaces s'emparaient d'un cœur,
l'entraînant loin de l'ombre en l'abîme de Dieu²⁸.

Dans ce poème est décrite l'image d'un tourbillon, d'un vortex surgissant dans l'œil du chat. Au début Rilke évoque l'eau calme, immobile, mais un changement intervient soudain : des images violentes apparaissent, l'eau calme se transforme en tourbillon.

Dans le poème de Théophile Gautier (1811-1872) « Notre-Dame » écrit bien avant celui de Rilke, en 1833, et publié dans le recueil collectif des *Annales romantiques* en 1834, les yeux de la cathédrale s'ouvrent. Le poète ne fait pas référence à un animal précis, mais il fait surgir dans notre imagination les traits de cette cathédrale-animal aux prunelles rondes :

Ainsi que sa patronne, à sa tête gothique
La vieille église attache une gloire mystique
Faites avec les splendeurs du soir ;
Les roses des vitraux en rouges étincelles
S'écaillent brusquement, et comme des prunelles
S'ouvrent toutes rondes pour voir²⁹.

Si chez Gautier les yeux « s'ouvrent pour voir », chez Rilke l'œil est associé à une image menaçante qui absorbe, qui attrape dans son tourbillon ; l'œil s'ouvre pour un instant et se referme immédiatement. Dans le poème de Gautier, les roses des vitraux sont évoquées dès le début et elles sont comparées aux prunelles

28 « DIE FENSTERROSE / Da drin : das träge Treten ihrer Tatzen / macht eine Stille, die dich fast verwirrt ; / und wie dann plötzlich eine von den Katzen / den Blick an ihr, der hin und wieder irrt, / gewaltsam in ihr grosses Auge nimmt, – / den Blick, der, wie von eines Wirbels Kreis / ergriffen, eine kleine Weile schwimmt / und dann versinkt und nichts mehr von sich weiss, / wenn dieses Auge, welches scheinbar ruht, / sich auf tut und zusammenschlägt mit Tosen / und ihn hineinreisst bis ins rote Blut – : / So griffen einstmals aus dem Dunkelsein / der Kathedralen grosse Fensterrosen / ein Herz und rissen es in Gott hinein. » Rilke, *Neue Gedichte*, op. cit., p. 501. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 376.

29 Théophile Gautier, *Poésies complètes*, t. 2, Paris, Librairie de Paris, Firmin-Didot et Cie, 1932, p. 148.

des yeux, tandis que Rilke décrit d'abord un chat et ce n'est qu'à la fin du poème qu'il compare les yeux avec les rosaces des cathédrales. Dans les strophes suivantes de ce poème de Gautier, on retrouve une ressemblance avec le monde inquiétant de Rilke :

Mais qu'est-ce que cela ? Lorsque l'on a dans l'ombre
Suivi l'escalier svelte aux spirales sans nombre,

Et qu'on revoit enfin le bleu,
Le vide par-dessus et par-dessous l'abîme,
Une crainte vous prend, un vertige sublime

À se sentir si près de Dieu !
Ainsi que, sous l'oiseau qui s'y perche, une branche,
Sous vos pieds, qu'elle fuit, la tour frissonne et penche,
Le ciel ivre chancelle et valse autour de vous ;
L'abîme ouvre sa gueule, et l'esprit du vertige,
Vous fouettant de son aile, en ricanant voltige
Et fait au front des tours trembler les garde-fous³⁰.

Si Rilke décrit le monde clos d'une cage, Gautier évoque un escalier qui monte, qui s'élève vers le ciel. L'inquiétude dans le poème de Gautier est liée au sublime vertige du sentiment d'être près de Dieu. En même temps, ce vertige se transforme ensuite en une valse ivre dans l'abîme, augmentant l'inquiétude et l'angoisse. C'est un vertige qui attire et, en même temps, il fait peur. Nous avons l'impression de nous enfoncer dans un gouffre immense, de nous plonger dans un monde apocalyptique sans issue.

Remarquons que Philippe Jaccottet parlait du sentiment d'angoisse que Rilke apprenait à transformer en œuvre d'art vivante en suivant l'exemple de Rodin :

Ce que Rilke voit dans l'œuvre de Rodin, défiant le temps comme une cathédrale, c'est le modèle même de ce qu'il devrait faire avec les mots, de ce qu'il n'a pas su faire jusqu'alors : transformer l'angoisse en choses d'art, en statues, en tableaux, en poèmes³¹.

Il semble que Rilke ait réussi à appliquer cette méthode de Rodin dans son cycle poétique sur les cathédrales. En suivant l'exemple du grand sculpteur, celui d'un travail patient de l'artisan, le poète

³⁰ *Ibid.*, pp. 149-150.

³¹ Jaccottet, *op. cit.*, p. 58.

a essayé d'animer la matière, de faire vivre la cathédrale dans ses poèmes, de la montrer en mouvement.

Dans les poèmes de Rilke, la métaphore de la cathédrale animée se manifeste donc de plusieurs façons. La cathédrale est présentée comme un être de pierre, plus précisément un être féminin. Une vie extraordinaire anime par ailleurs le portail de la cathédrale : ses statues sont comme des acteurs qui jouent un mystère. Les pierres de la cathédrale possèdent l'ouïe, elles écoutent les bruits de la ville, elles sont vivantes. Quant à la rosace, elle rappelle au poète l'œil d'un chat, cruel, violent et angoissant. Dans les poèmes de Rilke, on repère beaucoup de parallèles avec les images créées par Péguy, Gautier, Goumilev et Blok, ce qui montre les similitudes dans la perception de la cathédrale chez les représentants des trois cultures, russe, allemande et française.

III

Les cloches faisant vivre la cathédrale

En poursuivant l'étude de la métaphore de la « cathédrale-être animé », il est très important de parler des cloches qui, tout en étant la voix de l'édifice, son expression sonore, sont les éléments les plus animés du monument. C'est la cloche qui rend la cathédrale vivante, c'est elle qui la fait parler. Les cloches, comme les contreforts, les rosaces, les vitraux ou les gargouilles sont les composantes de la cathédrale. Mais la cloche est en même temps un objet plus autonome que d'autres détails architecturaux car il est possible de l'enlever ou de la remplacer, ce qui explique son indépendance. Les messages des cloches sont très variés. Traditionnellement, le son des cloches est le signe d'un mariage, d'un enterrement ou d'un baptême. La cloche pouvait servir d'alarme en annonçant la guerre, un incendie ou tout autre danger. Les sonneries des cloches peuvent tout simplement appeler à un office religieux. Le caractère du son change et dépend du message transmis par la cloche.

Nous allons montrer une évolution de l'image de la cloche en nous appuyant sur les œuvres de trois auteurs : Hugo, Huysmans et Rodenbach. En évoquant la cloche, il est indispensable de parler tout d'abord du carillonneur qui est souvent inséparable de la cloche. Tous les écrivains mentionnés évoquent ce lien étroit.

Chez Hugo c'est Quasimodo, le sonneur de Notre-Dame de Paris, chez Huysmans c'est Carhaix, le sonneur de Saint-Sulpice, et chez Rodenbach il s'agit de Borluut, le carillonneur du beffroi de Bruges qui est au centre de son roman *Le Carillonneur*.

Presque tous les écrivains parlant des cathédrales évoquent les cloches. La description de la cloche et de ses sonneries change en fonction de l'époque et de l'auteur. Dans *Notre-Dame de Paris* de Hugo, ce sont les cloches rappelant des êtres humains qui dialoguent. À la fin du chapitre « Paris à vol d'oiseau », Hugo nous fait écouter un magnifique concert de cloches grâce auquel nous pouvons sentir « la présence d'un esprit par toutes ses bouches de cuivre¹ ». Il est significatif que ce soit la voix de la cloche qui témoigne ici de l'esprit de la cathédrale. Grâce à la description détaillée de Hugo, on entend toute une diversité de sons de cloches qui se transforment progressivement en un véritable concert. Mais au début ce n'est qu'un « éveil des carillons » et « des tintements épars, allant d'une église à l'autre² ». Nous avons l'impression de voir s'élever « de chaque clocher comme une colonne de bruit, comme une fumée d'harmonie³ ». Hugo distingue toutes les nuances de sons : tantôt ce sont les octaves « légères et sifflantes » de la cloche d'argent, tantôt les sonneries de la crécelle du bourdon, tantôt « les lourdes couppetées du beffroi de Notre-Dame⁴ ». Mais petit à petit toutes ces sonneries diverses se mêlent, « s'amalgament dans un magnifique concert » rempli d'harmonie. Cette gamme variée et tumultueuse de sons n'est point chaotique car elle représente une sorte de chant composé de voix différentes.

Hugo personnifie chaque cloche en lui donnant un nom et en décrivant son caractère : Gabrielle qui fait beaucoup de bruit, Thibaud qui est paresseux et fainéant, Guillaume, le plus gros, Pasquier, le plus petit, la grosse Marie et enfin sa sœur Jacqueline. Nous avons l'impression que c'est une grande famille unie. Les cloches sont donc décrites comme des êtres humains, elles sont comme « des virtuoses intelligents » et en même temps elles

1 Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 259.

2 *Ibid.*, p. 136.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 137.

rappellent parfois des créatures fantastiques et monstrueuses. La périphrase « le monstre d'airain aux oreillettes » en témoigne. Au lieu d'une cloche, on voit un monstre déchaîné avec « sa gueule de bronze d'où s'échappait ce souffle de tempête qu'on entend à quatre lieues » avec « l'énorme langue de cuivre ». Comme la cathédrale, les cloches sont comparées à des animaux. Chez Hugo, c'est le cheval avec « une croupe volante qui hennit tout haletant ». En recourant à la métaphore filée, l'écrivain dit que les cloches « secouaient leurs croupes luisantes comme un bruyant attelage de mules espagnoles piquées çà et là par les apostrophes du sagal⁵ ».

La description des cloches dans l'œuvre de Hugo est inimaginable sans la figure du carillonneur. C'est évidemment Quasimodo, dont les relations avec la cathédrale Notre-Dame et ses cloches suggèrent un lien inséparable entre une personne humaine et l'édifice. Hugo évoque une mystérieuse harmonie qui existait entre la cathédrale et cette créature ressemblant à un lézard. Au début de ce chapitre, nous avons déjà montré que Quasimodo était comme un élément intégral de cette église, qu'il était une sorte de chimère de la cathédrale. Cette liaison porte un caractère naturel, instinctif, d'autant plus qu'elle est fondée sur les phénomènes de la nature. Toutes les comparaisons utilisées par Hugo servent à évoquer cette relation fusionnelle. L'auteur décrit successivement ses différents degrés : relations entre la mère et son fils, entre deux amis, entre deux amoureux. Il est presque impossible d'imaginer la cathédrale Notre-Dame sans Quasimodo, c'est le carillonneur qui la rend plus vivante.

Chez Huysmans, passionné de symboles et de sciences occultes, les cloches ne sont pas seulement des êtres humains, mais aussi des porteurs de symboles. Dans *Là-Bas* (1891), Carhaix, le sonneur de Saint-Sulpice explique à Durtal la symbolique des cloches. D'après lui, « [...] les cloches ont autrefois, dans les sciences défendues, joué un rôle. L'art de prédire l'avenir avec leurs sons est une des branches les plus inconnues et les plus abandonnées de l'occulte⁶ ». Le fait de prédire l'avenir est lié à l'expression sonore de la cathédrale, à sa voix, à sa capacité de parler. Carhaix prétend que

5 *Ibid.*, p. 260.

6 Huysmans, *Là-Bas*, *op. cit.*, p. 89.

les songes à propos des cloches peuvent être interprétés. Ainsi, lorsqu'on rêve de cloches en branle, c'est le signe d'un accident, si la cloche carillonne c'est un présage de médisance, si elle tombe – certitude d'ataxie, si elle se casse, c'est le signe de misères. Lorsque les oiseaux de nuit volent autour d'une cloche éclairée par la lune, cela annonce un vol qui sera commis dans l'église ou que le curé risque la mort⁷.

Si pour Huysmans la cloche peut avoir une valeur d'augure, elle est aussi souvent un prédicateur. En suivant les idées de Guillaume Durand de Mende, l'évêque du XIII^e siècle, Huysmans affirme que la dureté du métal signifie la force du prédicateur ; la percussion du battement contre les bords exprime le fait que ce prédicateur doive « d'abord frapper en lui les vices qu'il a, en s'en corrigeant, et ensuite aller reprendre ceux des autres, de peur qu'opposé à la doctrine de l'apôtre, après avoir prêché aux autres, il ne vienne lui-même à être réprouvé⁸ ». Le manuel de Guillaume Durand de Mende représente une véritable encyclopédie de la symbolique des cathédrales dont une des parties les plus importantes est consacrée aux cloches. L'auteur décrit toutes les nuances des sonneries de cloches, leur sens symbolique, jusqu'à la signification du bois auquel la cloche est suspendue et de la corde qui pend de la cloche et qui sert à la sonner. Guillaume Durand de Mende nous informe également des règles pour sonner les cloches, en les commentant avec beaucoup de détails. En réponse à la question : « pourquoi sonne-t-on la cloche », il explique :

On sonne donc la cloche, afin que les fruits de la terre, les âmes et les corps de ceux qui croient, soient conservés et sauvés, que les armées des ennemis et toutes les ruses du démon soient découvertes, et qu'ils soient chassés au loin, que le fracas des orages, la tempête et les ouragans, l'impétuosité des vents et de la foudre, s'apaisent et se calment, et que le tonnerre dangereux, et le souffle de l'aquilon, soient suspendus et arrêtés, que les esprits des orages et les puissances de l'air voient se briser leur empire, et enfin on sonne aussi la cloche pour que ceux qui entendent ce son se réfugient dans le sein de leur sainte mère l'Église, et

7 *Ibid.*

8 Durand de Mende, *Manuel pour comprendre la signification symbolique des cathédrales et des églises*, op. cit., 1996, p. 97.

se prosternent devant l'étendard de la sainte Croix, au nom de laquelle tout genou fléchit au ciel, sur la terre et dans les enfers, etc., toutes choses que l'on dit dans les bénédictions de la cloche⁹.

En évoquant les liens des cloches, il affirme que « le bois auquel la cloche est suspendue signifie celui de la croix du Seigneur ». Huysmans s'est beaucoup inspiré des idées de Guillaume Durand de Mende, ce qu'on voit dans la plupart de ses romans qui sont toujours fondés sur la symbolique. Huysmans cite les noms d'autres liturgistes qui révélaient des symboles presque semblables : Jean Beleth, Hugues Saint-Victor, Fortunat Amalaire. Ainsi, le deuxième affirmait que « le battant est la langue de l'officiant qui heurte les deux bords du vase et annonce ainsi, à la fois, les vérités des deux Testaments¹⁰ », et le dernier disait que « le corps de la cloche désigne la bouche du prédicateur et le marteau, sa langue¹¹ ».

Huysmans s'inquiète que les sonneries vivantes et messagères des cloches soient remplacées par les timbres électriques ne contenant aucun symbole et privés de sens. Au début du roman est évoqué un vieux fragment de métal qui autrefois était une cloche et maintenant n'est qu'un objet inutile. Selon Huysmans, le XIX^e siècle a tendance à remplacer tout ce qui est naturel par de l'artificiel. L'écrivain considère cette époque, qui n'a plus besoin de la musique des cloches, comme une « misérable ère » détruisant tout : « Maintenant les cloches parlaient une langue abolie, baragouinaient des sons vides et dénués de sens¹² ». Les cathédrales souffrent pendant cette période. Huysmans trouve que le XIX^e siècle, qu'on qualifie d'ère de progrès, n'a rien édifié, n'a rien inventé, mais en revanche a tout détruit. Ce qu'il a inventé, ce misérable siècle, c'est la « falsification des denrées, la sophistication des produits¹³ ». Autrefois, pourtant, les gens comprenaient la langue des cloches, ils étaient en communion avec les cathédrales.

Dans le roman de Georges Rodenbach *Le Carillonneur* (1897) apparaît une image tout à fait inattendue de la cloche. Elle n'est

9 *Ibid.*, pp. 95-96.

10 Huysmans, *Là-Bas*, *op. cit.*, p. 140.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*, p. 64.

13 *Ibid.*, p. 130.

pas seulement associée au côté sonore, mais également à des éléments visuels. Dès les premières pages du roman, en parlant des cloches du beffroi de Bruges, Rodenbach évoque « la broderie aérienne, bouquets de sons jetés en adieu au temps qui part¹⁴ ». En commentant les sonneries des cloches, Rodenbach a recours à un langage très imagé qui abonde en métaphores : parfois les sonneries lui semblaient « marteler l'horizon » ou « clouer une croix dans l'air », à d'autres moments elles chuchotaient dans la brume, ou bien on voit « ces gouttes de son, fines et grises » comme si c'était de la pluie ou un autre phénomène réellement visible. Parfois Rodenbach décrit « le son qui perle comme une sueur¹⁵ ».

Mais le plus frappant est que les cloches ne représentent pas des objets sacrés. Leur aspect provoque un désir charnel chez le personnage principal du roman dans lequel on voit les « cloches qui sautaient, criaient, avaient l'air un peu ivres et folles¹⁶ ». Chez Rodenbach, la cloche est associée à une image féminine. Ce n'est pourtant pas une image de la Sainte Vierge, mais celle d'une femme libertine, d'une pécheresse. La cloche rappelle à l'écrivain une femme avec une jupe de bronze, et Borluut, le carillonneur du beffroi de Bruges, éprouve le désir de jeter un coup d'œil sous cette jupe. Quant aux cloches elles-mêmes, « on aurait dit qu'elles relevaient leurs jupes de bronze, se déhanchaient en un cancan cynique ». Les relations du carillonneur de Rodenbach avec les cloches peuvent être mises en parallèle avec celles de Quasimodo et de la cloche Marie de Notre-Dame. Chez Hugo, les cloches ne sont pas décrites de manière aussi explicite que chez Rodenbach, mais nous trouvons tout de même quelques allusions à des relations amoureuses, lorsque Quasimodo se met à les caresser. Le mot « cloche » qui est féminin en français facilite la création de cette métaphore et les parallèles avec un être féminin.

Dans certains passages du roman de Rodenbach, les cloches rappellent à Borluut les béguines, surtout quand il voit l'image de toutes les cloches à la fois :

14 Rodenbach, *Le Carillonneur*, *op. cit.*, p. 5.

15 *Ibid.*, p. 29.

16 *Ibid.*, p. 7.

Plus loin, plus haut, parfois apparaissaient des nouvelles cloches, alignées, l'air agenouillées, en robes pareilles, vivant dans la tour comme dans un couvent. Il y en avait de grandes, de fluettes, de vieilles au costume fané, de jeunes qui étaient des novices et avaient remplacé quelque ancienne, tous les aspects d'une humanité cloîtrée qui demeure variable sous l'uniformité de la règle. Couvent de cloches [...] ¹⁷

Mais, plus loin, cette image des cloches-moniales, cloches-béguines est remplacée dans l'imagination de Borluut par celle de sacrilège, de péché qui l'entraîne et qui le fait périr à la fin du roman. En montant au beffroi, il se soumet toujours à la tentation de la cloche de Luxure qu'il découvre tout en haut et dont « le bronze était une folle orgie, une kermesse ivre et luxurieuse, des satyres et des femmes nues tournoyant autour de la cloche qui, ronde, activait leur mouvement de sarabande [...] ». Et Rodenbach de poursuivre : « Par intervalles, des couples avaient culbuté, ils s'entassaient, corps contre corps, bouche à bouche, toute la chair mêlée, dans la fureur du désir [...] ¹⁸ ». Cette cloche avait appartenu à l'église Notre-Dame d'Anvers et a été offerte plus tard à la ville de Bruges. Le plus paradoxal est que cette cloche offrant l'image du péché portait le nom de la Vierge. Dans tout le roman, le carillonneur est obsédé par les visions charnelles de la cloche qui, dans son imagination, est associée à Barbe, la fille du vieil antiquaire. Et son autre fille, la chaste Godelieve, est liée pour lui à la cloche noire d'une robe de béguine.

Ainsi, la cloche chez Rodenbach, privée de son sens initial – porter un message sonore – devient l'objet d'un désir matériel, obscène, charnel : Borluut « regardait sous la cloche comme s'il regardait sous sa robe. Un grand désir charnel l'assaillit [...] ¹⁹ ».

Deux images féminines sont opposées dans le roman : celle de Barbe provoquant le désir charnel et associée à la cloche de Luxure et celle de Godelieve, sa sœur décrite comme « puberté blonde, comme les Vierges qu'on voit dans les Van Eycks et

¹⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹⁹ *Ibid.*, p. 61.

les Memlings²⁰ ». Rodenbach la décrit comme une Vierge : « Le front est ogival, monte en arc cintré, paroi d'église, muraille lisse et nue, où les yeux plaquent leurs deux vitraux monochromes²¹ ». Godelieve rappelle à l'écrivain les béguines, avec « les plis en tuyaux d'orgue de leurs robes noires²² ». Rodenbach parle plusieurs fois du « charme gothique de Godelieve²³ » de son « visage ogival ». Elle est pour lui comme une jolie petite vierge. Lorsque le carillonneur est amoureux de Godelieve, les sonneries de cloches correspondent à ses sentiments ou plutôt elles sont inspirées de ses sentiments : « Toute la tour chanta l'amour ! », « Qu'est-ce qu'elles avaient, les vieilles cloches, pour chanter plus vite et comme si une rougeur de fièvre fardait leur bronze noir ?²⁴ » Lorsque la passion de Borluut pour Barbe s'éteint et laisse place à un amour toujours plus grand pour Godelieve, le carillonneur essaie de ne pas regarder la cloche de Luxure qui l'obsédait auparavant. C'est une petite clochette qui l'attire maintenant parce qu'elle incarne pour lui Godelieve.

Parfois les relations du carillonneur avec les cloches rappellent celles de Quasimodo avec les cloches de Notre-Dame de Paris :

Bonnes cloches fidèles, dociles à l'appel. Il les caressa, les nomma par leurs noms. C'étaient des amies, des consolatrices sûres. On leur avait confié sans doute des tristesses, des désenchantements, pires que les siens. Elles furent toujours de bon réconfort, de bon conseil, sachant la vie²⁵.

En montant au beffroi et en ne restant qu'avec les cloches, Borluut était heureux, son rêve était de monter au-dessus de la vie quotidienne. Les cloches lui donnaient la possibilité de se rapprocher du ciel, de son rêve ; elles étaient ses amies consolatrices qui le comprenaient mieux que tous les êtres humains, lui étant fidèles jusqu'au dernier moment.

20 *Ibid.*, p. 60.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, p. 80.

23 *Ibid.*, p. 114.

24 *Ibid.*, p. 207.

25 *Ibid.*, p. 98.

Dans tout le roman on voit une double nature des cloches : d'une part, leur côté bienveillant, amical, leur lien inséparable avec le carillonneur et, d'autre part, leur aspect lugubre, la tentation de la cloche de Luxure. Et c'est plutôt le côté maléfique des cloches qui l'emporte : « La cloche du Triomphe surtout, solitaire dans son grand dortoir, robe de bronze presque à ras du plancher, froc d'un moine damné²⁶ ». Les cloches perdent leur sens initial, elles inspirent à Rodenbach d'autres associations. Dans ce passage, ce n'est pas l'image d'une femme désirée qui apparaît, mais celle d'un moine damné. La métaphore est masculine dans ce contexte, mais la cloche est toujours « damnée ». En parlant de la double nature des cloches on peut se souvenir ici d'une double nature de la rosace décrite par Rilke.

Le thème qui revient constamment dans les pages du roman de Rodenbach est celui de la mort. D'après Borluut, Bruges est une ville qui est en train de mourir. Il essaie de la faire revivre en restaurant les façades des monuments, mais tout est vain, ses projets ne sont pas acceptés et le destin de la ville, comme celui du carillonneur, est de mourir :

Mais les tocsins des églises proclamaient la mort [...]. C'était le glas de Saint-Sauveur cahoté comme un corbillard ; le bourdon de Notre-Dame drapant par-dessus la ville un catafalque de sons ; les clochettes du Béguinage, elles menaient le deuil blanc d'un enterrement de vierge ; la cloche de Sainte-Walburge cheminait en des crêpes de veuve²⁷.

[...] Et les grosses cloches intervinrent, entonnèrent le Requiem de Bruges, eurent vite fait de dominer les sons minimes des autres cloches, d'absorber tous les décès obscurs dans cette mort de la ville [...]²⁸.

Ainsi, dès le début, tout est condamné à mort dans cette ville. Même l'amour du carillonneur envers Godelieve, tellement pur et sincère, est condamné dès sa naissance. Borluut et Godelieve vont dans la cathédrale Saint-Sauveur pour demander la bénédiction de

²⁶ *Ibid.*, p. 204.

²⁷ *Ibid.*, p. 228.

²⁸ *Ibid.*

Dieu. En sortant de la cathédrale, ils remarquent que leurs chaises étaient posées sur une des dalles funéraires. Leur amour est né sur la mort et sa fin était déjà prédéterminée.

En réfléchissant à son destin, à sa vie ratée, le carillonneur regarde la cloche de Luxure, remplie de volupté, qui le fait penser à la robe de Barbe « dure comme le bronze ». Maintenant la métaphore est inversée. C'est Barbe qui est dure comme le métal de la cloche, mais n'allons pas trop vite, puisque nous reparlerons du renversement de la métaphore à la fin de ce chapitre. Le rêve du carillonneur ne s'est pas réalisé, il a tout perdu dans sa vie. Désespéré, il ne pense plus qu'à la mort. Avant de quitter ce monde il fait son dernier concert de cloches, rempli de désespoir : « [...] il convoqua à son jeu toutes les cloches, les plus grosses qui d'ordinaire n'interviennent que pour ponctuer une mélodie [...] jusqu'aux plus petites, les infimes, les enfantines, dont le babil de moineaux fit un nuage de bruit, un concert criard [...] »²⁹. C'est une musique qui fait peur, qui inspire de l'angoisse, qui dresse toute la ville contre le carillonneur.

Ayant exécuté son dernier concert, il décide de mourir par les cloches, en fixant une corde dans une des cloches pour finir ainsi sa vie. Il choisit donc comme instrument de sa mort la corde qui, d'après Guillaume Durand de Mende, symbolise l'humilité, « c'est-à-dire la vie du prédicateur ; la corde qui marque aussi la mesure et l'étendue de notre existence elle-même³⁰ ». Cette fois il échappe à la tentation de la cloche de Luxure et choisit la cloche auguste qui sonne l'heure pour finir sa vie. Les cloches qu'il a tant aimées, qui lui inspiraient toujours un espoir, un amour, lui donnent maintenant la mort. Cette opposition entre l'amour et la mort est liée pour lui aux cloches, elle accompagne le carillonneur pendant toute sa vie et c'est la mort qui gagne à la fin.

Il est intéressant de faire ici un parallèle avec le sonnet de Mallarmé « Le Sonneur » où le héros lyrique, n'ayant pas supporté la réalité, torturé par le sentiment de désespoir dès sa jeunesse, a l'intention de se pendre à la fin du poème. Le héros se compare au sonneur qui « tend la corde séculaire » pour sonner les cloches,

²⁹ *Ibid.*, p. 313.

³⁰ Durand de Mende, *op. cit.*, p. 99.

mais « n'entend descendre à lui qu'un tintement lointain³¹ ». Il reste incompris et a l'impression d'avoir tiré la corde en vain.

Ainsi, l'image romantique des cloches décrites chez Hugo est progressivement remplacée par une autre perception de ces éléments des cathédrales, qui restent toujours animés. Mais désormais les cloches sont privées de leur charme romantique et incarnent des aspects lugubres de la nature humaine. Plus tard, nous le verrons, surgiront d'autres significations des cloches qui ne seront pas seulement représentées comme des êtres animés, mais qui serviront aussi de preuve d'existence de la cathédrale disparue ou engloutie.

31 Stéphane Mallarmé, « Le Sonneur », in *Poésies*, Orphée, La Différence, 1991, p. 33.

IV

La cathédrale-animal réel ou fantastique

Nous allons nous tourner maintenant vers des exemples plus concrets pour voir quels êtres animés sont choisis par les écrivains pour rendre vivante l'image de la cathédrale. Avant d'aborder la comparaison de la cathédrale avec une femme ou un homme, il est pertinent d'étudier son association avec des animaux réels ou fantastiques.

Ce n'est pas par hasard que les écrivains sont venus à l'idée de la métaphore de « la cathédrale-animal ». Sur les façades des cathédrales médiévales, on observe toute une profusion de représentations d'animaux qui ont en général un sens symbolique : le bœuf, le pélican, le loup, l'éléphant, le renard, le serpent et beaucoup d'autres. Dans *La Cathédrale*, Huysmans classe les animaux peuplant les cathédrales et distingue les vertueux des vicieux, les bénéfiques des maléfiques, en s'appuyant sur la Bible :

Le bestiaire du Moyen Âge connut les monstres du paganisme, les satyres, les faunes, les sphinx, les harpies, les onocentaures, les hydres, les pygmées, les sirènes ; tous furent pour lui des variantes de l'Esprit du mal ; il n'y a donc pas de recherches à effectuer au sujet de leurs acceptions ; ils ne sont que d'anciens résidus ; aussi la véritable source de la zoologie mystique n'est-elle pas dans la

mythologie, mais bien dans la Bible qui partage les animaux en mondes et immondes, les emploie à cliquer des vertus et des vices, insinue en certaines espèces des personnages célestes, en d'autres le démon. Ce point de départ acquis, notons que les liturgistes du bétail distinguèrent la bête de l'animal, englobèrent, sous le premier de ces titres, les créatures indociles et les fauves ; sous le second, les animaux au caractère doux et craintif, les races domestiques¹.

Dans ce passage, comme dans les extraits commentés précédemment, Huysmans établit une classification. Il distingue différentes espèces d'animaux et les classe par catégories en utilisant un vocabulaire technique très précis.

Quelles sont donc les images les plus fréquemment employées par les écrivains dans leurs descriptions des cathédrales ? S'agit-il surtout d'animaux fantastiques ou réels ?

Dans le poème « Notre-Dame » de Théophile Gautier, apparaît une image du monde chimérique peuplé d'animaux fantastiques, de licornes, de loups-garous, de guivres, qui ressemble à l'univers des chimères décrit par Hugo dans *Notre-Dame de Paris*. Ces créatures hybrides matérialisent, pour Huysmans, « les vices vomis, rejetés du sanctuaire, rappelant au passant qui les voit expurger à pleine gueule les lies des gouttières, qu'hors de l'Église, ce ne sont que gémonies de l'esprit et cloaques d'âme² ». Cette citation nous confirme à nouveau que pour Huysmans c'est la symbolique et l'interprétation qui comptent. Chez Gautier, les gargouilles fantastiques et monstrueuses servent à protéger le sanctuaire et à chasser les mauvais esprits :

Dogues hurlant au bout des gouttières, tarasques,
Guivres et basilics, dragons, nains fantastiques,
Chevaliers vainqueurs de géants,
Faisceaux de piliers lourds, gerbes de colonnettes,
Myriades de saints roulés en collerettes
Autour des trois porches béants³.

1 Huysmans, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 284.

2 *Ibid.*, p. 291.

3 Gautier, *op. cit.*, p. 149.

Il est intéressant que tous ces monstres perdent leur nature maléfique sur les façades des cathédrales, car ils servent à garder le sanctuaire. Évoquons ici la légende de sainte Marthe et de la Tarasque. D'après la légende, la Tarasque a hanté les bords du Rhône en dévorant les hommes et le bétail et en faisant chavirer les navires. D'après *La Légende dorée* de Jacques Voragine, c'était un monstre à tête de lion dont le dos était couvert d'épines et qui possédait six pattes avec des griffes et une queue de serpent. Ce monstre a été dompté par sainte Marthe qui a pu convertir sa nature. La sagesse et l'amour de la sainte ont transformé le dragon maléfique en un être docile devenu par la suite le symbole de Tarascon. L'aspect terrifiant du monstre n'était plus qu'extérieur, son essence a changé. Les animaux maléfiques sur les façades des cathédrales ont subi la même transformation et ont perdu leur aspect terrifiant.

Notons que Gautier a été influencé par Victor Hugo dans le choix des images fantastiques. Il l'évoque même au début de son poème « Notre-Dame » :

Pour me refaire au grand et me rélargir l'âme,
Ton livre dans ma poche, aux tours de Notre-Dame,
Je suis allé souvent, Victor,
À huit heures, l'été, quand le soleil se couche,
Et que son disque fauve, au bord des toits qu'il touche,
Flotte comme un gros ballon d'or⁴.

Une autre comparaison très originale qui repose sur l'association de la cathédrale avec une araignée apparaît dans les œuvres de Huysmans, Mandelstam et Gautier. D'après Huysmans, l'araignée peut être interprétée de différentes manières : parfois, elle incarne une bête infernale, le démon qui craint le soleil et tisse sa toile la nuit en se préparant à l'attaque, et parfois elle symbolise la fragilité humaine. On relève les lignes suivantes dans *La Cathédrale* :

[...] voyez encore la flore murale des chapiteaux et enfin ces clefs de voûte auxquelles aboutissent les longues nervures des arcs. Ici, c'est le règne animal qui paraît avoir inspiré les architectes. Ne dirait-on pas, en effet d'une fabuleuse araignée dont la clef est

4 *Ibid.*, p. 147.

le corps et dont les côtes qui rampent sous les voûtes sont les pattes⁵ ?

Huysmans file d'abord la métaphore en expliquant les correspondances de la cathédrale avec le corps d'une araignée, ce qui rend son image très précise. Il l'intellectualise en l'interprétant et en la reliant à une idée, à un symbole.

L'auteur recourt également à la comparaison de la rosace avec une toile d'araignée : les roses et la rosace de la cathédrale de Chartres semblent pour Huysmans être tissées par une merveilleuse araignée, par un arachnide géant « dont le corps, ciselé tel qu'un bijou et glacé d'or, a sans doute tissé la toile en feu des trois roses⁶ ».

Ossip Mandelstam utilise aussi cette image et demande à la pierre de se transformer en toile d'araignée dans son poème « Je déteste la lumière » («Я ненавижу свет») :

Ô change-toi, pierre, en dentelle,
Et deviens toile d'araignée⁷ !

Dans un autre poème, Mandelstam évoque la cathédrale de Kazan' à Saint-Petersbourg qui lui rappelle une légère araignée-épeire. Ici, il ne s'agit pas d'une cathédrale gothique, mais l'auteur choisit pourtant une image semblable. Dans le premier poème, la pierre comparée à une toile d'araignée donne une impression de légèreté impondérable. Tandis que dans le deuxième poème Mandelstam ne parle pas de la toile, mais de l'araignée elle-même qui est d'ailleurs légère aussi :

Libre, échappé sur la place
Je vois le demi-cercle d'une colonnade.
Et le temple de Dieu s'étend devant moi
Comme une légère araignée-épeire⁸.

5 Huysmans, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 127.

6 *Ibid.*

7 «Кружевом, камень, будь, / И паутиной стань». Мандельштам, *Камень* (Mandelstam, *La Pierre*), *op. cit.*, p. 29. Mandelstam, *Tristia et autres poèmes* traduits par François Kérel, *op. cit.*, p. 43.

8 «На площадь выбежав, свободен / Стал колоннады полукруг — / И распластался храм Господень, / Как лёгкий крестовик-паук». Мандельштам, *Камень* (Mandelstam, *La Pierre*), *op. cit.*, p. 59. Nous

La forme de la cathédrale de Kazan' rappelle celle de l'araignée : la coupole est sa tête, les deux rangs de colonnes partant de chaque côté sont ses pattes. L'architecte de Notre-Dame de Kazan' s'est servi du modèle de la cathédrale Saint-Pierre de Rome, mais cette cathédrale pétersbourgeoise n'a pas été achevée et la colonnade ne forme que deux rangs. La comparaison peut également être justifiée du point de vue linguistique. Dans la langue russe, le mot *наук* (« araignée ») est masculin, ce qui crée une association grammaticalement harmonieuse avec *собор* (« cathédrale ») qui est masculin également. En revanche, en français « l'araignée » est féminin, ce qui favorise également le rapprochement avec « la cathédrale ».

Chez Théophile Gautier, cette image surprenante de la cathédrale-araignée se charge d'une autre connotation. Ce n'est plus une araignée légère, mais une araignée énorme qui rappelle plutôt un guerrier avec ses dentelles d'arceaux et ses délicates mailles. Dans le même extrait, l'écrivain ajoute une autre métaphore en associant la cathédrale à un crabe géant faisant « mouvoir ses pinces ». Il est intéressant de noter que c'est l'image du crabe qui entraîne l'évocation de l'araignée :

La nef épanouie, entre ses côtes minces,
Semble un crabe géant faisant mouvoir ses pinces,
Une araignée énorme, ainsi que des réseaux
Jetant au front des tours, au flanc noir des murailles,
En fils aériens, en délicates mailles,
Ses tulles de granit, ses dentelles d'arceaux⁹.

La cathédrale est très souvent comparée à des êtres vivants qui sont liés au ciel, ce qui est logique pour la cathédrale gothique qui, par toute son architecture, s'élance vers le ciel. C'est l'oiseau qui inspire le plus souvent les écrivains. Cependant, l'image de l'oiseau-cathédrale peut être ambiguë et contradictoire. L'oiseau qui couve et protège peut se transformer en une araignée qui saisit et étouffe. La cathédrale protégeant avec ses ailes est capable d'étouffer avec les mêmes ailes.

traduisons.

9 Gautier, *op. cit.*, p. 148.

Une métaphore analogue apparaît dans le roman d'Émile Zola *Le Rêve*. La cathédrale est comparée à un oiseau qui abrite sous ses ailes les maisons de la petite ville où se déroule l'action. Cette cathédrale-oiseau joue en quelque sorte le rôle de protectrice pour Angélique, l'héroïne principale, mais en même temps elle incarne le milieu étouffant de la ville qui la tue à la fin. Ainsi, cette image a une double signification : « La cathédrale explique tout, a tout enfanté et conserve tout. Elle est la mère, la reine, énorme au milieu du petit tas des maisons basses, pareilles à une couvée abritée frileusement sous ses ailes de pierre¹⁰ ». La cathédrale de Zola conserve des traits du style roman, l'élan gothique n'y est pas encore pleinement exprimé. Elle est probablement plus attachée à la terre, c'est une cathédrale-oiseau couveuse. Nous aurons l'occasion d'en reparler dans le dernier chapitre.

L'image des ailes de pierre apparaît également dans un autre contexte chez le poète russe Maximilien Volochine, lorsqu'il évoque la cathédrale de Rouen comme une colombe qui est prête à s'envoler, portée par ses ailes de pierre. Chez Volochine, ce n'est pas un oiseau qui couve, mais un oiseau qui s'envole et qui exprime parfaitement l'élan gothique :

Sans efforts, des masses de pierre
Prenaient leur essor vers les cieux...
Des ailes d'oiseaux étendues¹¹ –
Des ailes de temples anciens¹²!

L'image des pierres ailées de la cathédrale aspirant au ciel par ses voûtes réapparaît dans la strophe finale du poème qui est remplie de cet élan, de cette tension verticale que nous avons déjà remarquée dans le chapitre sur la cathédrale-végétal. De plus, le dernier vers désigne les oiseaux auxquels Volochine compare la cathédrale : ce sont les colombes, et il est facile d'y voir une allusion à l'Esprit saint :

10 Zola, *Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 826.

11 Littéralement : « tendues ».

12 «В горный простор без услия / Взвились громады камней... / Птичьи упругие крылья – / Крылья у старых церквей». Волошин, *Стихотворения* (Volochine, *Poèmes*), *op. cit.*, p. 76. Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

Et ces pierres, à grands efforts érigées,
Se rient de frontières terrestres, des fers!
Battant avec des ailes, leur volée
De colombes se déploiera brusquement¹³.

Pour rester dans le monde des oiseaux, souvenons-nous que, dans *L'Œil écoute*, Paul Claudel développe la comparaison de la cathédrale de Strasbourg avec une cigogne se tenant sur une patte :

Et demain ce sera le soleil pour de bon, qui se mire dans le canal de la Marne au Rhin, tout le ciel débarbouillé, le printemps, toutes ces girandoles de glace, tous ces gros paquets de ouate aux branches l'un sur l'autre qui s'effondrent, et la vraie neige maintenant, la vraie nappe radieuse d'un bout de l'Alsace à l'autre, rose et blanche, je dis rose, blanche et verte, et la première cigogne, méditant sur sa roue de charrette, elle n'a qu'une patte, c'est comme la cathédrale! C'est vrai, la cathédrale n'a qu'une patte, mais ça suffit, et l'on a parfaitement bien fait de l'empêcher d'en avoir deux, car c'est trop que de deux pour une cible unique¹⁴.

La seule patte de la cathédrale est évidemment une allusion à son unique tour s'élançant dans le ciel et le choix de l'oiseau est sans doute lié à la région historique du nord-est de la France où se trouve la cathédrale de Strasbourg : l'Alsace.

La comparaison de l'édifice avec un oiseau est aussi développée par le poète russe Ellis¹⁵ (1879-1947) dans un poème consacré à la cathédrale de Cologne et faisant partie du recueil *Argo* écrit entre 1905 et 1913. Dans ce poème, l'auteur compare la cathédrale à l'aigle de saint Jean, prêt à s'élancer dans le ciel et à monter au-dessus de la ville pour chasser les forces maléfiques :

Et quand l'ombre sera tout à fait nébuleuse
De ténèbres de nuit revêtu,
Il prendra son essor sur Cologne
Comme l'aigle prophète de Jean.

13 «Этим камням, сложенным с усилиями, / Нет оков и нет земных границ! / Вдруг взмахнут испуганными крыльями / И взвоятся стаей голубиц». Волошин (Voloichine), *op. cit.*, p. 83. Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

14 Claudel, *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 310.

15 de son vrai nom Lev Kobylinski.

Harmonieusement, dignement, il s'élève,
Durant toute la nuit éveillé,
Pour d'un *Sursum corda*! de tonnerre
Expulser le Malin de ces lieux¹⁶.

Contrairement à l'oiseau de Zola qui couve et qui est attaché à la terre, les cathédrales-oiseaux de Volochine, Ellis et Claudel aspirent au ciel, se préparent à l'atteindre dans leur élan vertical.

Parmi les animaux utilisés par les écrivains pour métaphoriser la cathédrale, figure également le cheval. Souvenons-nous des cloches de *Notre-Dame de Paris* de Hugo qui font penser l'écrivain aux croupes volantes ou à un attelage de mules espagnoles : les cloches « secouaient leurs croupes luisantes comme un bruyant attelage de mules espagnoles piquées ça et là par les apostrophes du sagal¹⁷ ».

Quant à Zola, il évoque dans *Le Rêve* la « croupe géante de l'abside », ce qui nous fait penser plutôt à un cheval, mais cela pourrait être un autre animal. Le rapprochement de la croupe d'un animal et de l'ombre religieuse « qui sentait bon » produit pourtant une impression étrange :

Jamais le soleil ne pénétrait au fond de ce jardin, les lierres et les buis seuls y poussaient vigoureusement ; et l'ombre éternelle y était pourtant très douce, tombée de la croupe géante de l'abside, une ombre religieuse, sépulcrale et pure, qui sentait bon¹⁸.

En expliquant la symbolique du cheval, Huysmans écrit dans *La Cathédrale* :

Quant au cheval, il est marqué par Petrus Cantor et Adamantius, ainsi qu'un être de vanité et de présomption, opposé au bœuf qui est toute gravité, toute simplesse. Il convient de ne pas oublier

16 «А лишь станет совсем туманно, / он, окутанный мраком ночным, / как вещей орёл Иоанна, / вдруг взмоет над Кёльным родным; / вознесётся плавно и гордо, / станет бодрствовать целую ночь, / громовержущим *Sursum corda* / оттоняя Дьявола прочь». Эллис (Лев Кобылинский), *Арго*, Москва, 1914, с. 103 (Ellis, *Argo*, Moscou, 1914, p. 103). Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

17 Hugo, *op. cit.*, p. 260.

18 Zola, *Œuvres complètes*, t. 4, *op. cit.*, p. 826.

néanmoins que, pour embrouiller la question, en la présentant sous un autre jour, saint Eucher assimile le cheval au Saint et que l'anonyme de Clairvaux identifie le Diable avec le bœuf¹⁹.

Ainsi, les points de vue de Zola et de Huysmans divergent complètement, la perception de cet animal n'est pas du tout la même chez les deux auteurs.

Nous savons déjà que Rilke évoque l'image de la rosace rappelant l'œil d'un chat dans son cycle poétique consacré à la cathédrale de Chartres :

au moment où cet œil, qui semblait immobile,
s'ouvre d'un coup et se referme avec violence,
l'emportant vers le rouge abîme de son sang – .

C'est ainsi que dans les cathédrales, jadis,
immenses les rosaces s'emparaient d'un cœur,
l'entraînant loin de l'ombre en l'abîme de Dieu²⁰.

En examinant la symbolique du chat, Huysmans signale que cet animal n'apparaît qu'une fois dans la Bible et « invraisemblablement condamné par les naturalistes d'antan ; ils lui reprochent d'être le simulacre de la trahison et de l'hypocrisie et l'accusent de vendre sa peau au Diable pour lui permettre de se montrer sous son apparence aux sorciers²¹ ». L'ambiance inquiétante apportée par le chat dans le poème de Rilke correspond tout à fait à cette interprétation.

Les diverses associations de la cathédrale avec des animaux réels et fantastiques prouvent que l'imagination des écrivains n'a pas de limites. Nous avons repéré plusieurs types de métaphores : la cathédrale peut être comparée soit à un animal entier, soit à une partie de son corps, comme c'était le cas des ailes d'un oiseau, de l'œil d'un chat, de la croupe géante d'un cheval. Les écrivains créent souvent des métaphores en désignant simplement l'animal qui sert de modèle de comparaison, mais parfois ils développent les images en précisant la partie du corps d'un animal, correspondant à tel ou tel détail architectural. Ce dernier cas peut être bien illustré par la métaphore de la cathédrale-éléphant créée par Hugo.

19 Huysmans, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 293.

20 Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*

21 Huysmans, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 293.

V

La cathédrale-femme

La cathédrale est souvent personnifiée par les écrivains ; elle n'est pas seulement comparée à des animaux réels et fantastiques, mais également à des êtres humains, et le plus souvent à une créature féminine. Le mot « cathédrale » qui est d'ailleurs féminin en français et qui se termine par un « e » muet est associé par les écrivains français à quelque chose de tendre, de doux qui a parfois un côté maternel. Quels aspects féminins les écrivains choisissent-ils pour personnifier la cathédrale ?

La cathédrale-blonde aux yeux bleus dans le roman de Huysmans

Pour Huysmans, l'architecture gothique est associée au déploiement de l'âme, par rapport à l'architecture romane qui en signifiait le repliement. Si les cathédrales romanes étaient assez austères, les cathédrales gothiques n'inspirent plus de terreur et deviennent plus proches de l'être humain. C'est cette idée qui incite Huysmans à créer la métaphore de la cathédrale animée. La cathédrale de Chartres est pour lui un être spirituel qui a beaucoup de traits féminins :

Elle se spiritualisait, se faisait tout âme, toute prière, lorsqu'elle s'élançait vers le Seigneur pour le rejoindre; légère et gracile, presque impondérable, elle était l'expression la plus magnifique de la beauté qui s'évade de sa gangue terrestre, de la beauté qui se séraphise. Elle était grêle et pâle comme ces Vierges de Roger Van der Weyden qui sont si filiformes, si fluettes, qu'elles s'envoleraient si elles n'étaient en quelque sorte retenues ici-bas par le poids de leurs brocarts et de leurs traînes. C'était la même conception mystique d'un corps fuselé, tout en longueur, et d'une âme ardente qui, ne pouvant se débarrasser complètement de ce corps, tentait de l'épurer, en le réduisant, en l'amenuisant, en le rendant presque fluide. Elle stupéfiait avec l'essor éperdu de ses voûtes et la folle splendeur de ses vitres. Le temps était couvert et cependant toute une fournaise de pierreries brûlait dans les lames des ogives, dans les sphères embrasées des roses¹.

Ce passage procure un sentiment d'élévation, d'ascension, de légèreté et de fragilité grâce aux verbes « se spiritualiser », « s'élancer », « s'envoler », « s'évader » et aux adjectifs « légère », « filiforme », « fluette », « impondérable », « fuselé », « fluide ». Nous avons l'impression que l'édifice est prêt à se détacher de la terre et à s'élancer vers le ciel. Le sentiment d'élévation est bien sûr lié à la forme ogivale de la cathédrale. Cependant, cet élan est retenu par la matière dont la cathédrale est faite, qui attache l'édifice à la terre, qui l'empêche de se spiritualiser complètement en se délestant.

Pour Huysmans, la cathédrale de Chartres possède avant tout la nature féminine. En la comparant à des Vierges de Roger van der Weyden, l'auteur évoque sa beauté et son âme ardente. Les formes élancées, étirées des corps et les visages remplis de pureté, de chasteté des Vierges du peintre flamand rappellent le style gothique de la cathédrale de Chartres. Ils ont été engendrés par la même idée mystique.

La cathédrale est personnifiée et comparée par Huysmans à une jeune fille plutôt qu'à une femme mûre :

En somme, avec la teinte de ses pierres et de ses vitres, Notre-Dame de Chartres était une blonde aux yeux bleus. Elle se personnifiait en une sorte de fée pâle, en une Vierge mince et longue, aux grands yeux d'azur ouverts dans les paupières en

1 *Ibid.*, p. 125.

clarté de ses roses ; Elle était la Mère d'un Christ du Nord, d'un Christ de Primitif des Flandres, trônant dans l'outremer d'un ciel et entourée ainsi que d'un rappel touchant des Croisades, de ces tapis orientaux de verre².

Durtal, le personnage du roman de Huysmans, est très touché par l'aspect féminin de la cathédrale de Chartres. Il observe la gracilité des colonnes minces, frêles et fines, le poids aminci des murs, « le corps fuselé³ » qui se profile dans les contours de la nef. Tous ces détails servent à créer une image féminine et virginale de la cathédrale. Huysmans parle de multiples facettes de la Madone qui apparaît à différents endroits : « la Mère des larmes⁴ » qui se montre dans le paysage sinistre de la Salette, la « Madone des sourires⁵ » présente dans la contrée de la Gascogne. L'écrivain tâche de voir des incarnations de la Vierge Noire dans l'ombre de la crypte romane et la Vierge blonde qui rayonne sous les croisées d'ogives.

Durtal établit une hiérarchie des cathédrales en remplaçant les canons de la beauté architecturale par ceux de la beauté féminine. Ainsi, les cathédrales de Reims, de Paris et de Beauvais sont classées par lui comme « les cathédrales grasses », aux formes trop lourdes. La cathédrale de Chartres, au contraire, a su conserver une « éternelle adolescence des formes ». « Elle est encore presque unique, car elle n'a rien de l'aspect douloureux et menaçant de ses grandes sœurs⁶ ». Durtal remarque qu'« elle avère, du reste, l'ampleur de sa patience, de sa charité, par le symbole de la longueur de sa crypte et de la largeur de sa nef qui surpassent celles des autres basiliques. Elle est, en somme, la cathédrale mystique, par excellence, celle où la Madone accueille avec le plus de mansuétude les pécheurs⁷ ». Il ajoute plus loin : « Était-elle assez grandiose et assez légère cette cathédrale, jaillie de l'effort d'une âme qui l'avait faite à son image,

2 *Ibid.*, p. 126.

3 *Ibid.*, p. 125.

4 *Ibid.*, p. 31.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 328.

7 *Ibid.*

racontant son ascension dans les voies mystiques [...]»⁸ » Et il poursuit : « Nulle part, la Vierge n'était ainsi adulée, ainsi choyée, ainsi déclarée maîtresse absolue d'un domaine offert⁹ ». Notons que Huysmans n'apprécie pas la beauté trop mûre, il préfère les formes légères, aériennes ; c'est pour cette raison qu'il est fasciné par la cathédrale de Chartres incarnant la féminité qui est pour lui le trait distinctif de l'art gothique.

L'aspect féminin est mis en valeur dans la magnifique description de la cathédrale à la fin du roman où les images de la Vierge et de la cathédrale se mêlangent, le vocabulaire architectural étant complété par le vocabulaire du corps humain :

[...] les traits sont un peu brouillés dans le pâle éblouissement de la grande rose qui flamboie derrière sa tête, telle qu'un nimbe. Elle sourit et ses yeux, tout en lumière, ont l'incomparable éclat de ses clairs saphirs qui éclairent l'entrée de la nef. Son corps fluide s'effuse en une robe candide de flammes, rayée de cannelures, côtelée, ainsi que la jupe de la fausse Berthe. Son visage a une blancheur qui se nacre et la chevelure, comme tissée par un rouet de soleil, vole en des fils d'or ; elle est l'Épouse du Cantique : « Pulchra ut luna, electa ut sol ». La basilique où Elle réside et qui se confond avec Elle, s'illumine de ses grâces ; les gemmes des verrières chantent ses vertus ; les colonnes minces et frêles qui s'élancent d'un jet des dalles jusques aux combles, décèlent ses aspirations et ses désirs ; le pavé raconte son humilité ; les voûtes qui se réunissent, de même qu'un dais, au-dessus d'Elle, narrent sa charité [...]¹⁰.

Cette description commence par une évocation de la statue de la Vierge : ses traits de visage, ses yeux, son corps, sa robe « rayée de cannelures », ce qui représente déjà une fusion de détails du corps humain et d'éléments architecturaux. Ensuite, vient la description de la basilique elle-même inspirée des traits de la Vierge. Les colonnes de l'édifice rappellent le corps féminin et les détails architecturaux reflètent non seulement le physique d'une femme, mais également son monde intérieur : le pavé raconte son humilité, les voûtes narrent sa charité.

8 *Ibid.*, 278.

9 *Ibid.*, p. 279.

10 *Ibid.*, p. 331.

Dans ce passage, Huysmans mentionne la fausse Berthe qui est un personnage de la légende de la « Berthe aux grands pieds ». La Berthe aux grands pieds était l'épouse du roi Pépin le Bref et la fausse Berthe était celle qui, en profitant de leur grande ressemblance, s'est fait passer pour la reine. Berthe est souvent représentée en jupe avec des plis, ce qui permet à Huysmans de développer une belle comparaison de la robe de la Vierge, qui est « rayée de cannelures » et « côtelée », avec la jupe de la fausse Berthe. Les plis verticaux de la robe renforcent l'élan de la sculpture et de toute la cathédrale. Notre-Dame de Chartres décrite par Huysmans change d'aspect selon le temps et l'heure :

En son ensemble, par un ciel clair, son gris s'argente et si le soleil l'illumine, elle blondit et se dore ; vue de près, sa peau est alors pareille à un biscuit grignoté, avec son calcaire siliceux rongé de trous ; d'autres fois, lorsque le soleil se couche, elle se carmine et elle surgit, telle qu'une monstrueuse et délicate châsse, rose et verte, et, au crépuscule, elle se bleute, puis paraît s'évaporer à mesure qu'elle viole¹¹.

Le soir, les arcs-boutants s'élèvent comme une falaise et on a l'impression de voir une montagne déchiquetée, parsemée de sentiers abrupts et de chemins. Il semble que Huysmans ne décrit pas, mais peint cette cathédrale comme un artiste en utilisant une palette de couleurs très variées.

Après cette évocation de la cathédrale de Huysmans, semblable aux vierges de Roger van der Weyden, passons à l'image de la cathédrale-femme aux traits changeants chez Péguy.

Cathédrale-femme à multiples facettes dans l'œuvre de Charles Péguy

La cathédrale de Péguy est décrite, ainsi que chez Huysmans, comme un être animé, comme une femme. Dans l'œuvre de Péguy, la dame-cathédrale est très riche en nuances : elle est tour à tour faite de différents êtres féminins : mère, maîtresse, reine, régente¹².

¹¹ *Ibid.*, p. 248.

¹² Voir Lioudmila Chvedova, « Métaphores de la cathédrale dans *La Tapisserie de Notre-Dame* de Péguy », in Vaissermann (dir.), *Charles Péguy, l'écrivain et le politique*, op. cit., pp. 93-118.

Si la cathédrale de Chartres possède pour Péguy une nature féminine, il faut préciser qu'il la compare tout d'abord à une mère. On trouve déjà cette comparaison de l'édifice religieux à une mère chez Hugo, dans *Notre-Dame de Paris*, où Quasimodo voit en Notre-Dame un « édifice maternel » qui le nourrit, l'élève, le berce quand il est petit. Mais Péguy va plus loin dans cette comparaison. Il appréhende cette église comme la mère non seulement d'une personne, mais de tout le genre humain : notion plus large, plus significative aussi. La cathédrale est la Mère, la Vierge – origine du monde, source de la Création, symbole de la naissance. Aussi le pèlerinage à Chartres sera-t-il pour Péguy une sorte de retour à l'état d'enfance, à la source, comme une seconde naissance, grâce à la cathédrale érigée sur la terre beauceronne, sur un vaste plateau au milieu des champs de blé incarnant l'idée de fécondité, de maternité. Voilà pour Péguy « le seul asile », « le lieu du monde où tout devient facile ». Il le souligne à plusieurs reprises : « Nous sommes nés pour vous au bord de ce plateau », « Nous sommes nés au bord de votre plate Beauce¹³ ». La mère est liée à la terre natale qui fait naître et nourrit.

C'est la mère qui peut aider et reconforter un homme en désespoir. Voilà pourquoi elle est l'unique reposoir pour l'âme solitaire. Ainsi, Péguy dit de René Bichet, son ami mort : « Mère, le voici donc, il était notre race¹⁴ ». Au premier sens du terme, la Vierge est d'abord la mère du Christ. C'est pourquoi Péguy s'exclame « Ô Vierge... » en invoquant Marie derrière « Notre-Dame ». Mais, dans un sens plus large, elle devient mère de tout le genre humain. Pour autant Péguy ne se limite pas à la métaphore de la cathédrale-mère.

L'image régaliennne de la cathédrale que l'on trouve dans l'œuvre de Péguy est proche de celle de Hugo. En comparant l'église à un être vivant, Hugo la décrit en tant que « reine ». « Sur la face de cette vieille reine de nos cathédrales, à côté d'une ride on trouve toujours une cicatrice¹⁵ », écrit-il sur Notre-Dame de Paris. Cette métaphore de la cathédrale-reine va jouer un rôle très important

13 Péguy, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 897.

14 *Ibid.*, p. 906.

15 Hugo, *Notre-Dame de Paris*, op. cit., p. 106.

dans l'œuvre de Péguy. Pour lui, comme pour Hugo, la cathédrale de Chartres est de nature féminine. En évoquant la majestueuse reine des cathédrales, il ne fait pas référence à la cathédrale de Paris, mais à celle de Chartres. Elle est associée à une femme plus mûre que la cathédrale-femme de Huysmans, toute jeune, légère, impondérable. Péguy la qualifie successivement de « reine de majesté », de « reine mystérieuse » et d'« inaccessible reine ». Elle est « inaccessible » non pas à cause de la distance physique qui le sépare de cette église, mais du fait de la distance spirituelle qu'il n'est pas possible de surmonter. L'écrivain, empli de vénération envers la cathédrale, la vouvoie :

Mais voici que c'est vous, reine de majesté.

[...]

Ô reine qui lisez dans le secret du cœur¹⁶ [...].

La cathédrale personnifiée de Péguy possède les attributs d'un être vivant – âme, face, bras, genoux même :

Dans sa royale robe et dans sa majesté

Dans sa magnificence et sa justesse d'âme¹⁷.

De nous trouver tout seuls par-devant votre face¹⁸.

Le poète attend l'heure où, « par devant votre face »,

Nous nous réveillerons dans une aube lustrale,

À l'ombre des deux bras de votre cathédrale¹⁹.

Et sans doute moins purs et moins dans votre main,

Et moins acheminés vers vos sacrés genoux²⁰.

Mais la cathédrale de Péguy est plus qu'un être vivant. Dans l'œuvre du poète, c'est le plus parfait de tous les êtres animés. Elle est au-dessus de tout et de tous. En caractérisant la cathédrale de Chartres, Péguy utilise souvent le superlatif pour montrer son caractère suprême, sacré :

16 Péguy, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, pp. 902-905.

17 *Ibid.*, p. 899.

18 *Ibid.*, p. 902.

19 *Ibid.*, p. 904.

20 *Ibid.*, p. 906.

C'est la pierre sans tache et la pierre sans faute,
La plus haute oraison qu'on ait jamais portée,
La plus droite raison qu'on ait jamais jetée,
Et vers un ciel sans bord la ligne la plus haute²¹

Cette reine est au-dessus de tous les pouvoirs terrestres et célestes ; elle est « reine des prophètes », « reine des patriarches », « reine des confesseurs, des vierges et des anges », « reine des apôtres ». Toutes ces images sont empruntées aux litanies de la Vierge : *Regina Angelorum*, *Regina Patriarcharum*, *Regina Prophetarum*, *Regina Apostolorum*, *Regina Confessorum*, *Regina Virginum*. Seule l'image de *Regina martyrum* n'y apparaît pas.

Péguy l'invoque aussi comme « Reine des sept douleurs et des sept sacrements ». En étant au-dessus de tout, elle seule a le droit de juger, car son jugement est le plus juste : « Ô miroir de justice et de justesse d'âme²² ».

La reine-cathédrale de Péguy est en même temps la maîtresse de maison qui accueille le marcheur en lui proposant un gîte, un refuge. C'est une « Maîtresse de la voie et du raccordement », « Maîtresse de la race et du recroisement », « Maîtresse de sagesse et de silence et d'ombre ».

Sa reine des cathédrales monte très haut : « Plus haut que tous les saints, plus haut que tous les rois ». La hauteur de son élévation est absolue. Cette image est également empruntée aux litanies de la Vierge, mais elle est un peu transformée. Les litanies appellent la Vierge *Regina Sanctorum omnium*, alors que Péguy la dit « plus haute que tous les saints ». Elle est qualifiée d'inimitable, d'irréprochable, d'unique au monde et inaccessible car tout le reste est incomparable à cette suprême cathédrale pour l'auteur qui utilise dans ce passage le superlatif soulignant son caractère unique.

Péguy varie toutes les nuances de sens dans sa description de la cathédrale-femme. Elle est pour lui une régente dans la « Prière de report » :

²¹ *Ibid.*, p. 898.

²² *Ibid.*, p. 918.

Ô régente des rois et des gouvernements²³.

[...]

Régente des grands gueux et des soulèvements²⁴.

Régente du pouvoir et des renversements²⁵.

[...]

Régente des frontons, des palais et des dômes²⁶.

Régente de la mer et de l'illustre port²⁷.

Cette image de régente avait déjà été évoquée par François Villon dans sa *Ballade pour prier Notre-Dame*²⁸. Lors de la publication de son *Cahier de Noël*, en 1902, Péguy a placé ce poème aux premières pages du recueil, sans commentaires :

Dame du ciel, régente terrienne
Emperière des infernaux palus²⁹.

Le *Trésor de la Langue Française informatisé* nous apprend qu'initialement le mot « régent (e)³⁰ » désignait celui ou celle « qui exerçait un pouvoir, qui gouvernait un état durant la minorité du souverain ou dans certaines circonstances exceptionnelles où il en est empêché (incapacité, absence) ». Le mot s'est ensuite employé dans un sens plus large pour désigner une personne qui administrait, qui dirigeait ou celui qui enseignait « dans une université, dans un collège sous l'Ancien Régime » ; plus tard, au XIX^e siècle, il qualifiait celui qui enseignait dans les collèges communaux ou celui qui dirigeait une classe. Chez Péguy, ce mot fait référence au titre de la Vierge Marie au Moyen Âge et sert à souligner son rôle.

23 *Ibid.*, p. 919.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*, p. 917.

28 Cette ballade a également été appelée « Ballade que Villon feist a la requeste de sa mere pour prier Nostre Dame ».

29 François Villon, « Ballade pour prier Notre-Dame » [1461], in *Le Grand Testament*, Paris, Éditions L.C.L., 1965, p. 44.

30 <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=3843707310;r=1;nat=;sol=1;>

Péguy s'adresse à la cathédrale comme à la seule protectrice capable de le sauver, seule à pouvoir faire de lui « un autre homme ». Grâce à elle, il peut recommencer sa vie, repartir à zéro. Elle est le seul refuge pour le pèlerin : elle est sa patronne et, tout en le prenant sous son patronage, elle est miséricordieuse et juste.

La Vierge de Péguy est à la fois simple et majestueuse. Elle est « Dame de pauvreté » et en même temps « Régente des frontons, des palais et des dômes ». Elle est la « reine du pur froment » et à la fois « la mystérieuse rose ». Péguy met en valeur sa simplicité et sa grandeur, traits qui n'entrent pas en contradiction, mais, au contraire, coexistent parfaitement.

En suivant la tradition consistant à représenter la cathédrale gothique comme une femme dans la littérature française, Péguy évoque l'image mariale de la cathédrale dans tous ses aspects et nuances : c'est une image de la cathédrale-mère de tout le genre humain, de la majestueuse et inaccessible reine des cathédrales qui s'élève très haut, mais également une image de la maîtresse qui accueille le marcheur, d'une régente qui le protège et le sauve. Elle est à la fois simple et majestueuse.

Dans *La Ballade du cœur qui a tant battu* de Péguy, on trouve le plus souvent l'image de la cathédrale-femme mûre, c'est « une dame de pauvreté » et en même temps « riche d'honneur », elle est aussi une « reine au grand cœur ». Ce sont les images de reine et de mère qui dominent :

Dame de pauvreté
Séante en Beauce,
Reine d'une cité
Dans une fosse.

Chartres de pauvreté,
Riche d'honneur,
Mais pauvre de bonheur
Sur la cité³¹.

Péguy varie souvent le vocabulaire, joue avec les mots et parfois cette « dame de pauvreté » et « reine d'une cité » se transforme en « fille de pauvreté ». Les antithèses abondent dans cet extrait.

31 Péguy, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 1401.

Toujours dans *La Ballade du cœur qui a tant battu* apparaît l'image de la cathédrale de Chartres comme « princesse prosternée », « princesse-cathédrale » qui se répète anaphoriquement au début de toutes les strophes tout au long de la page :

Princesse cathédrale
Ô Notre-Dame,
Reçois cette humble femme,
Notre pauvre âme³².

C'est une prière de Péguy adressée à Notre-Dame de Chartres à laquelle il demande d'accueillir son âme comparée à une femme. « Cette humble femme » peut également nous faire penser à la mère de Péguy, la rempailleuse de chaises, qui effectuait son travail humblement, patiemment et modestement.

Plus loin, ce poème s'adresse à Notre-Dame de Paris qui est une « Dame de noblesse », « servante prosternée », « simple femme », « pauvre femme » ; l'auteur répète ces mots à plusieurs reprises et ensuite l'édifice se transforme de nouveau en « princesse cathédrale ».

L'image féminine de la cathédrale de Péguy réunit ainsi plusieurs significations, qui sont parfois contradictoires : elle est en même temps riche et pauvre, jeune et vieille, royale et simple. C'est une image qui acquiert toute une diversité de nuances sous sa plume. Elle n'est pas simplement une femme, mais aussi une reine, une maîtresse, une mère, une régente, ce qui élargit le sens de cette métaphore. Toutes ces nuances rendent l'image de cette cathédrale très particulière puisqu'elle ne ressemble à aucune autre.

La cathédrale-femme dans l'œuvre de Maximilien Volochine

Maximilien Volochine pour qui la culture, l'esprit et l'art français étaient très proches, suit la tradition française en choisissant ses images et intitule son poème dédié à la cathédrale de Reims « Notre-Dame de Reims » («Ре́ймская Богоматерь»). C'était d'ailleurs un moyen fréquemment utilisé par les auteurs russes qui leur permettait de conserver le système d'images traditionnelles de la littérature française. De plus, en prolongeant la série d'images

³² *Ibid.*, p. 1403.

féminines de Péguy, Volochine commence ce poème par une citation tirée du livre d'Auguste Rodin *Les Cathédrales de France*, qu'il choisit comme épigraphe : « Vue de trois quarts la cathédrale de Reims évoque une grande figure de femme agenouillée, en prière. » Cette citation pourrait également se rapporter à la cathédrale de Chartres de Péguy, évoquée dans le poème-prière *La Tapisserie de Notre-Dame*.

Grâce au titre du poème de Volochine et à la citation de Rodin on comprend qu'il s'agira de la cathédrale de Reims, même si dans le poème lui-même le mot « cathédrale » n'apparaît jamais ni en russe, ni en français et s'il est remplacé par le pronom personnel « elle » (*она*), ce qui est rendu possible par le titre.

En tissant l'image féminine de la cathédrale de Reims, Volochine la décrit aussi comme une femme agenouillée vêtue de tissus de pierre. Il évoque le voile (ou la tapisserie) de Notre-Dame qui est tissé par la nature elle-même, par ses prairies, ses rivières et ses pluies de cristal :

Elle portait le deuil, vêtue
D'amples tissus de pierre grise,
Nébuleux, comme les lointains
Des calmes plaines de Champagne.
Dans son voile s'étaient tissés
La perle des prairies humides,
Les brouillards du matin, les pluies
De cristal, les sombres averses³³.

La métaphore de la tapisserie, comme on le sait, était très chère à Péguy qui comparait le travail de l'architecte posant pierre après pierre pour construire une cathédrale à celui du tisserand qui tisse point après point. La tapisserie, lorsqu'elle surgit dans le poème sur Notre-Dame de Reims, est comme un voile protecteur de la cathédrale qui devient plus tard voile de deuil après les événements tragiques de la guerre de 1914.

33 «Она несла свою печаль, / Одет в каменные ткани / Прозрачно-серые, как даль / Спокойных овидей Шампани. / И соткан был её покров / Из жемчуга лугов поёмных, / Туманных утр и облаков, / Дождей хрустальных, ливней тёмных». Волошин, *Избранные стихотворения* (Volochine, *Poèmes choisis*), *op. cit.*, p. 135. Traduit par Jean-Louis Backès, in *Le Porche*, n° 10, Orléans, juillet 2002, p. 13.

La cathédrale-femme de Volochine est une « perle entre les perles ». Le poète l'admire comme un homme pourrait admirer une femme en chantant sa beauté. Volochine décrit ses replis qui coulent comme une chevelure. La première partie du poème est comme un rêve merveilleux où le poète voit son idéal :

La lumière des cieux jouait
Dans le rêve de sa parure,
Brûlait dans la clarté des arcs,
Dans le cœur de ses roses rouges
Le clair-obscur de ses replis
Coulait comme une chevelure³⁴.

La cathédrale-femme de Volochine a également un don de guérisseuse. Elle soulage et soigne les plaies de tous les souffrants, elle donne un réconfort aux malades. On y perçoit un parallèle avec l'image de Notre-Dame de Chartres de Péguy, qui apaise le marcheur, qui lui donne des forces, qui soulage le pèlerin :

Et sa grâce réconfortait
Ceux qu'étoffait le mal terrestre³⁵.

Le poème de Volochine intitulé « La Cathédrale de Rouen » (« Руанский собор ») se révèle un peu plus contradictoire, parce qu'ici, dans le titre et plusieurs fois dans le poème, surgit le mot russe masculin *собор* (« cathédrale ») parfois remplacé par son synonyme, masculin également, *храм* (« temple ») qui est tout de même comparé à une femme. À la fin du poème la contradiction disparaît, car au lieu d'employer le mot *собор*, Volochine utilise le substantif *церковь* (« église ») qui est féminin dans la langue russe. L'image devient harmonieuse et le poète recourt à une métaphore

34 « Одежда её чудесный сон, / Небесным светом опалён, / Горел в сиянии малых радуг, / Сердца мерцали алых роз, / И светотень курчавых складок / Струилась прядями волос ». Волошин, *Избранные стихотворения* (Volochine, *Poèmes choisis*), *op. cit.*, p. 135. Traduit par Jean-Louis Backès, *op. cit.*

35 « И всех, кто сном земли недужен, / Её целила благодать ». Волошин, *Избранные стихотворения* (Volochine, *Poèmes choisis*), *op. cit.* Traduit par Jean-Louis Backès, *op. cit.*

filée en associant l'église à une mariée portant un voile de fête, vêtue de dentelles, toute en blanc :

Je vois marcher comme des adolescentes,
Chasubles claires et voiles virginaux,
Visages dissimulés sous des dentelles,
Des rangs d'églises, les promesses du Christ³⁶.

Ici apparaît plutôt l'image d'une jeune femme tendre. D'après la description qu'on trouve dans ce poème, la cathédrale-femme de Volochine semble être plus jeune que la cathédrale selon Péguy, mais c'est pourtant l'image qui porte une marque de souffrance.

Volochine s'est beaucoup inspiré des poètes français pour la description de sa cathédrale-femme, mais il nous surprend en même temps par la beauté des images qui lui sont propres.

La métaphore de la cathédrale-femme frappe par sa richesse et sa diversité. C'est une magnifique « blonde aux yeux bleus » ou une Vierge de Roger van der Weyden chez Huysmans, la « reine mystérieuse » qui s'élève plus haut que tous les saints, la « mère au grand cœur », la régente qui protège et accueille le pèlerin, la princesse prosternée dans l'œuvre de Péguy. Volochine admire « la perle entre les perles » vêtue « d'amples tissus de pierre grise », agenouillée en prière au milieu des vignes champenoises. Malgré la différence grammaticale du genre du mot « cathédrale » en russe et en français, les écrivains russes recourent le plus souvent à la traditionnelle image féminine de la cathédrale.

36 «Вижу я, идут отроковицами, / В светлых ризах, в девственной фате, / В кружевах, с завешенными лицами, / Ряд перквей – невесты во Христе». Волошин, *Избранные стихотворения* (Volochine, *Poèmes choisis*), *op. cit.*, p. 83. Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

VI

La cathédrale aux traits masculins

Lorsque les écrivains évoquent la métaphore de la cathédrale-
être animé, ils recourent le plus souvent à l'image féminine de la
cathédrale, à sa comparaison avec une femme, plus précisément
avec la Vierge. Cela est tout à fait logique pour les auteurs français
car non seulement la majorité des cathédrales gothiques est dédiée
à Notre-Dame, mais le mot « cathédrale » est féminin dans la
langue française et se termine par un « e » muet, ce qui explique son
association à des êtres féminins dans les œuvres de poètes français.

Est-ce que ce système d'analogies est également valable pour
les auteurs russes? Comme nous le savons déjà, la situation des
poètes russes est un peu contradictoire. D'une part, comme ils
décrivent les cathédrales médiévales d'Europe occidentale, et
surtout les cathédrales de France, c'est le plus souvent l'image
féminine de Notre-Dame. Mais d'autre part, le mot « cathédrale »
(*кобѣл*), est en russe un nom masculin, ce qui change forcément le
système d'associations et d'images. Quelle issue trouvent les poètes
russes à cette situation ambiguë? On répondra à cette question
en analysant plusieurs exemples. D'abord, regardons de près la
cathédrale médiévale décrite en tant qu'homme chez Huysmans.

L'église est animée par cet auteur grâce à trois aspects qui sont à la base de sa construction. Bien sûr, elle est toujours une allégorie du Christ crucifié, mais encore vivant. Le plan en croix des basiliques chrétiennes sert à rappeler aux fidèles la crucifixion et en même temps dessine les contours du « cadavre divin ». Huysmans écrit dans *La Cathédrale* :

Jésus est mort : son crâne est l'autel, ses bras étendus sont les deux allées du transept ; ses mains percées sont les portes ; ses jambes sont cette nef où nous sommes et ses pieds troués sont le porche par lequel nous venons d'entrer. Regardez maintenant la déviation systématique de l'axe de cette église ; elle imite l'attitude du corps affaissé sur le bois du supplice, et, dans certaines cathédrales, telles que celle de Reims, l'exiguïté, l'étranglement du sanctuaire et du chœur par rapport à la nef, simule d'autant mieux le chef et le cou de l'homme tombés sur l'épaule, après qu'il a rendu l'âme¹.

En effet, on remarque parfois une légère déviation du chœur par rapport à l'axe de la nef, ce qui signifie l'imitation du mouvement d'un corps qui s'affaisse, d'une tête qui se penche sur l'épaule. L'exemple le plus éloquent de ce type de chœur est sans doute celui de la cathédrale de Quimper, où la déviation est nettement visible. Huysmans l'évoque également par rapport à la cathédrale de Chartres en décrivant l'endroit « où repose, ceinte d'une couronne par les chapelles de l'abside, la tête et le col penchés du Christ que simulent l'autel et l'axe infléchi du chœur² ». L'écrivain parle d'un ecclésiastique qui a cru discerner dans le dessin d'une vieille église de Touraine, « l'effigie de Jésus crucifié, mais vivant encore ». Il ne s'agit donc pas seulement d'imiter le contour du cadavre divin, de l'image du Christ immobile et rigide, mais du corps vivant « d'une église douée d'une apparence de motilité, qui essaie de bouger avec Jésus sur la croix³ ». Plus loin, Huysmans explique : « Il paraît, en effet, acquis que certains architectes voulurent feindre, dans la structure des temples qu'ils édifièrent, les conditions d'un

1 Huysmans, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 121.

2 *Ibid.*, p. 327.

3 *Ibid.*, p. 122.

organisme humain, singer le mouvement de l'être qui se penche, animer, en un mot, la pierre⁴ ».

Les cathédrales sont aussi remplies de l'âme des artistes, des architectes, qui s'incorpore dans la pierre sculptée. Comme beaucoup de maçons participaient à la construction de ces édifices, il y avait toute une profusion d'âmes qui animaient la pierre. Sans ce souffle mystérieux, la cathédrale aurait été une ébauche sans âme :

Pour obtenir un tel résultat, il fallut vraiment que l'âme de ces multitudes fût admirable, car ce labeur si pénible, si humble, de gâcheur de plâtre et de charretier, fut considéré par chacun, noble ou vilain, ainsi qu'un acte d'abnégation et de pénitence, et aussi comme un honneur⁵ ».

La cathédrale de Huysmans réunit les traits masculins et féminins, en chantant la gloire du Seigneur et de la Vierge Marie. Le passage suivant souligne cette union des deux natures :

Elle est un résumé du ciel et de la terre; du ciel dont elle montre la phalange serrée des habitants, Prophètes, Patriarches, Anges et Saints éclairant avec leurs corps diaphanes l'intérieur de l'église, chantant la gloire de la Mère et du Fils; de la terre, car elle prêche la montée de l'âme, l'ascension de l'homme; elle indique nettement, en effet, aux chrétiens, l'itinéraire de la vie parfaite⁶.

Dans l'œuvre d'Ossip Mandelstam, la nature de cette mise en rapport de la cathédrale et de l'être humain change de manière considérable et peut nous laisser perplexes à la première approche. En décrivant la cathédrale de Paris, Mandelstam intitule son poème « Notre-Dame », ce qui nous prépare à la contemplation de la cathédrale-femme à laquelle nous sommes tellement habitués. Le début du deuxième vers correspond tout à fait à nos attentes, car le poète désigne Notre-Dame par le terme « basilique » qui est également féminin en russe. Mais, paradoxalement, à la fin du même vers, Mandelstam rejette l'image féminine et recourt à la nature masculine, à une force virile. Il associe la cathédrale à

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, pp. 186-187.

6 *Ibid.*, p. 327.

Adam, au premier homme de la terre qui joue de ses muscles, qui est rempli de forces :

Où le juge romain jugeait le peuple étranger
Se dresse la basilique et, comme Adam naguère,
Joyeuse et la première, elle s'étire et fait jouer
Les muscles et les tendons de ses voûtes légères⁷.

Comment peut-on expliquer cette image inattendue ? Pourquoi Mandelstam introduit-il cette évocation d'Adam dans son poème ? Elle est en fait un écho des manifestes poétiques de l'acméisme publiés en 1913 par Nikolai Goumilev (l'article « L'Héritage du symbolisme et l'acméisme ») et par Sergueï Gorodetski (l'article « Certains courants de la poésie russe contemporaine ») et de leur idée de l'adamisme⁸. Dans leurs manifestes, ils parlent de la force biologique, du retour vers les premiers devoirs de l'homme créé sur le modèle de Dieu. L'adamisme est un regard courageusement ferme et clair sur la vie, c'est une nouvelle façon de regarder la réalité avec les yeux du premier homme de la terre. Mandelstam compare ainsi la voûte de la cathédrale à Adam et il décrit l'édifice à l'aide des termes du corps masculin. Le poète développe également cette idée de la cathédrale gothique comme organisme complexe possédant une force masculine dans son article « Le matin de l'acméisme » (« Утро акмеизма ») :

Les Acméistes professent à l'égard de l'organisme et de l'organisation un amour semblable à celui que leur vouait le Moyen Âge, si physiologiquement génial. Dans sa recherche excessive du raffinement, le XIX^e siècle a perdu le secret de la véritable complexité. Ce qui au XIII^e siècle était considéré comme l'épanouissement naturel du concept d'organisme – la cathédrale gothique – apparaît aujourd'hui, sur le plan esthétique, comme un

7 « Где римский судия судил чужой народ — / Стоит базилика — и, радостный и первый, / Как некогда Адам, распластывая нервы, / Играет мышцами крестовый лёгкий свод ». Мандельштам, *Камень* (Mandelstam, *La Pierre*), *op. cit.*, p. 39. Mandelstam, « Notre-Dame », in Blot, *Ossip Mandelstam ; une étude de Jean Blot avec un choix de textes*, *op. cit.*, p. 129.

8 « adamisme » fut un des premiers noms envisagés pour désigner ce courant littéraire.

phénomène monstrueux. Notre-Dame est la fête de la physiologie, son déchaînement dionysiaque. Nous ne pouvons nous satisfaire d'une promenade dominicale dans « la forêt des symboles » parce que nous connaissons une forêt autrement plus vierge, autrement plus profonde, la divine physiologie, l'infinie complexité de notre organisme impénétrable⁹.

Si nous prolongeons cette réflexion sur la cathédrale perçue comme un organisme, il est intéressant de remarquer que la structure de la cathédrale est comparée par Mandelstam à l'organisation sociale. Dans son article « François Villon » (1913), il remarque que les pierres de la cathédrale symbolisent pour lui tous les humains, toutes les couches de la société :

L'homme du Moyen Âge se jugeait aussi nécessaire, aussi lié à l'édifice du monde que la moindre pierre dans un bâtiment gothique supportant dignement le poids de ses voisines et se glissant là comme une mise, indispensable au jeu général des forces¹⁰.

Souvenons-nous que cette idée était très chère à Péguy qui parlait d'un « beau peuple et des épis épais¹¹ » en faisant allusion

9 «Любовь к организму и организации акменсты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем. В погоне за утончённостью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма – готический собор, – ныне эстетически действует как чудовищное – Notre-Dame, – есть праздник физиологии, её дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в “лесу символов”, потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес – божественная физиология, бесконечная сложность нашего тёмного организма». Мандельштам, *Камень* (Mandelstam, *La Pierre*), *op. cit.*, p. 189. Mandelstam, «Le matin de l'acméisme», traduit par Florian Rodari, in *La Revue des Belles Lettres*, *op. cit.*, pp. 156-157.

10 «Средневековый человек считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил». Мандельштам, *Камень* (Mandelstam, *La Pierre*), *op. cit.*, p. 186. Mandelstam, «François Villon», traduit par Louis Martinez, in *La Revue des Belles Lettres*, *op. cit.*, p. 151.

11 Péguy, *La Tapisserie de Notre-Dame* in *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*,

à la cathédrale, car l'assemblage des pierres de l'édifice, ainsi que celui des grains dans un épi, correspond à l'union des âmes des croyants réunies par la foi commune. Péguy souligne que le chrétien s'enfonce avec orgueil dans cet anonymat ; ce qui est précieux pour lui c'est de faire partie de cette union :

Ainsi notre homme ne veut être qu'un arbre dans cette immense forêt, un épi commun dans cette immense moisson.

Un citoyen de l'espèce commune, un chrétien de la commune espèce.

Le citoyen dans le bourg ; le chrétien dans la paroisse.

Et un pécheur de la plus commune espèce¹².

Dans le poème « La Cathédrale de Cologne » («Кёльнский Дом») qui fait partie du recueil *Argo* (1905-1913) écrit par le poète symboliste russe Ellis, la cathédrale est comparée à une personne du genre masculin. Il s'agit plus précisément de la comparaison avec un moine qui s'enveloppe dans les nuages et se dirige vers les siècles passés :

Ce matin d'aujourd'hui, les nuages, la pluie :

C'est à peine si l'on reconnaît

De ton dôme bien triste, Cologne,

Le reflet incertain et brumeux¹³.

Tel un moine suivant un sentier solitaire,

Que la nue enveloppe de mal¹⁴,

Il dirige sa marche obstinée

Vers des siècles plus proches de lui¹⁵.

p. 912.

12 Péguy, *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*, in *Œuvres en prose complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 1299.

13 Littéralement : « le reflet incertain et brumeux de ton image puissante ».

14 Littéralement : « dans les nuées méchamment enveloppé ».

15 «Сегодня с утра дождь да тучи, / под дождём так утрюм кёльнский Дом, / как дым смутен облик могучий, / ты его узнаёшь с трудом. / Как монах, одинокой тропюю, / запахнувшись зло в облака, / он уходит упрямой стопюю / в иные, в родные века». Эллис, (Лев Кобылинский), *Argo* (Ellis, *Argo*), *op. cit.*, p. 103. Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

La cathédrale n'est donc pas uniquement comparée à des êtres féminins, mais aussi à des créatures de nature masculine. La comparaison avec le Christ est tout à fait justifiée, car la forme des cathédrales rappelle celle du Christ crucifié imitée par les architectes. Chez le poète russe Ossip Mandelstam, on rencontre une image inhabituelle et inattendue, surtout pour la littérature française, de la cathédrale comparée à Adam. On trouve chez Mandelstam de nouvelles images et interprétations qui se distinguent de celles qui sont traditionnellement employées. Cela s'explique à la fois par sa conception de la poésie, décrite dans ses articles et particulièrement dans l'article manifeste « Le matin de l'acméisme », et par des subtilités grammaticales de la langue russe qui suggèrent des associations ne correspondant pas toujours à celles de la mentalité française.

VII

La fusion des natures masculine et féminine de la cathédrale

Le choix entre les images féminines ou masculines de la cathédrale n'est pas toujours très bien marqué. Les écrivains parlent souvent de l'édifice médiéval comme d'un être humain réunissant des traits masculins et féminins, ce qui est tout à fait justifié, car les deux natures sont liées. Les cathédrales sont souvent dédiées à la Vierge Marie, mais l'on trouve également beaucoup d'églises portant les noms de saints du genre masculin. Il faut noter que l'on distingue deux notions : *anima* qui est du genre féminin est qui se traduit par « âme, sensibilité, intuition » ; et *animus* qui est du genre masculin et se traduit comme « esprit ». Nous montrerons ce lien entre les deux natures en évoquant l'image de la cathédrale dans les œuvres johanniques de Péguy et celle de la cathédrale crucifiée chez les poètes russes et français.

Jeanne d'Arc et la cathédrale dans l'œuvre de Péguy

Examinons d'abord les liens entre l'image de Jeanne d'Arc et la cathédrale¹ qu'il nous semble intéressant d'évoquer ici car le

1 Voir Lioudmila Chvedova, « Jeanne d'Arc et la cathédrale dans l'œuvre

personnage de Jeanne incarne en même temps le côté féminin (par sa naissance et sa nature) et masculin (par sa capacité à mener les soldats pour combattre l'ennemi). Cela nous permettra de montrer la fusion des deux aspects de la cathédrale. Il faut remarquer que l'église n'est pas directement identifiée à Jeanne d'Arc dans les œuvres de Péguy, mais les deux images sont étroitement liées et presque inséparables dans les textes péguys. L'identification sera plus perceptible dans la métaphore renversée que nous étudierons à la fin de ce chapitre dans lequel il sera question de la représentation de Jeanne d'Arc comme cathédrale chez Péguy.

Plusieurs éléments nous permettent d'établir ce rapprochement entre la cathédrale et Jeanne d'Arc et de l'examiner dans le contexte de l'œuvre de Péguy. Avant tout, les moments cruciaux de la vie de Jeanne furent souvent liés à la cathédrale. Tantôt avec son armée, tantôt toute seule, elle a passé par les plus grandes villes-cathédrales : la ville d'Orléans qu'elle a délivrée, Reims où elle a amené le roi pour le sacre, Rouen où son procès et son exécution ont eu lieu. Tous ces joyaux d'architecture ont été témoins de ses victoires ou de ses échecs et désespoirs.

Dans la première pièce de Péguy, le drame *Jeanne d'Arc* (1897), et dans ses œuvres plus tardives comme *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (1910) ou la *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne* (1914), on voit s'esquisser les liens que la cathédrale et le personnage de Jeanne entretiennent chez Péguy. Partant des monologues de Jeanne devant les cathédrales, dans le premier drame de Péguy, et des premières évocations de la cathédrale, dans ses œuvres « johanniques », nous en viendrons à envisager la question de la représentation de Jeanne comme cathédrale. Lorsque nous parlerons de l'église, nous y entendrons une œuvre architecturale en précisant les moments où nous y désignerons la communauté des croyants et non l'institution ayant accusé et condamné Jeanne d'Arc.

Le thème de l'église et de la cathédrale apparaît dans le cinquième acte de la première partie du drame *Jeanne d'Arc*, dans le monologue où Jeanne s'adresse à l'église de Domremy, où elle fait ses adieux à l'église paroissiale avant d'accomplir sa mission et

de Charles Péguy », in *Le Porche*, n° 8, Orléans, 2001, pp. 52-61.

de devenir chef de guerre. Ce monologue annonce déjà le passage dédié aux cathédrales de France :

J'aimais l'église là ; d'un seul geste elle porte
Sa prière de pierre ascendante et solide,
Prière de bâtisse et de vaillance forte,
S'appuyant ici-bas pour monter plus solide :
J'aimais le geste au ciel de l'église de pierre².

Jeanne insiste ici sur le mouvement ascendant de l'église, sur son élan vers le ciel, vers Dieu, sur sa verticalité. Pour renforcer ce sentiment d'un axe vertical, elle répète l'expression « geste au ciel », qui commence le quatrain et qui le termine comme un refrain par le cinquième vers décalé. Nous avons l'impression que l'église prie ici avec Jeanne, que les pierres prient comme des êtres humains. Cet élan, on le perçoit déjà dans le quatrain précédent évoquant l'ascension de la voix de cloche, qui est personnifiée :

J'aimais la cloche là ; j'aimais sa voix qui chante
Et s'épand sur la Meuse emplissant la vallée
Comme un flot de prière et de vaillance lente,
S'élançant pesamment jusqu'à vous étalée [...] ³

Le mouvement de l'église vers le ciel revient lors de la prière de Jeanne dans la cathédrale d'Orléans, lorsqu'elle glorifie Dieu :

Votre gloire emplissait la vaste cathédrale
Et montait comme un flot jusqu'au ciel où vous êtes⁴.

Le regard humain s'élance avec la flèche de l'église vers le ciel, vers Dieu, il est toujours rempli de foi et de bonne espérance :

Et j'aime le regard humain quand il s'envole
Ainsi qu'un trait vivant droit au ciel désirable [...] ⁵

Selon Péguy, l'église et le peuple forment une seule prière et unifient leurs efforts. Cette idée peut d'ailleurs être associée à

2 Péguy, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 50.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 112.

5 *Ibid.*, p. 50.

celle qui est exprimée par Auguste Rodin à travers sa sculpture *La Cathédrale* (1908), qui représente deux mains jointes en prière montées au ciel symbolisant l'unité des âmes jointes par un même élan vers le ciel. Nous avons déjà évoqué cette sculpture dans la partie « cathédrale-végétal ».

Dans *Le Mystère de la vocation de Jeanne d'Arc* (acte III), Péguy développe ce monologue de Jeanne adressé à l'église de Domremy. Il y répète les mêmes fragments commençant par « J'aimais la cloche là [...] » et « J'aimais l'église là [...] ». Mais ils sont considérablement augmentés, sans pourtant être modifiés. Ces ajouts sont significatifs, car ils montrent le changement de Péguy qui ose dire ce que le socialiste taisait en gardant des blancs dans les pages, mais qu'il avait déjà pourtant à l'esprit, comme le confirme Pie Duployé qui accorde « les droits à la coexistence dans l'âme et dans l'esprit de Péguy entre 1893 et 1905, d'un athéisme et d'un christianisme, non avoué, et même combattu, mais profondément, existentiellement vécu⁶ ». De fait, l'homme, Dieu, la pierre et l'église sont étroitement liés. Le son de la cloche ici est doublement créé : il est créé par l'homme et par Dieu. La voix de l'église vient en même temps de Dieu et de l'homme :

Voix créée,
Voix doublement créée.
Voix créée de l'homme.
Voix créée de Dieu, par le ministère de l'homme,
Par le singulier ministère de l'homme.
Votre voix profonde, ô cloches créatures⁷.

Le thème des voix a une importance singulière pour Jeanne, pour la découverte de sa vocation. Les voix des cloches de l'église qu'évoque Jeanne au début du troisième acte sont liées ici aux voix des humains, des fidèles : « Tant de prières de cloches et d'églises, tant de prières de regards et de voix⁸ ».

6 Pie Duployé, *La Religion de Péguy*, Éditions Klincksieck, 1965, p. 638.

7 Péguy, *Le Mystère de la vocation de Jeanne d'Arc*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 1255.

8 *Ibid.*, p. 1257.

Ces voix se transforment petit à petit en voix d'une autre nature, en voix surnaturelles que Jeanne entend dans ses visions mystiques et qui lui dévoilent sa vocation.

D'après ce monologue, ce n'est plus seulement la prière de pierres qui s'élève vers le ciel, mais également celle des maçons, des fondeurs de cloches, autrement dit de tous les hommes ayant participé à la construction de l'église et de tous les fidèles qui prient dans l'église :

Prière de maçons ; (et vous, cloches, prières de fondeurs).

Prière de bâtisse et de taille de pierre.

Prière de charpente ; à l'intérieur, pour vous soutenir,
vous cloches⁹.

Puisque l'église est doublement créée comme la voix des cloches, elle est créée par Dieu et par l'homme, par tous ceux qui l'ont érigée :

Église créature,

Église créée.

Doublement créature.

Doublement créée.

Créée de l'homme, créature de l'homme, prisonnière
de l'homme.

Du travail de l'homme.

Créée de Dieu, créature de Dieu, par le ministère de l'homme.

Par le singulier, par le mystérieux ministère de l'homme.

Par la perpétuelle intercalation de l'homme¹⁰.

Là surgissent également les thèmes de l'église vivante, de l'église-être animé, de l'église-créature et de la cathédrale-créature. Dans ces monologues de Jeanne, on voit s'amorcer un parallèle entre la cathédrale qui s'élève au ciel dans son geste ascendant et Jeanne d'Arc faisant sa prière qui monte vers Dieu.

Le monologue complété et développé explique la conception de l'église, de la bâtisse, de la cathédrale chez Péguy-chrétien. Ici, on voit un autre Péguy, une autre Jeanne pour qui l'église, l'homme et Dieu sont inséparablement liés. Péguy accentue cette liaison, il y

⁹ *Ibid.*, p. 1256.

¹⁰ *Ibid.*

insiste à l'aide de ces additions. Ces ajouts sont comme des feuilles qui complètent les branches de l'arbre de la première *Jeanne d'Arc*, qui développent les idées de la première œuvre et confirment la foi chrétienne de Péguy.

Le thème de la cathédrale et de l'église surgit, indirectement, dans la controverse sur l'utilité de construire, de semer, de travailler en période de guerre, controverse qui apparaît dans les premières pages du drame *Jeanne d'Arc* et se prolonge dans *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*. Jeanne discute avec Hauviette en comparant les gens, qui sont toujours en train de construire malgré les destructions, aux enfants qui s'amuse à faire des digues avec de la terre. « La Meuse finit toujours par passer par-dessus¹¹ », affirme Jeanne. Selon elle, il faut d'abord « tuer » la cause première de ces destructions et dévastations, la guerre, autrement tous les efforts sont inutiles. Mais Hauviette conteste l'idée de Jeanne, persuadée qu'il faut continuer à travailler avec le même soin en construisant des églises, en labourant la terre, car c'est cela qui garde tout, qui tient tout. « [...] le bon Dieu finira bien par bénir leurs moissons¹² », dit Hauviette. C'est Madame Gervaise qui tranche la discussion au profit d'Hauviette dans un des passages du *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* où le personnage de la moniale s'impose pour l'équilibre, où elle a souvent raison contre Jeanne, où elle la guide en quelque sorte :

Ils démolissent les églises. Nous en rebâtirons toujours. Nous rebâtirons toujours des églises de pierre [...]. Nous rebâtirons toujours des églises temporelles. Nous édifierons toujours des églises périssables. Mais il y a une Église qu'ils n'atteindront pas. Il y a une Église de Dieu qu'ils n'atteindront pas. Il y a une Église dans le ciel, dans le ciel de Dieu. Il y a une Église éternelle. Qu'ils n'atteindront jamais¹³.

D'après Madame Gervaise, tout ce que font les démolisseurs des églises sur terre est vain, car il existe une autre église, la Jérusalem céleste qui est éternelle, que personne ne pourra jamais démolir et qui va toujours protéger les églises sur terre. Hauviette

11 *Ibid.*, p. 31.

12 *Ibid.*, p. 33.

13 *Ibid.*, p. 417.

et Madame Gervaise prouvent à Jeanne que le fait de construire n'est pas inutile, parce que c'est aussi une façon de lutter contre la guerre, parce que c'est un des moyens de la « tuer », de montrer aux démolisseurs que les constructeurs sont plus forts, plus obstinés, capables de construire plus vite que les autres ne démolissent. Et c'est une des façons de leur montrer leur faiblesse, leur incapacité, l'inutilité de leurs efforts. Comme écho à cette idée, citons les passages du *Porche du mystère de la deuxième vertu* (1912) où le peuple lutte contre les mauvaises herbes en désherbant continuellement :

Peuple qui ne cesses point de désherber. Plus vite et plus constant et plus infatigable que la nature même¹⁴.

Peuple qui suffis plus à arracher la mauvaise herbe que la mauvaise nature à la faire pousser¹⁵.

Peuple plus opiniâtre, plus patient, plus recommençant que la mauvaise nature même [...] ¹⁶.

Les démolisseurs des églises sont, si l'on peut dire, comme cette mauvaise nature qui fait pousser les mauvaises herbes empoisonnant les blés. Ainsi les Anglais démolissent-ils les églises comme la mauvaise herbe détruit le pain éternel. Mais le peuple doit continuer à construire, à semer plus vite que l'on ne détruit et que l'on n'empoisonne les semailles.

Ne refusant point cette vérité paysanne, Jeanne va pourtant plus loin. Elle est persuadée qu'en même temps il faut lutter contre la guerre elle-même, qu'il faut tuer la cause première de ces malheurs, qu'il ne faut pas se soumettre au mal universel. Péguy donne raison à ces trois personnages : chacun a raison à sa façon, les trois points de vue ne se contredisent pas, mais se complètent, car ils viennent tous du même esprit.

Les efforts des bâtisseurs des cathédrales ne sont pas vains, tout comme ceux de Jeanne dans sa prière, même si leurs fruits ne sont pas immédiatement visibles.

La grandeur et la majesté des plus importantes cathédrales de France sont comparées par Jeanne au petit bourg de Nazareth

14 *Ibid.*, p. 645.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

qui a vu Jésus, qui l'a vu marcher sur cette terre, qui est le plus fortuné, car il a été témoin de sa présence. Dans *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, le monologue de Jeanne adressé aux grandes villes-cathédrales de France se construit sur un jeu de répétitions, de négations et d'oppositions. Jeanne se souvient des plus belles cathédrales : celles de Chartres, de Tours, de Paris, de Reims, d'Amiens et d'Orléans. Elle les évoque en suivant toujours le même schéma qui se répète : en les admirant et magnifiant au début, elle nie à la fin leur signification par une seule phrase : « vous n'êtes rien » qu'elle répète presque à chaque fois qu'elle évoque une cathédrale, tout en conservant le vousoiement, si caractéristique de Péguy lorsqu'il s'adresse à une cathédrale et surtout à Notre-Dame de Chartres qu'il mettrait au-dessus de toutes les autres. Parlant avec la voix de Jeanne, Péguy exprime son amour, son admiration pour cette cathédrale :

Vous Chartres, ville unique du pays de France, cathédrale unique au monde, Chartres, diocèse, ville unique au royaume de France, Chartres, qui êtes dévouée à notre Dame, Chartres qui êtes dévouée, dédiée, donnée à notre Dame, Chartres qui êtes vouée [...]¹⁷.

L'adjectif « unique » se répète ici trois fois, élevant au plus haut degré la valeur de cette cathédrale pour Péguy, qui la cite en premier lieu en la mettant devant toutes les autres. Le passage que l'on vient de citer résume le thème de *La Tapisserie de Notre-Dame* consacrée à la cathédrale de Chartres. Mais la suite de la phrase efface tout ce qui était dit avant, bien qu'elle ne soit pas négative ; elle suppose une question rhétorique et une antithèse par rapport à la première partie de l'énoncé : « [...] qu'est-ce que vous êtes, Chartres, grande ville, en comparaison de ce petit bourg¹⁸ ». La phrase suivante renforce encore plus la négation suggérée dans la précédente. Elle est exprimée directement, mais, sans se rapporter à la cathédrale de Chartres, elle désigne la basilique Saint-Michel : « Et vous aussi vous n'êtes rien, vous-même Saint-Michel, bourg unique, ville unique au monde, unique en toute chrétienté, basilique

¹⁷ *Ibid.*, p. 401.

¹⁸ *Ibid.*

au monde¹⁹ ». Là, ce n'est pas le même principe de construction de la phrase : d'abord, c'est la négation, ensuite vient l'affirmation et l'admiration. En troisième lieu Péguy cite Tours « ville de Loire, ville de saint Martin [...] capitale des Gaules [...] capitale des premières chrétientés²⁰ ». Ensuite, il généralise et la négation ne se rapporte plus à une cathédrale ou à une ville concrète, mais à toute la série énumérée :

Vous toutes, qu'est-ce que vous êtes, grands diocèses, grandes villes, grandes paroisses, qu'est-ce que vous êtes auprès de ce petit bourg, au prix de ce petit bourg obscur, qui hélas, hélas, n'est peut-être plus même une paroisse, une paroisse chrétienne²¹.

Ici, les négations et les affirmations s'entremêlent, la phrase est remplie d'antithèses. Ce qui semble grand, en vérité ne l'est pas et ce qui dans la réalité est de petite dimension, devient grand par sa signification.

En évoquant la cathédrale Notre-Dame de Paris, Péguy insiste sur le chiffre deux : l'adverbe « doublement » se répète plusieurs fois dans la phrase suivante :

Et vous, les tours de Notre-Dame, Paris, qui fûtes capitale du royaume de France, doublement dévouée, doublement dédiée, doublement donnée, vouée doublement [...] ²².

Ce procédé rappelle des passages de *La Tapisserie de Notre-Dame*, lorsque Péguy, en parlant de la cathédrale de Paris, la compare à « une double galère » pour ses deux tours sans doute, pour l'île de la Cité avec les deux rives de la Seine qui sont des deux côtés de la cathédrale. Péguy n'oublie pas la ville d'Orléans, qui est un point de départ pour lui et qui sera très significative pour Jeanne. Pourtant, toutes ces grandes villes avec leurs cathédrales et leurs saints ne sont rien par rapport à la petite paroisse de Bethléem :

Grandes villes, villes illustres, villes de chrétienté, vous avez de grands saints et de grands patrons, les plus saints, les plus grands

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

patrons du monde, et au-dessus de tous les saints vous êtes patronnées, vous avez la sainte Vierge notre Dame²³.

Mais tout de suite après vient une antithèse qui nie tout ce qui était dit : « Or vous n'êtes rien, villes chrétiennes, grandes villes, résidences de chrétienté, chaires, cathédrales de sainteté vous n'êtes rien²⁴ ». Si ces grandes villes de chrétienté ne sont rien, c'est que la petite paroisse de Bethléem a tout pris, car elle a saint Jésus, le plus saint des saints. Ce qui est intéressant, c'est que Péguy ne vousoie pas ce petit bourg qui a tant de signification, il commence à le tutoyer contrairement aux grandes villes-cathédrales comme s'il changeait brusquement de registre :

Mais toi, Bethléem, petite paroisse obscure, petite paroisse perdue, toi maline tu as saint Jésus, et nul ne pourra te l'enlever éternellement jamais²⁵.

On peut supposer que l'auteur utilise ce procédé pour mettre plus en valeur l'opposition entre les grandes villes et ce petit bourg, pour marquer encore plus cette antithèse par l'opposition des pronoms personnels « vous » et « tu » afin de montrer la multiplicité des endroits saints et la singularité du « petit bourg ». D'autres endroits saints, d'autres saints après Jésus ne sont pour Jeanne que des « travailleurs de la onzième heure », les saints de la onzième heure, car ce sont les saints secondaires qui n'ont pas vu Jésus sur terre, ils ne l'ont vu que dans l'éternité et non dans la vie terrestre :

Villes cathédrales, vous n'avez point vu cela. Vous enfermez dans vos églises cathédrales des siècles de prière, des siècles de sacrements, des siècles de sainteté, la sainteté de tout un peuple, montant de tout un peuple, mais vous n'avez pas vu cela²⁶.

Les cathédrales sont dans ce cas-là considérées comme quelque chose de secondaire. Ce n'est pas la sainteté première et son témoignage, mais son imitation, si l'on peut dire. En évoquant

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*, p. 402.

25 *Ibid.*, p. 403.

26 *Ibid.*, p. 405.

les plus grandes cathédrales dans le monologue de Jeanne d'Arc, Péguy s'adresse à Reims :

Reims, vous êtes la ville du sacre. Vous êtes donc la plus belle ville du royaume de France. Et il n'y a pas de cérémonie plus belle au monde, il n'y a pas dans le monde de cérémonie aussi belle que le sacre du roi de France, dans aucun pays²⁷.

Mais tout de suite après on voit surgir une mise en doute de ce sacre, car Bethléem a assisté à la naissance de la royauté éternelle :

Mais d'où venez-vous, ville de Reims, que faites-vous, cathédrale de Reims. Qui êtes-vous. Une étable, dans ce bourg perdu, une pauvre étable, dans ce pauvre petit bourg de Bethléem, une étable a vu naître une royauté qui ne périra pas, une simple étable, une royauté qui ne disparaîtra point dans les siècles des siècles, jamais, une étable a vu naître un roi qui régnera éternellement²⁸.

Reims est une ville tellement importante pour Jeanne, ville où elle a amené le roi pour le sacre, ville à laquelle elle liait tout son espoir et qui devait changer le destin de la France. Péguy fait parler son héroïne de la cathédrale de Reims et des sacres solennels des rois de France :

Et le roi de France, qui est le plus grand roi du monde, fait des entrées solennelles, il fait dans Reims une entrée solennelle, et rien n'est plus beau que l'entrée du roi dans Reims, rien n'est plus beau au monde, rien dans le monde n'est aussi beau, dans tout le monde ; et vingt rois de France ont fait dans Reims, dans la cathédrale de Reims vingt entrées solennelles, vingt entrées somptueuses²⁹.

La phrase abonde en répétitions. Péguy insiste ici sur le caractère unique du sacre des rois à Reims : rien n'est plus solennel. Mais cela est encore temporel et périssable par rapport à la naissance du roi éternel, roi le plus juste, « roi par-dessus les rois » à Bethléem.

L'existence des plus grandes cathédrales est privée de son sens dans les pensées de Jeanne, car leur sainteté n'est pas la sainteté

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

originelle, ce n'est donc pas dans ces villes-cathédrales qu'il faut chercher la source de la sainteté :

Mais vous, flèche de Chartres, nef d'Amiens, où allez-vous. Que faites-vous, qui êtes-vous, d'où venez-vous. Vous n'êtes rien. Et vous flèche de Chartres et tombeaux de Saint-Denis, saintetés du royaume de France, vous n'êtes rien³⁰.

La négation de la valeur des grandes villes-cathédrales augmente progressivement. La question rhétorique « qu'est-ce que vous êtes » posée au début se transforme en « vous n'êtes rien », qui se répète régulièrement et finit par devenir une négation générale : « Et il ne reste plus rien, mes enfants, rien à prendre, de ce qui compte ». Le « vous n'êtes rien » est comme un clou qui à chaque répétition s'enfonçe plus profondément, qui s'ancre comme un refrain dans l'esprit de Jeanne et celui du lecteur.

Cette série de négations et de paradoxes évoqués dans le monologue trop catégorique de Jeanne a besoin d'un contre-argument, d'un éclaircissement. Et c'est Madame Gervaise qui accomplit cette tâche, qui rétablit un équilibre. Elle oppose aux pensées de Jeanne l'idée que « tous les bourgs sont aimés sous le regard de Dieu, Tous les bourgs sont chrétiens, tous les bourgs sont sacrés, Tous les bourgs sont à Dieu sous le regard de Dieu³¹ ». La sainteté n'est pas concentrée en un seul endroit. Toutes les cathédrales ont leurs saints qui sont dignes d'être vénérés, qui ne sont pas privés de leur valeur pour cette raison qu'il y a un saint au-dessus d'eux. Tous les saints sont liés, car il existe une communion des saints. Et tous ces lieux saints sont pénétrés de la présence divine, car elle est continue, car elle est éternelle.

Que toutes les paroisses soient dans la chrétienté
Comme une couronne, comme une gerbe d'épi³².

Chaque lieu saint et chaque cathédrale sont pour Péguy comme les épis liés dans une gerbe par la même foi, par la même idée de la chrétienté. On retrouve ici l'idée de l'unité et de la multiplicité :

30 *Ibid.*, p. 408.

31 *Ibid.*, p. 413.

32 Charles Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc avec deux actes inédits*, Paris, Club du Meilleur Livre, 1956, p. 320.

chaque croyant et chaque paroisse font partie de la chrétienté, chaque épi fait partie d'une gerbe. De la même manière, tous les saints font partie de la chrétienté. Chaque saint a sa place, sa valeur, et Jeanne d'Arc a dans cette hiérarchie sa place méritoire.

Si la comparaison de la cathédrale au Christ ou à la Vierge est explicite dans les œuvres littéraires, l'association de l'église et de Jeanne n'est pas exprimée si clairement. Pourtant, le lien entre les deux images est indiscutable pour Péguy. L'étude des œuvres « johanniques » de Péguy nous a également révélé différents parallèles entre la cathédrale et les êtres humains. Dans ces œuvres, la cathédrale est associée à toutes les créatures humaines qui ont participé à la construction de l'édifice et qui prient dans l'église. Les pierres de la cathédrale prient comme les fidèles ; les voix de ses cloches s'élèvent vers Dieu comme les voix des personnes qui prient, comme la voix de Jeanne. La prière des pierres est une prière de chaque fidèle, de chaque paroissien, car chaque individu peut être associé à une pierre de l'église.

En évoquant les cathédrales dans ses monologues, Jeanne les associe à « un geste au ciel » de la bâtisse, de ses pierres, ainsi que des maçons et de tous les fidèles qui prient. Chaque fidèle, homme ou femme, participe à la construction de la maison spirituelle de Dieu. Les voix de l'église, se transformant en voix mystiques, dictent à Jeanne sa vocation de chef de guerre. La prière qu'elle faisait constamment n'est pas restée vaine. Les grandes cathédrales l'ont aidée à accomplir sa mission. Les cathédrales sont vénérées dans les œuvres de Péguy, elles sont voussoyées comme des créatures suprêmes, elles sont toutes liées par la chrétienté, de même que Jeanne d'Arc, la sainte la plus louée par Péguy, s'inscrit pleinement dans la communion des saints.

La cathédrale martyre de Reims chantée par les poètes russes et français

L'image de la cathédrale crucifiée évoquée par plusieurs auteurs nous permet d'ouvrir de nouvelles perspectives dans l'exploration de l'édifice animé dans la littérature. La cathédrale de Reims est souvent qualifiée de « cathédrale martyre », car elle a souffert comme une personne vivante, elle a été crucifiée, selon les écrivains. Cette

nouvelle image contribue à réunir les deux côtés de la métaphore : le féminin et le masculin.

Au ^{xx}^e siècle, les poètes russes et français ont souvent évoqué la cathédrale de Reims dans leurs œuvres³³, car elle est particulièrement marquée par l'histoire. Ayant beaucoup souffert en septembre 1914 lors des bombardements allemands pendant la Première Guerre mondiale, cette cathédrale est très souvent présente dans les œuvres littéraires de l'époque. Pendant cette période tragique, Notre-Dame de Reims devient en effet une cible, à travers laquelle on humilie, on atteint le plus profondément l'ennemi, et c'est ainsi que la cathédrale souffre d'une monstrueuse intrigue politique. Le monument, si important pour l'histoire française, lieu de sacre des rois de France, est devenu l'enjeu d'une guerre psychologique de terreur qui visait à briser le moral et l'esprit de résistance des Rémois.

Le monde entier fut indigné par l'événement qui s'y produisit. Nombreux sont les écrivains russes et français qui furent touchés par le destin tragique de cette cathédrale magnifique et lui consacrèrent leurs poèmes. Les monuments souffrent injustement pendant la guerre comme les êtres vivants, et quand, dans leurs œuvres, les poètes présentent les cathédrales blessées par la Première Guerre mondiale, ils les qualifient de « crucifiées » ou de « martyres ».

Lorsqu'on parle de Péguy, on a l'habitude de dire que sa cathédrale préférée était celle de Chartres car elle a joué un très grand rôle dans sa vie. Mais malgré cette préférence il éprouvait aussi de l'admiration pour d'autres cathédrales. Et le cas de Reims est très important car on peut établir un parallèle entre le destin tragique de cette cathédrale et celui de Péguy. Comme la cathédrale de Reims, il fut une victime de la Première Guerre mondiale : il mourut le 5 septembre 1914, quatorze jours avant la destruction de la cathédrale, près de Villeroy, lors de la bataille de la Marne

33 Voir Lioudmila Chvedova, « Cathédrale de Reims, martyre de l'Histoire chez les poètes russes », in Fiona McIntosh-Varjabédian et Joëlle Prunghaud (dir.), *Les monuments du passé : traces et représentations d'une histoire dans la littérature*, Lille, Université Lille 3, coll. UL3 « Travaux et recherches », 2008, pp. 113-123. Voir aussi Lioudmila Chvedova, « Les poètes russes chantent la cathédrale de Reims », in *Le Porche* n° 10, Orléans, 2002, pp. 9-21.

en menant courageusement sa section à l'attaque. Si Péguy avait été vivant le 19 septembre 1914, il aurait été sans aucun doute scandalisé par la destruction de la cathédrale de Reims et aurait condamné ce terrible bombardement. Mais le même mal dont la cathédrale de Reims a souffert peu de temps après Péguy, le priva de cette possibilité. Dans son article sur Péguy, Maximilien Volochine a d'ailleurs écrit les lignes suivantes après la mort du poète :

Et si la bataille de la Marne apparaît comme la conséquence de la clairvoyance et de l'esprit de décision de Joffre, son aspect moral, qui donna à la France, militairement mal préparée et déjà complètement défaite, la force de se redresser et d'opposer une résistance à l'Allemagne, se focalise dans la personne et dans la mort de Charles Péguy, l'humble et consciencieux chantre des grandes pastourelles, Geneviève et Jeanne, qui a joué en notre temps, sans en avoir conscience, le même rôle qu'elles³⁴.

Péguy, qui admirait la cathédrale de Reims, lui a consacré le passage suivant dans *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* que nous avons déjà partiellement cité plus haut en évoquant les grandes cathédrales de France dans le monologue de Jeanne :

Reims, vous êtes la ville du sacre. Vous êtes donc la plus belle ville du royaume de France. Et il n'y a pas de cérémonie plus belle au monde, il n'y a pas dans le monde de cérémonie aussi belle que le sacre du roi de France, dans aucun pays [...] et vingt rois de France ont fait dans Reims, dans la cathédrale de Reims vingt entrées solennelles, vingt entrées somptueuses³⁵.

34 «И если марнская победа является следствием гениальной проницательности и решимости Жоффре, то моральная сторона её, давшая Франции, военно неподготовленной и уже разбитой наголову, силу снова выпрямиться и дать отпор Германии, сосредотачивается, как в фокусе, в личности и в смерти Шарля Пегги, — смиренного и подробного песнопевца великих пастушек — Женевиэвы и Иоанны, бессознательно сыгравшего в наши дни ту же роль, что они». Волошин, *Автобиографическая проза* (Volochine, *Prose autobiographique*), *op. cit.*, p. 158. Article de Volochine sur Péguy traduit par Yves Avril, in *Le Porche*, n° 8, Orléans, 2001, p. 113.

35 Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, in *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 405.

Nombreux sont les poètes russes à avoir plaint le destin tragique de la cathédrale de Reims et à lui avoir dédié leurs poèmes. Nous présenterons ici quatre de ces poètes, qui ont évoqué la cathédrale-martyre : Maximilien Volochine, Ossip Mandelstam, Valéri Brioussov et Michel Kouzmine.

Maximilien Volochine fut frappé par la tragédie de Reims ; l'idée de la destruction de cette cathédrale lui était insupportable. Le 19 février 1915, il écrivit « Notre-Dame de Reims », poème dédié à la cathédrale-martyre. En représentant l'édifice comme une femme en prière, Volochine fait surgir dans ce poème l'image d'une femme crucifiée, de la cathédrale en deuil. La magnifique description de cette « perle entre les perles » se termine tragiquement par l'évocation de l'église tendant ses bras carbonisés vers les cieux glacés. Par analogie avec l'image du Christ crucifié, Volochine crée l'image de Notre-Dame crucifiée, de la cathédrale-martyre, ce qui est très bien exprimé à travers le drame de Reims :

On l'a dépouillée, crucifiée...
Son corps pur a souffert la flamme,
Les flèches aiguës... Et, la nuit,
Dans ses élans d'affreuse angoisse,
Tendant ses bras carbonisés
Elle implore le ciel glacé³⁶.

Dans ce poème, nous percevons certaines correspondances avec les œuvres d'autres écrivains, peintres et sculpteurs qui évoquèrent le drame de la cathédrale de Reims, notamment avec l'estampe d'Adrien Sénéchal *L'Art en deuil* qui présente la cathédrale telle une femme enveloppée d'un voile de deuil recouvrant la cathédrale mutilée³⁷ ou avec les aquarelles d'Antoine Bourdelle *Le Martyre de Reims*³⁸. Penchons-nous sur cette série d'aquarelles symboliques

36 « ...И обнажив, её распяли... / Огонь лизал, и стрелы рвали / Святую плоть... И по ночам, / В порыве безысходной муки, / Её обутленные руки / Простёрты к зимним небесам». Волошин, *Избранные стихотворения* (Volochine, *Poèmes choisis*), *op. cit.*, p. 136. « Notre-Dame de Reims » de Volochine traduit par Jean-Louis Backès, in *Le Porche*, n° 10, *op. cit.*

37 En annexe 2, voir l'image n° 4.

38 En annexe 2, voir l'image n° 5.

qui transmettent une profonde émotion. Dans *Comoedia*, Marc Vromant résume avec justesse la démarche de l'artiste : « Il n'a pas figuré la grande catastrophe de Reims d'une façon documentaire avec l'exactitude de reportage comme le font presque toutes les compositions inspirées par ce drame ; il en a dégagé le symbole et l'esprit³⁹ ». On pourrait dire la même chose au sujet de Volochine qui a transmis le symbole de cette tragédie dans son poème.

Dans sa série d'aquarelles, Bourdelle ne représente pas l'architecture, mais plutôt la statuaire de la cathédrale. On y voit des statues mutilées, brisées, supportées par des anges. Ce qui nous intéresse surtout, c'est la partie de ces aquarelles inspirée par la crucifixion du gâble nord de la façade, et que l'on pourrait intituler également « L'art crucifié », d'après le titre d'une des aquarelles sur laquelle le Christ est soutenu par des anges. Sur la croix se lit une succession de dates : 1914, 1915, 1916, 1917 – ce sont les années où Bourdelle a créé cette série.

Cet exemple de correspondances entre l'image poétique de la cathédrale crucifiée dans l'œuvre de Volochine et la représentation picturale de la cathédrale de Reims créée par Bourdelle témoigne du caractère universel de ce drame. Le thème de la crucifixion apparaît également dans le poème de Volochine « La Cathédrale de Rouen » (« Руанский собор », 1905) qui se compose de sept parties symbolisant sept étapes de la procession, sept degrés de la consécration chrétienne (« La Nuit », « Les Rayons violets », « Les Vitres du soir », « Les Stigmates », « La Mort », « L'Enterrement », « La Résurrection »), que nous avons déjà analysé dans le chapitre consacré à la cathédrale-livre. Le nombre sept prend une nouvelle signification chez Péguy, lorsqu'il évoque la cathédrale de Chartres comme Notre-Dame des sept douleurs :

Nous n'avons plus de goût pour le métier des larmes,
Reine des sept douleurs et des sept sacrements⁴⁰.

Dans *La Ballade du cœur qui a tant battu*, Péguy parle de la cathédrale de Chartres comme d'une immense croix, comme d'une princesse prosternée – comparaison juste, car les cathédrales gothiques sont

39 *Comoedia*, le 20 décembre 1919 dans le dossier de presse, Paris, Musée Bourdelle ; R. Dufet-Bourdelle.

40 Péguy, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 919.

construites en forme de croix latine, ce qui symbolise la crucifixion. L'édifice en forme de croix peut être associé à un corps crucifié et martyrisé :

Notre-Dame de Chartres
Croisée en Beauce,
Comme une immense croix
Sur une fosse⁴¹.

Le symbolique nombre sept apparaît également lorsque Péguy parle de Notre-Dame comme d'une « reine sept fois ornée des sept prières » et « septante fois ornée des sept douleurs ». Ce passage, comme souvent chez Péguy, abonde en répétitions et le poète joue à placer le nombre sept dans les différents vers qui se succèdent, ce qui souligne l'accent que Péguy veut faire porter sur cette répétition.

Ossip Mandelstam a consacré à la tragédie de Reims le poème « Reims et Cologne » («Реймс и Кёльн», 1914) et nous pouvons supposer d'après le titre qu'il s'agit d'une comparaison ou d'une opposition. Le poème « Reims et Cologne » fut écrit juste après les événements tragiques de la guerre de 1914. Bien que le poème soit une réaction au bombardement de Reims, Mandelstam le commence par une évocation de la cathédrale de Cologne, qui est frappée par un monstrueux tocsin annonçant la destruction de sa sœur rémoise :

Le vieux Cologne aussi a une cathédrale,
Elle est inachevée, mais elle est magnifique ;
Il est un prêtre au moins au visage stoïque,⁴²
Dans la forêt fléchée, ô merveille intégrale⁴³.

Un tocsin monstrueux, de manière sournoise⁴⁴,
L'ébranle dans le noir en ce terrible instant⁴⁵,
Les cloches d'Allemagne entonnent triste chant :

41 *Ibid.*, p. 1400.

42 Littéralement : « visage impartial ».

43 Littéralement : « et dans l'unité divine, la forêt fléchée ».

44 Littéralement : « elle est frappée par le monstrueux tocsin ».

45 Littéralement : « et à l'heure menaçante, quand les nuages noircissent ».

« Qu'avez-vous fait, hélas, à notre sœur rémoise ? »⁴⁶

Dans la version originale, à la fin du poème, Cologne s'adresse à son frère rémois, mais dans la traduction on a été contraint de remplacer le frère par un être féminin, par « une sœur rémoise », ce qui s'explique par la raison déjà mentionnée (la différence de genre du mot « cathédrale » en français et en russe). D'après Mandelstam, la cathédrale a pour mission de réconcilier les peuples, de leur faire sentir leur fraternité, d'empêcher la guerre qui est source de malheurs. Les cloches de la cathédrale de Cologne font des reproches à l'Allemagne. Les deux cathédrales sont comme deux êtres vivants qui perdent leurs proches à cause de la guerre. Cette personnification enrichit beaucoup le poème sur le plan émotionnel. La première version du texte contenait encore deux strophes initiales évoquant la destruction de la cathédrale de Reims, mais Mandelstam les a supprimées pour charger son œuvre d'un autre sens qui est pour lui plus important. Ce n'est pas l'image de la destruction qui compte pour le poète, mais l'émotion et la douleur que cette destruction a causées.

Dans la peinture française, nous retrouvons également cette idée de fraternité des églises. Lorsque les artistes représentent la cathédrale de Reims, ils utilisent souvent les éléments d'autres cathédrales, notamment ceux de Notre-Dame de Paris, pour évoquer la grandeur de l'édifice rémois. Ainsi, pour son tableau « Intérieur de cathédrale » Georges Rochegrosse s'est-il inspiré des croisillons nord et sud et de la grande rose de Notre-Dame de Paris. Antoine Bourdelle mêle également les détails des deux cathédrales, celle de Paris et celle de Reims, dans ses dessins aquarellés *Le Martyre de Reims*⁴⁷. Le peintre ardennais Paul-Hubert Lepage a associé les cathédrales de Monet à ses vues de Notre-

46 «[...] Но в старом Кёльне тоже есть собор, / Неконченный и все-таки прекрасный, / И хоть один священник беспристрастный, / И в дивной целости стрельчатый бор; / Он потрясён чудовищным набатом, / И в грозный час, когда густеет мгла, / Немецкие поют колокола: / Что сотворили вы над реймским братом ?» Мандельштам, *Камень* (Mandelstam, *La Pierre*), *op. cit.*, p. 166. Traduit par Lioudmila Chvedova et Romain Vaissermann, in *Le Porche*, n° 10, juillet 2002, p. 15.

47 En annexe 2, voir l'image n° 5.

Dame de Reims en ruines, peintes à différents moments de la journée. Ce qui intéresse surtout les artistes c'est l'émotion inspirée par la catastrophe et non la reproduction de la tragédie en forme de reportage. La cathédrale devient un lieu de tourment pour les peintres, écrivains et d'autres artistes.

La tragédie de Reims n'a pas laissé indifférent Valéri Brioussov (1873-1924). Il a consacré à cette cathédrale son poème « Au Teuton » («Тевтону», 1914) qui appelle à la vengeance contrairement à celui de Mandelstam, qui propose la réconciliation des cathédrales et des peuples. D'après Brioussov, la vengeance doit être effectuée par les chimères de la cathédrale, qui, en incarnant tout le mal du monde par leur aspect terrifiant ont la mission de protéger la cathédrale et d'écarter les forces maléfiques. Nous avons déjà évoqué les gargouilles décrites par Gautier qui ont pour fonction de chasser les mauvais esprits. Souvenons-nous également des réflexions de Hugo sur la cohabitation de la beauté et de la laideur sur les façades des cathédrales gothiques. Comme Quasimodo, les monstrueuses gargouilles possèdent une beauté intérieure et sont les protectrices de la sainteté. L'aspect terrifiant des chimères sert une bonne cause. Dans ce poème de Brioussov, les chimères accomplissent la vengeance en défendant la cathédrale :

Tu as fait déborder la coupe
Teuton, – ou quel nom te donner !
Les chimères des cathédrales
Assassineront l'assassin⁴⁸.

Bombarder du ciel Notre-Dame,
Sur les temples porter la main !
Mais sache : les monceaux de pierre⁴⁹
Prennent les siècles à témoins⁵⁰ !

48 Littéralement : « se vengeront en assassinant l'assassin ».

49 Littéralement : « à Reims les monceaux de pierre ».

50 «Ты переполнил чашу меры, / Тевтон, – иль как назвать тебя! / Соборов древние химеры / Отмстят, губителя губя. / Подъявший алань на храмы-чудо, / Громивший с неба Notre-Dame / Знай: в Реймсе каменная гряда / Безмолвно вопиёт к векам». Валерий Брюсов, *Собрание сочинений*, т. 2, Москва, 1973, с. 157 (Valéri Brioussov, *Œuvres complètes*, t. 2, Moscou, 1973, p. 157). Traduit par V. Tchimichkian

Chez Brioussov, on retrouve tout de même l'idée qu'avait Mandelstam sur la fraternité, la parenté des cathédrales. La troisième strophe du poème évoque les chimères de la cathédrale de Paris qui entendent l'appel de leur sœur de Reims :

Et leur clameur est entendue
Des monstres sur la Seine éclos
Qui respirent au fil des siècles
Le rêve de saints créateurs⁵¹.

Ce n'est pas par hasard si le maçon a placé tout en haut de la cathédrale « la foule de ses rêves cauchemardesques ». Les chimères sont les défenseurs de la sainteté. Le jugement qui n'a pas été accompli par les hommes doit être achevé par les forces mystérieuses incarnées par les chimères :

Un verdict rendu par la masse
Des forces secrètes punit
Celui qui sur le saint chef-d'œuvre
Ose diriger ses canons⁵².

Mikhaïl Kouzmine (1875-1936), précurseur de l'acméisme, qui avait célébré dans son œuvre « la belle clarté », aborde le sujet de la destruction de la cathédrale de Reims en septembre 1914 d'une manière assez proche de Valéri Brioussov, dans son poème « Vous avez le pouvoir de détruire les tours... » («Вы можете разрушить башни...»). Non que le poème appelle directement à la vengeance, mais sa dynamique exprime une protestation violente contre les ennemis de l'art et du sacré :

et L. Chvedova. Littéralement : « appelle les siècles silencieusement ».

51 «И этот вопль призывный слышат / Те чудница, что ряд веков, / Над Сеной уместившись, дышат / Мечтой своих святых творцов». Брюсов (Brioussov), *op. cit.* Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

52 «И суд, что не исполнят люди, / Докончат сонмы скрытых сил / Над тем, кто жерлами орудий / Святыне творчества грозил». Брюсов (Brioussov), *op. cit.* Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

Vous pouvez profaner la sainte cathédrale,
Vous avez tout pouvoir de détruire ses tours,
D'incendier les champs labourés, les prairies
Et la vieille forêt en défends.

Et calmement de respirer, dans les fumées
Des palais et des bibliothèques en feu,
Et d'un trait acéré de viser la Madone
Sans cri, sans aucune émotion !

Du belliqueux Omar la honte légendaire
N'est vraiment rien devant votre comportement
Et sous l'embrasement dans les cris des victimes,
La démence, partout, se répand⁵³.

Souvenons-nous de l'article « Guerre aux démolisseurs » de Hugo où il s'attaque aux vandales qui détruisent les monuments du passé. Nous avons déjà évoqué cet article dans le chapitre consacré à la cathédrale-livre. Il est intéressant que l'idée de la démolition des cathédrales-livres se retrouve indirectement dans ce poème de Kouzmine. Le poète fait ici allusion à l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie. Les actes des vandales sont dirigés contre les monuments et contre les livres qui sont menacés par les guerres et par d'autres facteurs extérieurs entraînant leur destruction. Victor Hugo a d'ailleurs évoqué l'anéantissement de la bibliothèque d'Alexandrie et le « belliqueux Omar » qui en était la cause dans son article « William Shakespeare » :

Au septième siècle, un homme entra dans Alexandrie [...]. Il avait conquis la moitié de l'Asie et de l'Afrique, pris ou brûlé trente-six mille villes, villages, forteresses et châteaux, détruit quatre mille temples païens ou chrétiens, bâti quatorze cents mosquées, vaincu

53 «Вы можете разрушить башни / И осквернить святой собор, / Вы можете спалить все пашни / И заповедный, старый бор. / В дыму дворцов и библиотек / Спокойно и легко дышать, / Метнув в Мадонну дерзкий дротик, / Не вскрикнуть, не затрепетать. / Позор воителя Омара / Пред вашим нынешним – ничто. / Средь стона жертв, в огне пожара – / Одно безумье разлито». Михаил Кузмин, *Собрание стихотворений*, т. 3, Мюнхен, 1977, с. 461-462 (Mikhail Kouzmine, *Recueil de poèmes*, t. 3, Munich, 1977, pp. 461-462). Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

Izdeger, roi de Perse, et Héraclius, empereur d'Orient, et il se nommait Omar. Il brûla la bibliothèque d'Alexandrie⁵⁴.

Hugo développe la même idée dans *L'Année terrible*, recueil poétique sur la Commune où l'on voit l'image de Paris incendié qui rappelle au poète d'autres lieux historiques enflammés par Omar ou Néron. Ce dernier est aussi mentionné dans les écrits des témoins du drame de Reims, présenté comme un « spectacle néronien » qui inspire un sentiment de terreur. Un journaliste rémois décrit ce monstrueux spectacle :

En écrivant ces notes, après cette journée d'épouvante, je ne puis me défendre de l'impression d'effroi et de tragique grandeur qui m'a pénétré. Je me demande si j'ai bien réellement assisté à ce spectacle néronien de l'incendie de la cathédrale ou si je ne suis pas le jouet d'une hallucination [...] c'était une beauté tragique; ceux qui comme moi ont pu voir sur la place du Parvis ce spectacle unique, qui arrachait des cris de douleur et de colère, ne pourront de leur vie l'oublier⁵⁵!

Ce terrible spectacle a également été évoqué dans l'iconographie satirique de l'époque qui représentait souvent Guillaume II comme empereur des vandales, à savoir Néron. Citons en guise d'exemple la carte postale russe *Néron de nos jours* (*Нерон наших дней*) qui représente Guillaume II⁵⁶ les mains tachées de sang, se tenant debout sur un tas de crânes devant la cathédrale de Reims enflammée. Dans le prolongement de ce thème, une gravure satirique, parue dans un journal russe, met en scène un Prussien tirant à bout portant sur la cathédrale de Reims.

Pourtant, malgré ces images monstrueuses, ce flot d'indignation et l'envie de donner une riposte, la fin du poème de Kouzmine nous laisse espérer que le temple « œuvré par des milliers de cœurs » et crucifié, selon la représentation de Volochine, un jour ressuscitera :

54 Victor Hugo, « William Shakespeare », in *Œuvres complètes, Critique*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 313.

55 *Mythes et réalités de la cathédrale de Reims*, Paris, Somogy, éditions d'art, 2001, p. 82.

56 En annexe 2, voir l'image n° 6.

Tuez, incendiez, livrez-vous aux pillages,
Nous ne vous craignons pas, non, nous vous méprisons.
Guidés du haut des cieux, des flîns invisibles
Redresseront les restes poudreux.

Une stagnation, obscure et délétère
Jamais, au grand jamais, ne saurait ombrager,
Ce libre temple qui n'est point fait de main d'homme
Mais bien l'œuvre de milliers de cœurs⁵⁷ !

Dans la dernière strophe, le poète emploie l'adjectif *нерукотворный* qui veut dire « celui qui n'est pas fait de main d'homme ». Ce terme s'inspire de *Спас Нерукотворный* qui est une image du Sauveur représentée sur les icônes et très vénérée par les orthodoxes.

L'espoir en la renaissance de la cathédrale nourrit plusieurs articles écrits après la tragédie. En 1916, Camille Le Senne publie ainsi une brochure intitulée *Sauvons la cathédrale de Reims!* où l'auteur appelle à demander que dès à présent la restauration de la cathédrale de Reims soit annoncée et étudiée : « Elle renaîtra de ses cendres car elle est le cœur de la ville, le symbole de noblesse et de beauté que rien ne saurait détruire...⁵⁸ ». Camille Le Senne consacre également à la cathédrale martyre son poème ayant pour titre « Pour la cathédrale de Reims » dans lequel on trouve les lignes suivantes :

Et dans l'azur lavé, resplendissant de gloire,
Dans le ciel étoilé, dans le ciel de victoire,
Poindront les mâts de tes deux tours⁵⁹.

La mission de redonner vie à la cathédrale de Reims fut confiée à Henri Deneux, architecte rémois qui connaissait la cathédrale

57 « Испепеляйте, грабьте, жгите! / Презренье вам ответ, – не страх. / С небес невидимые нити / Восстанавливают падший прах. / И мраку косности тлетворной / Не затемнить на зло векам / Свободный и нерукотворный / Сердцами строящийся храм». Кузмин (Kouzmine), *op. cit.* Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

58 Camille Le Senne, *Pour la cathédrale de Reims*, Paris, Éditions et librairie, 1916, p. 14.

59 *Ibid.*, p. 20.

depuis sa jeunesse et qui a donc bien accompli cette tâche importante.

Le destin tragique de la cathédrale de Reims a suscité une série de réactions d'écrivains, poètes, peintres et sculpteurs. L'exposition « Mythes et réalités de la cathédrale de Reims », organisée entre juin et octobre 2001 au Musée des Beaux-Arts de Reims, illustre bien la tragédie vécue par la ville en 1914. Certains tableaux de cette exposition, notamment l'estampe d'Adrien Sénéchal *L'Art en deuil*, évoquée plus haut, firent écho aux poèmes de Volochine, Brioussov, Kouzmine et Mandelstam. Le thème de la crucifixion de la cathédrale y était largement abordé à travers les œuvres picturales : l'estampe de Lesbroussart *Ibi crucifixerunt eum* qui compare l'incendie de Reims à la crucifixion, l'estampe d'Isabelle Charlier *Cathédrale de Reims* qui représente un crucifix dans la cathédrale incendiée, ou encore la série d'aquarelles d'Antoine Bourdelle *Le Martyre de Reims*. La cathédrale est surtout associée, à cette époque, à la figure du Christ et à celle de la sainte martyre Jeanne d'Arc.

Cette exposition a également évoqué la pièce d'Eugène Morand *Les Cathédrales* écrite en 1915 qui mérite d'être examinée en détail, car elle s'inscrit pleinement dans notre étude de la crucifixion de la cathédrale animée. L'écrivain met en scène un immense décor représentant l'édifice rémois enflammé. Les cathédrales sont associées par l'auteur de cette pièce à des femmes en deuil. Réaction aux événements de la Première Guerre mondiale et à la destruction du monument rémois, la pièce comporte un dialogue de plusieurs cathédrales personnifiées : Bourges, Arles, Amiens, Paris, Strasbourg et Reims. Notons que le rôle de la cathédrale de Strasbourg fut joué par Sarah Bernhardt.

L'action se déroule sur une plaine vide, dévastée par la guerre. Après un prélude, les cimes des cathédrales apparaissent avec leurs figures de pierre. Notons ici une allusion à la métaphore de la cathédrale-végétal : la cathédrale est comparée à des arbres avec leurs cimes qui peuvent en effet être associées aux ogives des cathédrales gothiques. Les édifices ont des visages humains, possèdent chacun une voix et dialoguent durant toute la pièce dans la nuit, ce qui rend leur discussion plus intime, plus mystérieuse.

Comme des êtres humains, les cathédrales se confient leurs pensées sacrées en s'appelant sœurs :

Et comme la veillée assemble les aïeules
Devant l'âtre en hiver pour qu'elles soient moins seules,
Nous qui toutes en France avons des fils au front,
Le danger nous rapproche. Et assises en rond,
Autour de toi, Basilique de Notre-Dame,
Nous étendons nos vieilles mains aux doigts raidis,
Ainsi que vers le feu de l'âtre, vers la flamme
Qu'est ton génie, ô Ville immortelle, Paris⁶⁰.

La réunion des édifices autour de la Basilique Notre-Dame de Paris, qui se dresse au centre, ressemble à une rencontre intime et familiale à laquelle participent des personnes très proches. Cette idée est renforcée par les mots « la veillée » et « l'âtre ». Les cathédrales ont un côté féminin : elles rappellent les mères dont les fils sont au front. La cathédrale d'Amiens propose à ses sœurs de réunir leurs efforts car le danger s'approche du pays. Les églises ont tous les attributs des êtres humains et sont décrites comme de vieilles dames vêtues de grands manteaux (souvenons-nous du manteau de la cathédrale-reine chez Péguy) et courbées sous le poids de leur âge. Le thème de la vieillesse est souligné par les expressions « vieilles mains », « doigts raidis » et par l'utilisation de la couleur grise, qui domine dans cette description et qui est renforcée par les mots « cendres » et « poussière ». Les couleurs des cathédrales ont été emportées par le temps, par l'âge, et à présent les églises sont privées de couleurs. Cette absence de couleurs fait également allusion au paysage terne du pays ravagé par la guerre :

Voyez-les. Elles ont, sous leurs grands manteaux gris,
Usé leurs durs genoux à prier sur les dalles
Des places de marchés où s'ouvrent leurs parvis.
Elles sont sans couleur, ayant sur leurs visages
La poussière des temps et la cendre des âges⁶¹.

60 Eugène Morand, *Les Cathédrales : poème dramatique*, Paris, Librairie théâtrale, artistique et littéraire, 1915, p. 11.

61 *Ibid.*, p. 12.

Cet extrait évoquant les genoux des cathédrales en prière peut nous renvoyer au passage sur la cathédrale agenouillée en prière écrit par Auguste Rodin, que Volochine avait choisi comme épigraphe pour son poème « Notre-Dame de Reims ». On peut également se souvenir des « sacrés genoux » de la cathédrale de Chartres chez Péguy. Dans la pièce d'Eugène Morand, les genoux des vieilles cathédrales sont durcis par l'âge et par la prière incessante. Dans cette pièce, les toits des cathédrales sont comparés à des dos courbés et les contreforts servent de béquilles à ces vénérables dames-cathédrales :

Leur toit lourd d'oraisons s'est courbé comme un dos
Que portent pesamment, béquilles aux aisselles,
Les contreforts puissants étendus autour d'elles⁶².

La cathédrale de Reims, « Reine entre les Cathédrales », martyre entre les mains des bourreaux, qui lui ont fait porter un manteau d'écarlate, prie Dieu et exprime sa douleur. Ce manteau se colore du sang apporté par la guerre et les souffrances qu'elle a causées. La description de la cathédrale comporte les attributs d'un martyr. Elle a connu la couronne d'épines, ce qui rapproche son destin de celui du Christ. Un lien s'établit entre les deux natures de la cathédrale que nous avons déjà évoquées : la nature féminine et la nature masculine. La couronne, symbole de la royauté, se transforme dans le destin de la cathédrale de Reims en couronne d'épines :

Moi qui par vous, Seigneur, ai couronné les rois,
J'ai senti sur mon front que la douleur incline
Leur fureur enfoncer la couronne d'épines.
J'ai vidé le calice et j'ai porté ma croix⁶³.

Plus loin, la cathédrale de Reims développe le thème de sa crucifixion. Nous retrouvons dans ce passage d'autres symboles de souffrance – le fer, la croix, le fiel, la flamme – qui sont ici liés à l'incendie et à la douleur :

62 *Ibid.*

63 *Ibid.*, p. 26.

La neuvième heure, ô Dieu, viens de sonner pour moi.
Ils m'ont versé le fiel, Seigneur, et dans leur rage
Ils m'ont craché le fer et la flamme au visage.
Seigneur, soyez béni ; je vais mourir en croix⁶⁴.

La cathédrale de Reims est celle qui a souffert pour toutes les cathédrales, qui devient le symbole de la douleur. Son flanc ouvert (encore un exemple de personnification) est un autre élément qui la rapproche du Christ. Le destin de cette cathédrale l'a rendue immortelle et éternelle. Les églises qui participent au dialogue proposent de la laisser en ruines pour rappeler perpétuellement aux bourreaux leur méfait. Un autre détail intéressant est évoqué par l'auteur de la pièce : les saints du portail sont décapités, ils sont devenus doublement martyrs, d'abord dans leurs vies de saints, puis dans leurs vies de statues de la cathédrale de Reims mutilées par la guerre :

Oui, nous nous souviendrons. Et peut-être nous, telle
Qu'ils t'auront faite, ô Mère, et pour l'éternité,
Avec les saints de ton portail décapités, –
Que nous te garderons en ruines, plus belle
De tout ce que pour nous ta pierre aura souffert ;
Tu vivras à jamais montrant ton flanc ouvert ;
Les coups dont tu te meurs t'auront faite immortelle⁶⁵.

La cathédrale de Strasbourg se charge de la mission à laquelle appellent les artistes et les écrivains de l'époque : la vengeance. Cette cathédrale possède une arme de vengeance : la flèche qui peut atteindre l'aigle de Prusse. La flèche des cathédrales blessant le ciel avait déjà attiré notre attention dans le chapitre « cathédrale-végétal », lorsque nous avons présenté les rapports entre la cathédrale et le ciel dans les poèmes d'Ossip Mandelstam et de Sophie Parnok. Comparés à des aigles ou à des loups avec leurs crocs aigus, les ennemis des cathédrales et de la France sont également personnifiés dans la pièce d'Eugène Morand. La cathédrale se transforme tout entière pour accomplir cette vengeance :

Il vient, il vient... Alors moi, toute, toute,

64 *Ibid.*, p. 27.

65 *Ibid.*, p. 29.

Je m'arc-boute
Sur mes piliers, ces reins de ma crypte. Et je tends
À le briser, tant
Je le tends, l'arc immense, effrayant de ma voûte ;
Et j'attends... Il vient, l'oiseau meurtrier [...] ⁶⁶

L'auteur joue sur le verbe « arc-bouter » qui est lié au terme architectural « arc-boutant ». La cathédrale se plie, se prépare à asséner un coup à l'ennemi. Plus loin, « l'arc de ma voûte » fait un écho sonore à « je m'arc-boute ». Les termes architecturaux se rejoignent ici. Une tension avant la riposte est exprimée par l'allitération en [t] : « toute », « tends », « voûte », « tant », « arc-boute ». Les piliers, un autre détail architectural, sont associés aux « reins » qui font partie de l'organisme humain. L'édifice devient effrayant et menaçant pour attaquer l'oiseau meurtrier.

La cathédrale de Strasbourg est prête à percer l'ennemi avec sa flèche mortelle. La flèche symbolise la force de la cathédrale, qui est soulignée par les mots « fer », « frappe », « siffle ». L'allitération en [f] s'ajoute à la répétition du substantif « flèche » pour insister sur cette idée. La flèche est personnifiée et caractérisée par plusieurs épithètes : « formidable », « impitoyable ». Le monologue de la cathédrale de Strasbourg est très expressif et émouvant :

[...] Maintenant pars, ma flèche ! Et siffle ! Et monte !
Perce le ciel de ton éclair,
Flèche formidable de fer !
Flèche de Dieu que rien n'ébrèche,
Frappe-le juste au cœur, impitoyable flèche,
En plein cœur ! dans son cœur qui n'eut pas de pitié,
Pars, ma flèche de cinq cents pieds !
...Ah ! Ah ! touché, ma flèche ! Il tombe,
L'assassin des cités, l'égorgeur des colombes !
Qu'il est long à tomber... Il tombe ! Il tombe ⁶⁷ !

L'ennemi se présente dans ce fragment comme un égorgeur de colombes, et la cathédrale de Reims est donc l'une de ces colombes. Ce passage rappelle l'image de la cathédrale-oiseau que nous avons déjà analysée dans ce chapitre. La cathédrale de

⁶⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁷ *Ibid.*

Strasbourg a accompli sa mission vengeresse – l'aigle allemand est tombé dans le Rhin :

Nous l'avons tué! L'aigle est mort!
Regardez au cœur, notre flèche y vibre⁶⁸.

L'aigle est blessé directement au cœur et la pièce se termine sur un ton guerrier et vindicatif : « Aux armes! Aux armes!⁶⁹ » C'est un appel aux autres cathédrales et à tout le peuple français afin qu'il se lève pour défendre son pays. La pièce d'Eugène Morand évoque ainsi plusieurs thèmes importants pour notre étude : la cathédrale animée, la crucifixion de la cathédrale, la comparaison de la cathédrale avec un oiseau et enfin le thème de la flèche qui transperce et devient ainsi une arme menaçante dont nous avons déjà parlé dans le chapitre « cathédrale-végétal ». Notons que dans cette pièce se rejoignent les deux côtés de la cathédrale-être animé : féminin et masculin.

Parmi les écrivains francophones ayant réagi à la tragédie de la cathédrale de Reims, il faut également citer Maurice Barrès, Pierre Loti, Émile Verhaeren, Anatole France. Ils ont exprimé leur protestation dans la presse ou dans des revues littéraires de l'époque. Voici ce qu'a écrit Maurice Barrès dans *l'Écho de Paris* le 21 septembre 1914 : « Dans ces pierres qu'ils canonisent les Prussiens ne mettront pas l'immobilité de la mort. Elles n'en seront que plus frémissantes, mieux chargées de vie, plus sacrées [...]. Sainte cathédrale de Reims, toute mutilée, tu demeures aux yeux de l'esprit, notre relique nationale ».

À la même époque, Auguste Rodin écrit les lignes suivantes : « Ce qui se passe est comme un sentiment qui tombe sur le monde ; dorénavant on dira la chute de Reims, comme on dit la chute de Constantinople et l'Histoire repartira de là... Comment l'on s'endort et quels coups vous réveillent⁷⁰ ! »

Dans l'article « La Cathédrale de Reims » datant de 1915, Émile Mâle pose la question suivante : « Pourquoi l'Allemand a-t-

68 *Ibid.*, p. 43.

69 *Ibid.*, p. 46.

70 Maurice Landrieux, *La Cathédrale de Reims, un crime allemand*, Paris, 1919, p. 227.

il poursuivi avec tant de haine la destruction de la cathédrale de Reims »? Et il donne tout de suite la réponse :

C'est qu'il savait son histoire. Il savait que, depuis Louis VIII, les rois qui ont fait la France étaient venus là pour y être sacrés. Il savait que quand nous entrions dans la cathédrale, nous cherchions d'abord à deviner à quel endroit Jeanne d'Arc s'était tenue debout avec son étendard, sur quelle dalle cet ange du ciel avait un instant posé ses pieds. Quelle joie pour une nation qui n'existe que depuis quarante ans et qui n'existera peut-être plus demain, d'insulter à cette antique histoire!⁷¹ »

Nous retrouvons dans cette citation l'image de Jeanne d'Arc étroitement liée à la cathédrale, qui était notre point de départ dans l'analyse de la fusion des métaphores féminine et masculine.

La tragédie de Reims a suscité une profonde émotion chez de nombreux poètes, sculpteurs, peintres, et n'a pas laissé indifférents ceux qui admiraient la beauté de cette cathédrale. L'exemple des poètes russes et français que nous avons présentés prouve que l'admiration et la compassion pour cette cathédrale au passé glorieux et douloureux n'a pas de limites.

La métaphore de la cathédrale crucifiée que nous avons analysée dans ce chapitre réunit donc les deux aspects de la double nature de la cathédrale évoqués chez les écrivains français et russes : féminin et masculin. La cathédrale souffre non seulement comme un simple être vivant, mais comme le Christ, comme une martyre, ce qui rend son image encore plus profonde.

71 Émile Mâle, « La Cathédrale de Reims, 1915 », in *Pages actuelles*, 1914-1915, n° 10, Paris, 1915, p. 4.

VIII

La transformation de la métaphore : être animé comparé à la cathédrale

Comme nous l'avons déjà montré à travers l'exemple des images de la cathédrale-livre et de la cathédrale-végétal, ces métaphores subissent un renversement, c'est-à-dire qu'elles se transforment en livre-cathédrale et en végétal-cathédrale. Nous allons voir dans ce chapitre si ce phénomène est également caractéristique de la métaphore de la cathédrale-être animé.

Le personnage de Jeanne d'Arc présenté par Péguy comme une cathédrale

Le rapprochement du personnage de Jeanne d'Arc et de la cathédrale gothique a déjà été évoqué dans le chapitre consacré à la cathédrale-femme. En développant le lien de Jeanne avec l'édifice médiéval, Péguy ne se limite pas à introduire l'image de la cathédrale dans ses œuvres « johanniques ». Il va plus loin. Dans ses œuvres plus tardives, il décrit Jeanne elle-même comme cathédrale.

Pour Péguy, le rapprochement de la cathédrale et de la femme est très significatif. Il suffit pour s'en convaincre de se rappeler le poème *La Tapisserie de Notre-Dame*, où la cathédrale de Chartres brille de toutes les facettes de l'être féminin : elle est mère, reine,

régente, maîtresse de maison qui accueille le pèlerin. La cathédrale est associée chez Péguy à toute une multitude de créatures féminines et surtout à la Vierge qui est pour lui la reine au-dessus de toutes. Étant donné que, pour Péguy, Jeanne d'Arc est « la fille la plus sainte après la Sainte Vierge¹ », elle est à juste titre rapprochée de la cathédrale, représentée dans la cathédrale.

Avant 1914, on ne trouve pas dans l'œuvre de Péguy d'association directe de l'image de Jeanne à celle de la cathédrale, mais elle est déjà sous-entendue, d'autant plus qu'elle est rapprochée des châteaux de la Loire (1912) qui sont aussi des chefs-d'œuvre architecturaux : Péguy compare Jeanne d'Arc à un château de la Loire « qui s'élève plus haut » que les autres et dont « la moulure est plus fine et l'arceau plus léger. La dentelle de pierre est plus dure et plus grave² ». Ici le côté masculin et guerrier de Jeanne, suggéré par les adjectifs « dur » ou encore « grave », est mêlé à l'évocation de sa finesse et de sa féminité telles qu'on les devine derrière les mots « fine », « léger » ou « dentelle ». La dentelle de l'image féminine introduite dans ce poème fait écho à la « dentelle de pierre » de la cathédrale. Il est intéressant que le nom de Jeanne ne soit même pas prononcé dans le poème « Châteaux de Loire ». Mais cela n'empêche nullement qu'on la reconnaisse aussitôt grâce aux noms de lieux par lesquels elle est passée et que Péguy cite dans son poème : le pays tourangeau qu'elle a traversé, Meung, Jargeau où elle dirigeait l'armée.

La comparaison indirecte de Jeanne à la cathédrale surgit en 1914, lorsque, dans la *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*, en évoquant Jésus Christ, sainte Jeanne d'Arc, saint Louis et Polyeucte, Péguy les métaphorise et les représente comme une « immense cathédrale des âmes³ ». En élaborant une classification de ces saints, le poète affirme :

Il y en aurait d'innombrables et qui se croiseraient et qui se commanderaient et qui se recouperaient comme les arcs d'ogive

1 Péguy, *La Tapisserie de Sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 843.

2 Péguy, *Châteaux de Loire*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 833.

3 Péguy, *Note conjointe sur M. Descartes*, in *Œuvres en prose complètes*, t. 3, op. cit., p. 1394.

de cette innombrable nef. Car la sainteté est une cathédrale sans nombre. Et il y a plus d'élancement dans la nef, mais il y a plus d'ombre dans les bas-côtés et comme un silence de la lumière même⁴.

Péguy parle donc d'abord de la cathédrale des âmes, c'est-à-dire de la cathédrale qui est faite avec les âmes de saints, qui est constituée par les saints. En ce sens, la sainteté est un matériau pour construire une immense cathédrale dans laquelle les saints les plus vénérés forment la nef et où les autres se répartissent dans les bas-côtés, mais tous participent à l'édification d'une immense cathédrale de sainteté. Ensuite, puisque la sainteté est, d'après Péguy, une cathédrale sans nombre et que tous les saints font partie de la sainteté, chacun des saints représente une sorte de cathédrale, notamment Jeanne d'Arc. Cela est d'autant plus clair que dans *Un Nouveau Théologien*, M. Fernand Laudet (1911), Péguy affirmait que tout ce qui compose la cathédrale et toutes les œuvres qui s'y trouvent ne peuvent pas être séparées de la cathédrale. Elles ne sont pas seulement l'ornement, mais le tissu même de l'église, une petite cathédrale dans la cathédrale, car elles sont faites de la même pierre et constituent « le même monument temporel éternel ». Ainsi, chaque partie, chaque détail de l'édifice ont-ils une valeur de cathédrale. Mais Péguy ne se contente pas à ces deux significations de la métaphore, il continue à développer cette dernière et elle acquiert encore un autre sens. Il se trouve qu'en même temps, les saints sont comme des éléments de la cathédrale, qu'ils en sont en quelque sorte les clefs de voûte :

Et il y a des saints qui sont dans les alignements de plusieurs arcs, parce qu'ils sont des clefs de voûte ogivale. Et ils commandent autant de voûtes ou de portions de voûtes. Et il y a plusieurs axes, parallèles et perpendiculaires. Et il y a plusieurs plans. Il y a même beaucoup de plans. Mais il n'y a qu'un seul centre. Et une seule clef qui soit centrale. Et un seul autel qui soit au centre⁵.

La clef de voûte centrale est sans aucun doute Jésus-Christ, et toutes les autres clefs lui sont soumises. D'après Péguy, sainte Jeanne d'Arc est la clef de voûte la plus proche de ce centre, la

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

plus proche de Jésus, donc, elle est d'après le poète « la plus fidèle et la plus prochaine imitation de Jésus Christ⁶ » parce qu'elle « fut abandonnée et reniée comme le Christ⁷ », parce que « dans les prisons et l'agonie et la mort de Jeanne d'Arc est un écho, un reflet, un rappel, tout y est une fidélité au jugement, à l'agonie, à la mort de Jésus⁸ », parce que « sa vie et sa passion et sa mort fut imitée au plus près de la vie et de la passion et de la mort de Jésus⁹ ».

La même analogie peut être appliquée à d'autres détails architecturaux de la cathédrale comme les portails, les chapelles et ainsi de suite. Selon la classification de Péguy, le portail central de la cathédrale sera Jésus-Christ et le portail le plus proche de celui-ci d'après sa signification sera Jeanne d'Arc ; la chapelle d'axe sera Jésus-Christ et la chapelle rayonnante la plus proche d'elle sera Jeanne d'Arc. On pourrait tracer ainsi une multitude d'autres parallèles éventuels puisque la construction de la cathédrale était soumise à une hiérarchie, qui fut toujours strictement respectée.

Si l'association de l'image de Jeanne avec celle du château souligne son côté masculin, guerrier et son courage, la comparaison de Jeanne avec la cathédrale met en relief sa sainteté et son imitation de Jésus. Selon Péguy, comme nous l'avons déjà remarqué, Jeanne d'Arc fait partie d'une immense « cathédrale des âmes » dont elle représente la clef de voûte centrale.

En associant le personnage de Jeanne à la cathédrale, Péguy partait de l'idée de sa sainteté particulière lui permettant de la rapprocher de la figure du Christ. Mais aussi, le destin de Jeanne fut-il semblable à celui des cathédrales pendant la guerre, puisqu'elle fut brûlée par les Anglais, comme furent détruites ou brûlées les cathédrales et les églises. Mais son exploit reste vivant dans les mémoires, comme continuent à exister les cathédrales reconstruites et l'Église éternelle au ciel : elles relèvent de valeurs impérissables. Cet exploit est chanté par l'œuvre-cathédrale de Péguy consacrée à Jeanne, dont *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* est la clef de voûte.

6 *Ibid.*, p. 1389.

7 *Ibid.*, p. 1386.

8 *Ibid.*, p. 1392.

9 *Ibid.*, p. 1070.

Les femmes « parées de cathédrales » dans l'œuvre de Proust

L'œuvre-cathédrale de Péguy nous fait penser à celle de Marcel Proust où nous pouvons également percevoir le renversement de la métaphore « cathédrale-être animé ». Chez Proust, nous trouvons surtout la partie renversée de cette métaphore, c'est-à-dire la femme comparée à l'édifice. L'image de la cathédrale dans *À la recherche du temps perdu* est souvent liée à celle des femmes car les deux cachent pour le narrateur un certain mystère et, lui semblant inaccessibles, l'attirent d'autant plus et éveillent sa passion.

L'image de la femme-cathédrale surgit dès le premier tome où l'auteur parle de Gilberte Swann, grande amie de l'écrivain Bergotte. Marcel apprend qu'« ils vont ensemble visiter les vieilles villes, les cathédrales, les châteaux¹⁰ » et l'image de Gilberte se trouve ainsi immédiatement liée aux cathédrales. Pour le narrateur, elle est entourée d'un mystère, comme les cathédrales qu'il n'a jamais vues en réalité, mais dont il a beaucoup entendu parler et auxquelles il s'intéresse vivement. Les deux images inaccessibles, celle de la cathédrale et celle de Gilberte sont pour lui inimaginables l'une sans l'autre et le font souvent rêver. Il n' imagine la jeune fille que « devant le portail d'une cathédrale gothique », « devant le porche d'une cathédrale, [lui] expliquant la signification des statues¹¹ ». La cathédrale symbolise pour le narrateur le désir d'aimer la jeune fille rousse :

Et toujours le charme de toutes les idées que faisaient naître en moi les cathédrales, le charme des coteaux de l'Île-de-France et des plaines de la Normandie faisait refluer ses reflets sur l'image que je me formais de Mlle Swann : c'était être tout prêt à l'aimer¹².

L'idée du lien de Gilberte avec les cathédrales se révèle dans les premiers cahiers, dans les brouillons de Proust constituant le projet de créer l'image d'une Mlle Swann « parée de cathédrales ». Le rêve de visiter les cathédrales avec Gilberte ne s'est pas réalisé

10 Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 1, *op. cit.*, *Du côté de chez Swann*, p. 98.

11 *Ibid.*, p. 99.

12 *Ibid.*

pour le narrateur et son amour pour cette jeune fille s'éteint, mais l'admiration pour les cathédrales ne finira jamais, car c'est un sentiment bien ancré chez lui. Quand il commence à éprouver une complète indifférence pour Gilberte, il espère découvrir les cathédrales gothiques grâce à une autre jeune fille. Enfin, il arrive à la conclusion que l'amour pour Gilberte n'était engendré que par son amitié avec Bergotte avec lequel Mlle Swann allait voir les cathédrales.

Bientôt, l'amour pour Gilberte cède la place à l'admiration du narrateur pour Mme Swann dont l'image est également liée aux cathédrales et la métaphore de femme « parée de cathédrales » s'élargit dans la description de ce personnage. Quand il faisait trop chaud et que Mme Swann entrouvrait ou ôtait sa chemisette, Marcel découvrait dans le revers de ce vêtement mille détails exécutés avec le plus grand soin. Dans ce fragment, Proust fait surgir une comparaison très imagée en soulignant que les détails de la chemisette cachés aux yeux de tous étaient aussi bien travaillés que les parties extérieures, comme le sont les éléments d'une cathédrale gothique placés tout en haut de l'édifice et qui ne sont pas immédiatement visibles. Cela n'est pas d'ailleurs, au fond, sans nous rappeler l'évocation que faisait Péguy du travail si parfait et si minutieux de sa mère, soigneuse et attentive rempailleuse de chaises.

L'arrivée de Mme Swann est souvent attendue par le narrateur comme un événement extraordinaire, dont le caractère devient quasiment gigantesque quand il est rapproché de la hauteur d'une cathédrale, et cela même si le jeune Marcel pressent déjà le caractère illusoire de cette comparaison :

L'arrivée de Mme Swann, préparée par tant de majestueuses entrées, me paraissait devoir être quelque chose d'immense. J'épiais chaque craquement. Mais on ne trouve jamais aussi hauts qu'on avait espéré une cathédrale, une vague dans la tempête, le bond d'un danseur ; après ces valets de pied en livrée, pareils aux figurants dont le cortège au théâtre, prépare, et par là même diminue l'apparition finale de la reine, Mme Swann entrant furtivement en petit paletot de loutre, sa violette baissée sur un

nez rougi par le froid, ne tenait pas les promesses prodiguées dans l'attente à mon imagination¹³.

La place de Mme Swann sera ensuite occupée par la duchesse de Guermantes qui suscite l'admiration du narrateur, qui le charme par son mystère. Il lui semble que dans son nom est caché un sens mystérieux que renferment les gobelins du Moyen Âge et les vitraux gothiques. De la syllabe « antes » de son nom émane une sorte de lumière orangée, comme celle d'un vitrail. En somme, la duchesse de Guermantes semble être descendue d'un vitrail gothique :

Je savais que là résidaient des châtelains, le duc et la duchesse de Guermantes, je savais qu'ils étaient réels et actuellement existants, mais chaque fois que je pensais à eux, je me les représentais tantôt en tapisserie, comme c'était la comtesse de Guermantes, dans le « Couronnement d'Esther » de notre église, tantôt de nuances changeantes comme était Gilbert le Mauvais dans le vitrail où il passait du vert chou au bleu prune selon que j'étais encore à prendre de l'eau bénite ou que j'arrivais à nos chaises, tantôt tout à fait impalpables comme l'image de Geneviève de Brabant, ancêtre de la famille de Guermantes, que la lanterne magique promenait sur les rideaux de ma chambre ou faisait monter au plafond – enfin toujours enveloppés du mystère des temps mérovingiens et baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe : « antes »¹⁴.

L'image d'Albertine avec son caractère changeant et la multitude de facettes qu'elle présente au narrateur est également comparée à une cathédrale qui cache toute une profusion de créatures. En réfléchissant à la nature de cette femme le narrateur s'interroge :

Unique, croyons-nous? elle est innombrable. Et pourtant elle est compacte, indestructible devant nos yeux qui l'aiment, irremplaçable pendant très longtemps par une autre. C'est que cette femme n'a fait que susciter par des sortes d'appels magiques mille éléments de tendresse existant en nous à l'état fragmentaire et qu'elle a assemblés, unis, effaçant toute lacune entre eux, c'est

13 Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 2, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pp. 518-519.

14 Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 1, op. cit., *Du côté de chez Swann*, p. 169.

nous-même qui en lui donnant ses traits avons fourni toute la matière solide de la personne aimée¹⁵.

Comme une cathédrale qui abrite des sculptures et divers détails architecturaux, Albertine renferme en elle plusieurs êtres cachés. Les jeunes filles sont souvent associées par Proust à des statues sur les façades de cathédrales, à celles de la cathédrale de Reims par exemple, et par là, elles se trouvent élevées au rang d'œuvre d'art. Chaque jeune fille est comme une œuvre d'art, incomparable et unique. Il en va de même pour Françoise, qui n'est pourtant plus une jeune fille. Elle est assimilée à une « statue de sainte dans sa niche ».

Une image féminine comparée à celle d'une église est évoquée par Maximilien Volochine dans son poème « La Cathédrale de Rouen » où s'observe un renversement similaire de la métaphore « cathédrale-être animé », lorsque le poète parle des jeunes filles voilées qui ressemblent à des églises :

Je vois marcher comme des adolescentes,
Chasubles claires et voiles virginaux,
Visages dissimulés sous des dentelles,
Des rangs d'églises, les promesses du Christ¹⁶.

Cette image poétique est plus chargée de la connotation sacrée que chez Proust, qui évoque la cathédrale-femme au sens plus large.

Êtres animés associés à des cathédrales

Proust ne décrit pas uniquement les femmes en tant que cathédrales. Nous trouvons dans son œuvre l'image intéressante d'une « cathédrale de la mer ». En évoquant le poisson servi au Grand-Hôtel de Balbec, Proust parle d'un monstre marin qui « au contraire des couteaux et des fourchettes était contemporain des époques primitives où la vie commençait à affluer dans l'Océan, au temps des Cimmériens, et duquel le corps aux innombrables

15 Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 6, *op. cit.*, *Albertine disparue*, p. 85.

16 «Вижу я, идут отроковицами, / В светлых ризах, в девственной фате, / В кружевах, с завешенными лицами, / Ряд церквей – невесты во Христе». Волошин, *Избранные стихотворения* (Volochine, *Poèmes choisis*), *op. cit.*, p. 83. Nous traduisons.

vertèbres, aux nerfs bleus et roses, avait été construit par la nature, mais selon un plan architectural, comme une polychrome cathédrale de la mer¹⁷ ».

Des évocations d'êtres animés comparés à des cathédrales ou à des églises sont fréquentes dans l'œuvre d'Ossip Mandelstam. Ainsi, le monde animal le fait penser aux cathédrales dans son poème « Reims et Laon » («Реймс и Лан», 1937) où l'on voit aussi se mettre en place un renversement de la métaphore animale :

J'ai vu un lac, un lac qui se tenait debout,
Et, leur logis d'eau douce achevé, les poissons
Jouaient avec la rose taillée dans la roue,
Dans l'esquif s'affrontaient le renard et le lion.

Les voûtes avortées de voûtes plus ouvertes
Zieutaient par le dedans les trois hurlants portails,
La gazelle enjamba la portée violette
Et du roc le soupir des tours soudain jaillit

Et fier le grès se dresse, abreuvé de fraîcheur ;
Dans la ville-grillon, la ville des métiers,
Un enfant-océan vient de surgir du fleuve
Et d'eau douce à pleins seaux asperge les nuées¹⁸.

Certes, comme le poème est rempli d'allusions, on ne peut que supposer qu'il s'agit ici de l'évocation de cathédrales, mais cette hypothèse ne nous en paraît pas moins légitime. En fait, le système d'images se trouve ici renversé : ce n'est pas la cathédrale qui fait penser au monde animal, mais, au contraire, le monde animal du poème qui cache une cathédrale. L'œuvre commence par la

17 Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 2, *op. cit.*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pp. 54-55.

18 «Я видел озеро, стоящее отвесно. / С разрезанною розой в колесе / Играли рыбы, дом построив пресный. / Лиса и лев боролись в челноке. / Глазели внутрь трёх лающих порталов / Недуги-недруги других невоскрытых дуг. / Фиалковый пролёт газель перебежала, / И бапнями скала вздохнула варуг. / И, влагой напоён, восстал песчанник честный, / И средь ремесленного города-сверчка / Мальчишка-океан встаёт из речки пресной / И чашками воды швыряет в облака». Mandelstam, *Tristia et autres poèmes* traduits par F. Kérel, *op. cit.*, p. 207.

description d'un lac penché dans lequel on reconnaît la façade d'une cathédrale. Le monde des animaux y fait référence à la faune représentée sur les façades des églises gothiques. On y aperçoit des poissons jouant avec la rose (qui est certainement une allusion à l'élément architectural), tandis que le lion et le renard s'affrontent. Ces images rappellent les chimères zoologiques des cathédrales.

Dans la deuxième strophe apparaissent trois portails qui aboient comme des chiens et un rocher qui « soupire soudainement par ses tours ». Le poème est très dynamique : tous les personnages sont en mouvement, ils bougent, luttent, aboient, jouent, ce qui correspond tout à fait à l'esprit acméiste de Mandelstam. Mais au-delà des images animales, ce sont deux cathédrales réelles qui se profilent ici car on peut y reconnaître à la fois les tours et les roses de Laon, ainsi que le portail et les sculptures animales de Reims.

Ce poème de Mandelstam est sans doute moins explicite que l'image inventée par Proust, qui faisait du poisson une cathédrale de la mer, mais les deux écrivains ont fait preuve d'une grande imagination pour créer ces cathédrales originales.

La femme-cathédrale chez les écrivains décadents

Comme les autres métaphores que nous avons étudiées, celle de la cathédrale-être animé subit également une transformation. Joëlle Prunghaud analyse en détail cet aspect dans son livre *Gothique et décadence*. Chez les écrivains décadents, le corps féminin est souvent comparé à la cathédrale qui subit souvent des sacrilèges inadmissibles, avec la profanation de la sainte effigie, la souillure du lieu saint.

Joëlle Prunghaud cite en guise d'exemple *La Cathédrale furieuse* de Maurice Magre où le portail gothique est comparé à un « sexe géant » et où la cathédrale s'ouvre sur un énorme ventre fatigué d'être fouillé et violé. Maurice Magre décrit la croupe de l'abside et les seins ogivaux. Il esquisse une silhouette obscène de l'édifice qui est muni de tours se dressant comme deux jambes écartées. Ces comparaisons désacralisent l'image de la cathédrale et changent tout le système de connotations :

Je ne veux plus lever vers les cieus fantastiques
Mes deux jambes de séculiers moellons.
Dans le sexe géant de mon portail gothique
On a trop fait passer le bronze des canons¹⁹.

À la fin du poème cet édifice se présente comme « une cathédrale hystérique », qui n'a plus rien de sacré :

Et je rirai, moi la cathédrale hystérique,
Au milieu des chardons et des louches odeurs,
En les voyant fouler l'hostie eucharistique
En le sang de celui qui fut notre seigneur...²⁰

Dans le roman de Camille Lemonnier *L'Homme en amour*, la cathédrale incite le héros à la luxure. Chez le personnage, le désir de la femme naît « à l'ombre de l'autel » et il est ensuite nourri par la contemplation de la façade. L'association du désir amoureux et de la cathédrale revient comme un leitmotiv dans cette œuvre.

Rodenbach évoque, dans son roman *Le Carillonneur*, des scènes de débauche représentées sur une cloche du beffroi de Bruges provenant de l'église Notre-Dame et offerte par Anvers à la ville de Bruges. Ces scènes éveillent chez le carillonneur le souvenir voluptueux de Barbe, l'une des filles de l'antiquaire.

Dans *Du sang, de la volupté et de la mort*, Barrès choisit la cathédrale de Tolède comme lieu du péché où se déroulent des relations incestueuses. Le bonheur n'est possible pour les héros que « dans un monstrueux péché²¹ » dont ils se rendent comptent lors du « baiser de la cathédrale²² ». Comme le signale Joëlle Prunghaud, « par l'effet de la constante superposition des deux images de la femme et de la cathédrale, l'érotisme du corps féminin gagne le lieu saint. L'édifice religieux s'imprègne de sensualité et de volupté²³ ». Plus loin, elle conclut :

19 Maurice Magre, « La Cathédrale furieuse », in *La Montée aux enfers*, Paris, E. Fasquelle, 1918, p. 50.

20 *Ibid.*, p. 52.

21 Maurice Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort* [1894], Paris, Plon, 1960, p. 57.

22 *Ibid.*, p. 58.

23 Prunghaud, *Gothique et décadence*, *op. cit.*, p. 290.

Les auteurs de la fin du siècle s'appliquent à développer une véritable liturgie du plaisir en empruntant au discours religieux et à ses rites les éléments d'une célébration mystique de la volupté. Dévotion et amour se confondent au cours d'un même cérémonial²⁴.

Ainsi, les métaphores de la cathédrale-être animé, de la cathédrale-femme, en l'occurrence, sont inversées et se transforment en image de la femme-cathédrale. Les éléments de l'édifice sont privés de leur signification première et servent maintenant à décrire la beauté du corps féminin. Dans *Le Voyage du condottiere*, Suarès se sert de termes de l'architecture gothique pour décrire le corps féminin : les dogues mordent « la ravissante ogive du sexe, où le temple virginal se retire, comme une source²⁵ ». Rodenbach, dans *Le Carillonneur*, décrit la beauté gothique de Godelieve, sœur de la voluptueuse Barbe : « Des cheveux de miel ; et qui, déroulés, ondulent en frissons calmes. Le front est ogival, monte en arc cintré, paroi d'église, muraille lisse et nue, où les yeux plaquent leurs deux vitraux monochromes²⁶ ». Pour Rodenbach, cette jeune fille possédait un charme gothique. La même métaphore est utilisée par l'auteur lorsqu'il décrit la « marche gothique²⁷ » des Béguines, image qui nous rappelle bien sûr celle des « mains longues, effilées [de Lulu] » qui, chez Champsaur, « semblent désigner et encadrer de l'ogive charmante des doigts une ombre incitatrice au creux de la jupe²⁸ ». Ces exemples de transformation de la métaphore « cathédrale-être animé » chez les auteurs décadents amènent Joëlle Prungnaud à la conclusion suivante :

Ainsi, l'émotion esthétique suscitée par la contemplation de la cathédrale se mêle étrangement au trouble des sens. La description de l'édifice gothique se nourrit des références au corps féminin tandis que le portrait de la femme célébrée suit la courbe de l'ogive, épouse la forme élancée de l'arc brisé. Ce curieux échange entre

24 *Ibid.*, pp. 290-291.

25 Suarès, *Voyage du condottiere*, *op. cit.*, p. 183.

26 Rodenbach, *Le Carillonneur*, *op. cit.*, p. 60.

27 *Ibid.*, p. 80.

28 Félicien Champsaur, *Lulu, roman clownesque*, Paris, E. Fasquelle, 1900, p. 154.

deux modèles de perfection plastique répond à deux tentations permanentes de la Décadence : la tension vers l'idéal et l'irrésistible attraction de l'abîme. La beauté architecturale s'enrichit de la chaleur d'une présence humaine et se trouve glorifiée, renforcée par la référence à la femme, qui elle, est de ce fait idéalisée, sublimée. Mais la même métaphore aboutit au résultat inverse : au lieu de monter vers l'idéal, dans un mouvement ascendant, la vision peut être ravalée au prosaïsme le plus cru, s'alourdir de références charnelles. L'analogie avec le corps féminin est alors l'instrument d'un dévoiement qui fait déchoir la cathédrale et se termine par sa destruction radicale : la cathédrale hystérique de Maurice Magre brise ses colonnes et de l'édifice, il ne reste plus bientôt que « des débris immondes »²⁹.

Ainsi, comme les deux métaphores examinées précédemment, l'image de la cathédrale-être animé subit un renversement qui est parfaitement visible à travers le personnage de Jeanne d'Arc chez Péguy associé à la cathédrale, les femmes « parées de cathédrales » de Marcel Proust, le monde animal de Proust et de Mandelstam rempli d'allusions à des œuvres architecturales et les images de femmes comparées à des cathédrales chez les auteurs décadents.

La cathédrale dans la littérature ne constitue donc pas simplement un décor ou le fond de l'action, mais elle est un véritable personnage qui participe à l'intrigue, qui entre en relation avec d'autres héros, qui devient parfois même le personnage principal d'un roman, ce qui est le cas de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. Dans le genre poétique apparaissent également de belles images de la cathédrale animée, mais elles sont en général plus laconiques et laissent parfois plus de liberté à l'interprétation.

Construite sur le modèle d'un corps humain, la cathédrale possède la plupart de ses attributs : la tête, la bouche, la langue, les bras. Pourtant, à côté de cet aspect charnel qui l'apparente à un être humain, elle possède également une nature spirituelle et une âme, ce qui la rapproche plus encore d'un être vivant, d'une personne. Les éléments qui constituent une transition entre le corps et l'esprit sont la peau, les pierres poreuses qui font respirer

29 Prunghaud, *Gothique et décadence*, *op. cit.*, p. 292.

l'église, desquelles émane son souffle. Mais l'élément architectural qui favorise l'animation de la cathédrale plus qu'aucun autre sans doute, parce qu'il lui donne en quelque sorte la parole, est la cloche, qui fait vivre l'édifice, qui est sa bouche, sa langue, ses cordes vocales.

La métaphore de la cathédrale-être animé est avant tout liée à l'association de l'image de l'édifice avec des animaux réels ou fantastiques (araignée, chat, éléphant, oiseau, cheval, sphinx, cyclope) ainsi qu'avec le corps humain, qu'il soit masculin ou féminin. Nous avons souligné les différences de la représentation de la cathédrale dans les mentalités française, russe et allemande et montré qu'elles étaient en particulier dues à la divergence de genre du mot « cathédrale » dans ces langues : masculin en russe ; féminin en français et en allemand. Malgré cette contradiction, c'est l'image féminine qui domine chez la plupart des auteurs. En la choisissant, ils évoquent l'édifice médiéval comme « reine de nos cathédrales » (Hugo), comme « une blonde aux yeux bleus » (Huysmans), comme « reine de majesté », mère au grand cœur, régente protectrice (Péguy), comme une femme-martyre qui « tendant ses bras carbonisés implore le ciel glacé » (Voloachine). Une image masculine de la cathédrale surgit dans l'évocation de la figure du Christ chez Huysmans, car le plan des églises imite le plus souvent le crucifix. La métaphore masculine est également utilisée par Mandelstam dans la description de la cathédrale Notre-Dame comme « Adam qui fait jouer les muscles et les tendons de ses voûtes légères » et par Ellis qui représente la cathédrale comme un « moine en marche vers les siècles passés ».

Les natures féminine et masculine fusionnent cependant dans l'image de Jeanne d'Arc et dans celle de la cathédrale-martyre, de la cathédrale crucifiée qui est introduite par les auteurs russes et français pour décrire le destin tragique de la cathédrale de Reims.

Enfin, la transformation subie par cette métaphore chez certains écrivains et surtout chez les décadents, quand ils utilisent les détails architecturaux pour décrire le corps humain, et en particulier le corps féminin, entraîne l'apparition d'images non traditionnelles.

La complexité de l'organisme vivant, la conjonction de l'unité et de la multiplicité se reflètent dans la structure de la cathédrale

qui représente une multitude d'éléments réunis dans un ensemble unique, et ce parallèle surgit souvent dans les œuvres littéraires.

Des aspects corporel et spirituel constituant la cathédrale, il ne restera bientôt que le deuxième composant, c'est-à-dire l'esprit, débarrassé de son poids matériel, charnel, ce que nous mettrons en valeur dans le chapitre suivant.

Chapitre IV

La cathédrale dématérialisée

I

Les précurseurs de la cathédrale dématérialisée

Après avoir examiné les métaphores les plus répandues de la cathédrale utilisées par les écrivains pour prouver la valeur de cette œuvre architecturale, nous allons nous pencher dans ce chapitre sur des images moins traditionnelles apparues au cours du xx^e siècle. À cette époque, la cathédrale n'a plus besoin d'être réhabilitée, sa signification est indiscutable. Elle commence même à devenir un objet du passé qui perd un peu de son actualité dans un monde envahi par de nouvelles idées et de nouveaux concepts. Par conséquent, les écrivains cherchent d'autres images et d'autres interprétations pour attirer l'attention sur ce chef-d'œuvre de l'architecture médiévale. De nouvelles images apparaissent non seulement dans la littérature, mais aussi dans la musique et la peinture, ce qui les rend plus riches et offre plus de points de rapprochement pour un comparatiste dans ce champ pluridisciplinaire.

Nous allons distinguer trois types de cathédrale imaginaire en essayant d'esquisser leurs traits caractéristiques. Tout d'abord, il s'agit d'une cathédrale de rêve chez Émile Zola et des cathédrales évanescentes d'Alexandre Blok qui se détachent déjà du système métaphorique traditionnel et nous préparent à la contemplation des cathédrales invisibles. Puis nous analyserons l'image de la

cathédrale engloutie et les sources de son apparition. Enfin, nous nous intéresserons à la métaphore de la cathédrale de brume pour voir ce qu'elle apporte de nouveau à la représentation de la cathédrale dans la littérature.

Il sera intéressant de savoir si les écrivains mettent toujours en valeur des cathédrales concrètes, réelles, matérielles ou créent d'autres métaphores grâce à leur imagination en utilisant un matériel non traditionnel. Enfin, nous essaierons de définir les traits essentiels de cette nouvelle cathédrale imaginaire.

La cathédrale du *Rêve* d'Émile Zola. Ses origines et son style

Le roman de Zola *Le Rêve* (1888) garde encore quelques métaphores traditionnelles : celle de la cathédrale-végétal, celle de la cathédrale-être animé, mais il s'oriente déjà vers la sphère de l'imaginaire et du fantastique. Nous ne savons pas exactement de quelle cathédrale il s'agit dans cette œuvre ; l'édifice qui y est décrit tend à se dématérialiser. Ce roman de Zola a déjà été mentionné dans les chapitres précédents sans être analysé dans le détail. La cathédrale qui apparaît dans cette œuvre conserve quelques traits d'un édifice réel, mais elle contient également des éléments imaginaires, ce qui nous sert de transition pour l'exploration des cathédrales éphémères qui se dématérialisent : la cathédrale engloutie et la cathédrale de brume. Cette partie consacrée à Zola permettra en même temps de tisser des liens avec les chapitres précédents : « cathédrale-être animé » et « cathédrale-végétal ». L'analyse du *Rêve* de Zola, ainsi que les parallèles avec ses romans *La Fante de l'abbé Mouret* et *Le Docteur Pascal* nous aideront à suivre progressivement le passage du concret, brut, matériel vers l'invisible, le dématérialisé et l'imaginaire.

Le roman de Zola *Le Rêve* est une œuvre tout à fait atypique pour cet écrivain, bien qu'elle fasse partie du cycle romanesque des *Rougon-Macquart*. Ce roman nous intéresse car l'auteur y crée l'image d'une cathédrale assez surprenante. Dans la première page du roman, nous trouvons la description d'un paysage de Picardie avec une cathédrale qui constitue ici le fond de l'action :

Dans la ville haute, rue des Orfèvres, au bout de laquelle se trouve comme enclavée la façade nord du transept de la cathédrale, elle [la neige] s'engouffrait, poussée par le vent, et allait battre la porte Sainte-Agnès, l'antique porte romane, presque déjà gothique, très ornée de sculptures sous la nudité du pignon¹.

Le lieu de l'action est décrit avec beaucoup de précisions et de détails, et le lecteur aimerait bien sûr savoir de quelle cathédrale il s'agit dans le roman. Est-ce un édifice concret, comme c'était le cas chez la plupart des écrivains que nous avons examinés, ou bien un fruit de l'imagination? Zola précise que l'action de son roman se déroule en Picardie, à deux heures de Paris, dans une ville divisée en deux parties : Beaumont-l'Église et Beaumont-Ville. Ensuite, il indique que cette ville est située sur une hauteur.

En citant les édifices dont il s'est inspiré, l'auteur précise que l'invention a joué un rôle important dans la création de sa cathédrale : « Comme mon roman, cette fois, se déroule en pleine imagination, j'ai créé le milieu de toutes pièces. Beaumont-l'Église est de pure fantaisie, fabriqué avec des morceaux de Coucy-le-Château, mais haussé au rang de ville épiscopale. Les ruines du château de Coucy m'ont également servi pour les ruines de mon château de Hauteœur. Quant à ma cathédrale, elle est bâtie pour les besoins de mon histoire, sur le modèle de nos cathédrales de France² », explique-t-il le 25 mai 1888 à Jacques Van Santen Kolff, journaliste d'origine hollandaise fixé à Berlin. Zola ajoute plus tard, le 16 novembre 1888, dans sa lettre³ adressée à ce même journaliste qu'il n'a même pas pris la peine d'aller en Picardie, car il était dans l'invention pure, et n'avait pas besoin de la réalité immédiate.

Pour ses descriptions, il s'appuyait souvent sur le *Dictionnaire universel* de Pierre Larousse et sur l'ouvrage de Guilhermy et de Viollet-le-Duc, *Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris* (1856). En décrivant le portail de l'église de Beaumont, Zola a pris pour modèle celui de l'église abbatiale de Vézelay que Viollet-le-Duc

1 Zola, *Le Rêve*, in *Les Rougon-Macquart*, t. 4, *op. cit.*, p. 815.

2 Émile Zola, *Correspondance* éditée sous la direction de B. H. Bakker, t. 6 (1887-1890), Paris, Édition du Cercle National de la recherche scientifique, 1987, p. 288.

3 *Ibid.*, p. 350.

jugeait parfaite. Pour le portail septentrional du transept, il s'est inspiré de la porte de la Vierge du collatéral nord de Notre-Dame de Paris. Pour décrire l'intérieur de la cathédrale, Zola avouait qu'il s'était servi des notes prises sur l'ouvrage de Guilhermy et Viollet-le-Duc, *Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris*. Ces détails sont intéressants car les écrivains dont nous avons parlé précédemment évoquaient le plus souvent des cathédrales précises en indiquant leurs noms, tandis que Zola crée une sorte d'hybride à partir de différents édifices.

À l'origine, dans les brouillons de Zola, il ne s'agissait même pas d'une cathédrale, mais de l'église Sainte-Marie. Dans le dossier préparatoire du roman conservé à la Bibliothèque nationale de France, nous trouvons un dessin schématique et une description de l'église Sainte-Marie, des notes sur l'architecture religieuse, des notes intitulées « Viollet-le-Duc », ainsi que l'histoire et la description de Notre-Dame de Paris d'après le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse. Pour rester dans l'imaginaire, Zola a probablement masqué la vérité et n'a pas dévoilé le nom de la cathédrale concrète prise pour modèle de sa description. Mais peut-être en effet s'agissait-il d'un assemblage de détails de différentes cathédrales.

Nous pouvons suivre le travail préparatoire de Zola grâce au manuscrit du roman conservé à la Bibliothèque nationale de France, qui contient notamment un plan de la ville de Beaumont dessiné au crayon, des notes sur Beaumont-l'Église et Beaumont-la-ville, des notes au crayon sur Coucy, tirées du dictionnaire de Pierre Larousse et de l'ouvrage mentionné de Viollet-le-Duc, des notes sur les types et la technique des vitraux. Zola réunissait les documents qui concernaient son rêve architectural et qui pouvaient l'aider à le réaliser. Au début, il avait le projet de parler dans son œuvre d'un château, mais ensuite son idée a évolué et il a remplacé le château par une église. Progressivement, le manuscrit s'est rempli de notes sur Notre-Dame de Paris et sur les portes d'églises, de bibliographie liturgique, de notes sur la procession et en général sur l'architecture religieuse. Paul Alexis écrivait en 1882 :

Les Chemins de fer, les Grands Magasins, L'Art, les Paysans, l'Armée, le Proletariat, et, pour conclusion à toute la série, la Science, tels sont les sept grands sujets, d'une importance capitale, que Zola traitera à coup sûr [...]»⁴.

En 1884, Louis Desprez a ajouté à la liste d'Alexis « un livre sur le crime » et il prévoyait également « un casier vide laissé à l'imprévu, aux inspirations qui pourront survenir ». *Le Rêve* a justement fait partie de l'imprévu, qui ne ressemblait pas à tout le reste. Zola ne s'est pas enfermé dans un ensemble clos, il a laissé surgir de nouveaux sujets. *Le Rêve* est une œuvre sans préhistoire, née spontanément. Zola avouait à un journaliste le 14 novembre 1887 : « Mon prochain roman sera une bien grosse surprise, une fantaisie, une envolée que je médite depuis longtemps ». Un an plus tard, le 16 novembre 1888, il disait :

Depuis des années, j'avais le projet de donner un pendant à la *Faute de l'abbé Mouret*, pour que ce livre ne se trouvât pas isolé dans la série. Une case était réservée pour une étude de l'au-delà. Tout cela marche de front, dans ma tête, et il m'est difficile de préciser les époques. Les idées restant vagues, jusqu'à la minute de l'exécution. Mais soyez certain que rien n'est imprévu. *Le Rêve* est arrivé à son heure, comme les autres épisodes⁵.

En commentant l'inscription du *Rêve* dans de grands thèmes de son œuvre antérieure, Zola précisait :

Le Rêve avait sa place marquée dans la série, la place de l'au-delà, de l'insaisissable. Il répond à la philosophie générale de mon œuvre entière. La mort de l'enfant au moment où la vie va la prendre est dans la note de tous mes livres, où l'on a déjà vu combien il est difficile d'être heureux en ce monde⁶.

Au cours de son travail Zola a eu un remords : « L'idée de l'église et de l'évêque me gêne décidément, car je crains que tout

4 Paul Alexis, *Émile Zola, Notes d'un ami* [1882], Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 125.

5 Zola, *Correspondance*, op. cit., p. 350.

6 Émile Zola, *Letters to J. Van Santen Kolff*, éd. par R. J. Niess, Washington University Studies, 1940, p. 26, note 86.

cela ne me rappelle trop l'Abbé Mouret⁷ ». Après cette réflexion, il laïcise le sujet et remplace l'église par un château, et l'évêque par un seigneur laïc. Au même moment, il demande à l'écrivain Henry Céard, puis à l'architecte Frantz Jourdain, de lui fournir la description d'une demeure du ^{xv}^e siècle, qui serait « appuyée au château ».

Le premier plan détaillé du roman ne contient qu'un seul édifice religieux du décor qui est la chapelle des Hauteœur, simple dépendance du château. Zola pense situer l'action dans une cité remplie de souvenirs médiévaux, éloignée des activités modernes. Il avait lu dans le dictionnaire Larousse la description des citadelles et des châteaux forts du nord de l'Île-de-France, notamment des châteaux de Pierrefonds et de celui de Coucy. Pourtant, dans la version finale du roman, l'auteur ne choisit ni une église, ni un château, mais une cathédrale. Au début, l'idée de Zola sur le type d'édifice qu'il voulait ériger dans son roman n'était pas très claire. Il ne savait pas exactement qu'il s'agirait d'une cathédrale ; mais le projet s'est précisé au cours du travail sur son œuvre. L'auteur a finalement choisi la cathédrale qui devait en quelque sorte résumer le Moyen Âge, en commençant par l'art roman pour arriver au style gothique flamboyant.

Par quoi la cathédrale décrite par Zola se distingue-t-elle ? A-t-elle des traits spécifiques ou ressemble-t-elle aux cathédrales évoquées par d'autres écrivains ? Zola donne une caractéristique détaillée de l'édifice qui offre un mélange de styles roman et gothique. L'auteur décrit avec précision les éléments architecturaux de la cathédrale : ses ogives, ses arcs brisés, ses roses, ses gargouilles, ses arcs-boutants, ses contreforts et ses chapelles :

En bas, elle [Angélique] était agenouillée, écrasée par la pierre, avec les chapelles romanes du pourtour, aux fenêtres à plein cintre, nues, ornées seulement de minces colonnettes, sous les archivoltes. Puis, elle se sentait soulevée, la face et les mains au ciel, avec les fenêtres ogivales de la nef, construites quatre-vingts ans plus tard, de hautes fenêtres légères, divisées par des meneaux qui portaient des arcs brisés et des roses. Puis, elle quittait le sol, ravie, toute droite, avec les contreforts et les arcs-boutants du chœur, repris et ornementés deux siècles après, en plein flamboiement

⁷ Zola, *Les Rougon-Macquart*, t. 4, *op. cit.*, p. 1636.

du gothique, chargés de clochetons, d'aiguilles et de pinacles. Des gargouilles, au pied des arcs-boutants, déversaient les eaux des toitures⁸.

Cette description se rapporte plutôt à un édifice de transition qui contient des traits de l'art roman (les chapelles romanes, les fenêtres à plein cintre), des traits du style gothique classique (fenêtres ogivales, fenêtres légères, arcs brisés, contreforts, arcs-boutants) et du gothique flamboyant (pinacles, clochetons, le plein flamboiement). Au cours de sa construction, la cathédrale se spiritualise de plus en plus, se rapproche progressivement du ciel. Il faut remarquer que dans cet extrait les styles architecturaux sont énumérés dans l'ordre chronologique : la description commence par le roman, se termine par le gothique flamboyant et elle progresse vers la dématérialisation.

Ainsi le projet de Zola évoluait-il au cours du travail sur son roman. Souhaitant créer au début une église ou un château, il finit par arrêter son choix sur une cathédrale qui est le fruit de son imagination et qui est inspirée de plusieurs œuvres architecturales existant en réalité. Le style de cette cathédrale n'est pas homogène, il représente un mélange d'art roman et gothique. Si au début, grâce à l'abondance de détails, nous avons l'impression qu'il s'agit d'un édifice réel, à la fin Zola nous détrompe en nous persuadant qu'il est question d'une cathédrale imaginaire. Cet édifice imaginaire joue l'un des rôles centraux dans le roman *Le Rêve*.

La cathédrale animée par Zola

La cathédrale s'impose progressivement et cesse d'être uniquement un décor, mais devient également un personnage qui participe à l'action. La cathédrale évoquée par Zola possède beaucoup de traits vivants, ce qui la rapproche des édifices analysés dans le chapitre « cathédrale-être animé ». On y trouve notamment un parallèle avec la cathédrale décrite par Hugo. Angélique, l'héroïne principale de ce roman de Zola, est liée à la cathédrale comme Quasimodo est fusionné avec Notre-Dame de Paris. L'âme de la jeune fille est imprégnée de paix, de beauté et de la majesté des vieilles pierres. La cathédrale est souvent présentée par Zola

⁸ *Ibid.*, p. 862.

comme un oiseau qui protège Angélique. Elle a un côté maternel et protecteur :

La cathédrale explique tout, a tout enfanté et conserve tout. Elle est la mère, la reine, énorme au milieu du petit tas des maisons basses, pareilles à une couvée abritée frileusement sous ses ailes de pierre. On n'y habite que pour elle et par elle ; les industries ne travaillent, les boutiques ne vendent que pour la nourrir, la vêtir, l'entretenir, elle et son clergé ; et, si l'on rencontre quelques bourgeois, c'est qu'ils y sont les derniers fidèles des foules disparues. Elle bat au centre, chaque rue est une de ses veines, la ville n'a d'autre souffle que le sien. De là, cette âme d'un autre âge, cet engourdissement religieux dans le passé, cette cité cloîtrée qui l'entoure, odorante d'un vieux parfum de paix et de foi⁹.

Cette description est paradoxale, car la cathédrale est la mère qui nourrit et protège et en même temps une sorte de parasite qui existe au profit des autres. Le côté négatif concerne plutôt la cathédrale en tant qu'institution, car son clergé vit aux dépens des autres d'après Zola. Cet énorme oiseau est décrit comme une sorte de monstre qui domine la ville, une géante qui écrase les petites maisons et leurs habitants. Zola commence la description en évoquant une impression générale très contradictoire produite par la cathédrale-oiseau : d'une part, elle est envahissante et écrasante, d'autre part, elle exprime par sa silhouette un élan mystique vers le ciel :

Mais la cathédrale, à sa droite, la masse énorme qui bouchait le ciel, la surprenait plus encore. Chaque matin, elle s'imaginait la voir pour la première fois, émue de sa découverte, comprenant que ces vieilles pierres aimaient et pensaient comme elle. Cela n'était point raisonné, elle n'avait aucune science, elle s'abandonnait à l'envolée mystique de la géante, dont l'enfantement avait duré trois siècles et où se superposaient les croyances des générations¹⁰.

Ainsi, cette cathédrale est perçue de manière différente : elle est lourde et dominante et, en même temps, légère ; elle s'élève vers le ciel comme un oiseau. Le sentiment d'écrasement par la cathédrale se transforme chez l'héroïne en une sensation d'élancement vers le

⁹ *Ibid.*, p. 826.

¹⁰ *Ibid.*, p. 862.

ciel. La cathédrale de Zola, et plus particulièrement son abside, fait également penser à un animal doté d'une croupe :

Jamais le soleil ne pénétrait au fond de ce jardin, les lierres et les buis seuls y poussaient vigoureusement; et l'ombre éternelle y était pourtant très douce, tombée de la croupe géante de l'abside, une ombre religieuse, sépulcrale et pure, qui sentait bon¹¹.

Dans ce passage, on perçoit l'esprit naturaliste de Zola et une sorte de désacralisation de la cathédrale : son ombre religieuse et pure est associée par l'auteur à une croupe géante. Le substantif « ombre » est accompagné de plusieurs adjectifs (« éternelle », « religieuse », « sépulcrale », « pure ») qui expriment pourtant la sainteté de l'édifice. Mais le plus curieux est que cette ombre a une odeur : elle sent bon. Les notions du concret et de l'abstrait se mélangent ici.

La cathédrale est souvent décrite comme un être rempli d'une vie extraordinaire : « D'ailleurs, la cathédrale vivait. Des hirondelles, par centaines, avaient maçonné leurs nids sous les ceintures de trèfles, jusque dans les creux des clochetons et des pinacles; et, continuellement, leurs vols effleuraient les arcs-boutants et les contreforts, qu'ils peuplaient¹² ». Plus loin, Zola continue à animer la cathédrale :

Des plantes, toute une flore, les lichens, les graminées qui poussent aux fentes des murailles, animaient les vieilles pierres du sourd travail de leurs racines. Les jours de grandes pluies, l'abside entière s'éveillait et grondait, dans le ronflement de l'averse battant les feuilles de plomb du comble, se déversant par les rigoles des galeries, roulant d'étage en étage avec la clameur d'un torrent débordé. Même les coups de vent terribles d'octobre et de mars lui donnaient une âme, une voix de colère et de plainte, quand ils soufflaient au travers de sa forêt de pignons et d'arcatures, de colonnettes et de roses. Le soleil enfin la faisait vivre, du jeu mouvant de la lumière, depuis le matin qui la rajeunissait d'une gaieté blonde, jusqu'au soir, qui, sous les ombres lentement allongées, la noyaient d'inconnu. Et elle avait son existence intérieure, comme le battement de ses veines, les cérémonies dont

11 *Ibid.*, p. 826.

12 *Ibid.*, p. 862.

elle vibrait toute, avec le branle des cloches, la musique des orgues, le chant des prêtres. Toujours la vie frémissait en elle : des bruits perdus, le murmure d'une messe basse, l'agenouillement léger d'une femme, un frisson à peine deviné, rien que l'ardeur dévote d'une prière, dite sans paroles, bouche close¹³.

Toute une profusion de verbes et d'expressions témoigne d'une vie constamment présente dans cette cathédrale : « animer », « s'éveiller », « gronder », « donner une âme », « faire vivre », « rajeunir ». Cet édifice a une âme, une « voix de colère et de plainte », une existence intérieure, une « vie frémissante », un « battement des veines ». La description de Zola abonde en épithètes et en métaphores. Cet extrait est construit sur un jeu de facteurs, extérieurs et intérieurs, qui font vivre la cathédrale, qui l'animent. Les phénomènes extérieurs sont des éléments naturels : la pluie qui éveille et fait gronder l'abside de l'édifice, le soleil qui projette sur la cathédrale son jeu de lumières, le vent qui lui donne une voix. Les facteurs intérieurs qui l'animent sont les chants des fidèles, la voix du prêtre, la musique de l'orgue, le son des cloches. Toutes ces caractéristiques contribuent à personnifier la cathédrale, à lui insuffler une vie.

Il est intéressant de remarquer que chez Zola non seulement la cathédrale est décrite comme un être animé, mais aussi que le personnage d'Angélique rappelle les sculptures de cet édifice. La métaphore est inversée. L'auteur compare Angélique à sainte Agnès, une martyre de treize ans qui est représentée par une des sculptures de la porte Sainte-Agnès. D'autres saintes y figurent également : sainte Dorothee, sainte Barbe, sainte Agathe. Voici la description de la statue de sainte Agnès :

Debout sur son pilier, avec sa palme blanche, son agneau blanc, la statue de la vierge enfant avait la pureté blanche, le corps de neige immaculée, dans cette raideur immobile du froid, qui glaçait autour d'elle le mystique élancement de la virginité victorieuse¹⁴.

Le substantif « élancement » introduit ici le thème de la dématérialisation qui sera abondamment développé à la fin du

¹³ *Ibid.*, p. 863.

¹⁴ *Ibid.*, p. 817.

roman. Dans le passage suivant, Zola évoque Angélique, debout près de la cathédrale : « Et à ses pieds, l'autre, l'enfant misérable, blanche de neige, elle aussi, raidie et blanche à croire qu'elle devenait de pierre, ne se distinguait plus des grandes vierges¹⁵ ».

La neige couvre les statues et la petite enfant de sorte qu'on ne fait plus la différence entre les êtres vivants et les œuvres architecturales. Zola met en parallèle les deux descriptions : celle de Sainte Agnès et celle d'Angélique. On y trouve fréquemment la couleur blanche qui fait référence à leur pureté virginale. L'attitude des corps dans les deux descriptions est également semblable, l'auteur souligne leur raideur, leur position figée par le froid. Les deux phrases se font écho sur le plan lexical. L'expression « virginité victorieuse » contenant une allitération en « v » crée un effet intéressant en mettant ensemble ces deux mots qui d'habitude ne sont pas appliqués aux notions du même ordre. La statue rappelle une créature vivante et, inversement, la jeune fille fait penser à la statue. Plus loin, Zola reparle de la porte Sainte-Agnès. Il décrit les robes des sculptures couvertes de glace lorsqu'elles deviennent transparentes :

Un faux dégel s'était produit dans la semaine, puis le froid avait recommencé, si rude, que la neige des sculptures, à demi fondue, venait de se figer en une floraison de grappes et d'aiguilles. C'était maintenant toute une glace, des robes transparentes, aux dentelles de verre, qui habillaient les vierges¹⁶.

On perçoit la légèreté des habits des vierges, les mots « transparentes » et « dentelles » renforcent ce sentiment. Les habits de neige des sculptures se transforment sous l'effet de glace en « grappes » et « aiguilles ». Angélique n'est pas seulement comparée aux sculptures de la cathédrale, mais également aux images représentées sur ses vitraux ; elle rappelle une petite vierge d'un vitrail, ce qui aide à prolonger le renversement de la métaphore :

Elle ne pouvait vider son cœur d'un si grand désespoir, ses larmes coulaient, coulaient sans fin ; et, sous cet écrasement, elle avait retrouvé sa jolie figure de gamine blonde, à l'ovale un peu allongé, très pur, ses yeux de violette que la tendresse pâlisait, l'élancement

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*, p. 825.

délicat de son col qui la faisait ressembler à une petite vierge de vitrail¹⁷.

La forme allongée du visage d'Angélique fait penser à l'élancement de l'art gothique. La présence des couleurs dans cette description nous rappelle également la palette des vitraux des cathédrales. Les éléments architecturaux se reflètent ici dans les traits d'une personne humaine. En développant cette idée, on peut remarquer que son fiancé Félicien rappelle à Angélique Saint Georges descendu du vitrail de la cathédrale et parfois Félicien lui semble même être « le descendant des cousins de la Vierge, le maître, le Jésus superbe, se révélant dans sa gloire, près de son père¹⁸ ».

Dans son article consacré au *Rêve* de Zola, Danielle Chaperon distingue une cathédrale intérieure, c'est-à-dire la statuaire de l'édifice, les « morceaux » de la cathédrale, les saints de sa façade qui s'en détachent lors des hallucinations d'Angélique. C'est son amoureux Félicien qui se transforme en spectre et qu'elle voit en saint Georges descendre du vitrail. Dans ses visions, c'est sainte Agnès qui descend du porche de la cathédrale. « Par le truchement d'Angélique, la population imaginaire de la cathédrale a pris possession de toutes les pièces du domicile des Hubert¹⁹ ». C'est tout un cortège de saints qui entoure la jeune fille. Zola répète plusieurs fois que la cathédrale était une grande amie d'Angélique :

Maintenant que les jours croissaient, Angélique, le matin et le soir, restait longuement accoudée au balcon, côte à côte avec sa grande amie la cathédrale. Elle l'aimait plus encore le soir, quand elle n'en voyait que la masse énorme se détacher d'un bloc sur le ciel étoilé²⁰.

Un fil invisible sert de lien entre les deux créatures, la jeune fille et la cathédrale. Angélique la sent éveillée, toujours présente, influençant son existence et veillant avec ses vitraux sur toute la

¹⁷ *Ibid.*, p. 824.

¹⁸ *Ibid.*, p. 924.

¹⁹ Danielle Chaperon, « L'autre cathédrale, *Le Rêve* d'Émile Zola et de Carlos Schwabe », in Prunghaud (dir.), *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 110.

²⁰ Zola, *Les Rougon-Macquart*, t. 4, *op. cit.*, p. 863.

ville. La jeune fille entretient un rapport de complicité avec les sculptures de la cathédrale, elle leur sourit comme à des amies : « Angélique se souvint de la nuit qu'elle avait passée là, sous la protection des vierges. Elle leva la tête et leur sourit²¹ ».

Pourtant, malgré cet aspect vivant, la cathédrale change parfois d'apparence et se transforme en un édifice froid, mort, glacial, sans âme, et même hostile. Lorsqu'Angélique vient dans la cathédrale pour y rencontrer l'évêque, l'édifice lui semble vide ; la mort y règne :

L'église était vide, seul un confessionnal de la chapelle Saint-Joseph se trouvait occupé encore par une pénitente, dont on ne voyait déborder que la jupe noire ; et Angélique, très calme jusque-là, se mit à trembler, en entrant dans cette solitude sacrée et froide, où le petit bruit de ses pas lui paraissait retentir terriblement²².

Les détails architecturaux sur lesquels l'auteur attire l'attention du lecteur sont une sombre abside romane, les pierres tombales, l'autel sans ornement ressemblant à un sépulcre. Tout y est marqué par la mort. L'héroïne y rêve de mourir comme les vierges présentées sur la façade, mortes jeunes et heureuses. Lors de sa rencontre avec l'évêque, ce sentiment glacial est renforcé :

La cathédrale déserte, avec ses bas-côtés déjà sombres, ses voûtes hautes où se mourait le jour, élargissait encore l'angoisse de l'attente. Dans la chapelle, on ne distinguait même plus les pierres tombales, il ne restait que lui, avec sa soutane noire, sa longue face blanche qui semblait seule avoir gardé de la lumière²³.

Aux moments de la séparation d'Angélique avec Félicien, tout lui semble mort, abandonné – le jardin, la cathédrale – tout ressemble à un sépulcre. Sur les pages du roman de Zola, la cathédrale associée à un être vivant, à un animal, à un oiseau, lutte avec une cathédrale morte, sinistre, sombre et presque ennemie. Les deux aspects, protecteur et étouffant, coexistent dans cet édifice comme dans un être humain. L'apparence amicale et bienveillante cache en réalité une nature sombre et envahissante.

21 *Ibid.*, p. 825.

22 *Ibid.*, p. 943.

23 *Ibid.*, p. 947.

La cathédrale-végétal chez Zola

Une autre métaphore traditionnelle que Zola conserve dans son roman est celle de la cathédrale-végétal. Dans son œuvre, on trouve souvent des images végétales ou florales parfois accompagnées des représentations de l'église en tant qu'être animé : « Tout l'édifice fleurissait », – écrit Zola. Dans son roman, la cathédrale est ornée de plantes, de toute une flore :

Là se dressait la grande façade, ainsi qu'un bouquet de pierre, très fleuri, du gothique le plus orné au-dessus de la sévère assise romane. Dans les tours, les cloches continuaient à sonner, et la façade semblait être la gloire même de ces noces, l'envolée de la fille pauvre au travers du miracle, tout ce qui s'élançait et flambait, avec la dentelle ajourée, la floraison liliale des colonnettes, des balustrades, des arcatures, des niches de saints surmontées de dais, des pignons évidés en trèfle, garnis de crossettes et de fleurons, des roses immenses, épanouissant le mystique rayonnement de leurs meneaux²⁴.

À partir de l'expression « bouquet de fleurs », Zola arrive à créer une image intéressante de « bouquet de pierre ». Ce bouquet de pierre s'épanouit, il est en pleine floraison. Dans ce passage, l'auteur continue à développer l'idée d'une ressemblance de la cathédrale avec une fleur. « Fleuri », « fleuron », « floraison » – tous ces mots de même racine sont des variations du thème floral et permettent à Zola de mettre en valeur l'image de la cathédrale-fleur. D'après ce passage, cette fleur peut être une rose ou un lilas. Les verbes « s'élançer », « flamber », « épanouir » en rapport avec la floraison, la croissance, servent également à enrichir la métaphore. Une fois de plus, Zola insiste sur le mélange des deux styles dans l'architecture de sa cathédrale : le roman et le gothique. On peut y voir un parallèle avec les descriptions de Hugo dans lesquelles cet auteur représente Notre-Dame de Paris comme un édifice de style transitoire. En même temps, dans cet extrait de Zola, apparaît l'expression « dentelle ajourée », ce qui montre que cette cathédrale commence progressivement à se débarrasser de sa substance matérielle. Ce sentiment est renforcé par le verbe « s'élançer ».

24 *Ibid.*, p. 988.

Dans un autre passage, Zola développe la comparaison de la cathédrale avec un végétal et plus précisément avec une fleur. En parlant des fleurons et des trèfles, l'auteur arrive à associer l'édifice à un végétal qui fleurit et s'élance vers le ciel, ce qui nous fait penser à la cathédrale-fleur de Péguy, Huysmans ou Volochine :

On avait ajouté une balustrade garnie de trèfles, bordant la terrasse, sur les chapelles absidales. Le comble, également, était orné de fleurons. Et tout l'édifice fleurissait, à mesure qu'il se rapprochait du ciel, dans un élancement continu, délivré de l'antique terreur sacerdotale, allant se perdre au sein d'un Dieu de pardon et d'amour. Elle en avait la sensation physique, elle en était allégée et heureuse, comme d'un cantique qu'elle aurait chanté, très pur, très fin, se perdant très haut²⁵.

Chez Zola, la métaphore végétale est liée à l'idée d'élévation, de délivrance, de spiritualisation. Plus tard, nous verrons le thème de la délivrance se développer par rapport à l'héroïne principale du roman. La cathédrale se spiritualise, s'allège, se délivre du poids des constructions romanes et s'approche progressivement du ciel.

La cathédrale comme allégorie du milieu, d'un système d'éducation

La cathédrale dans *Le Rêve* est souvent associée à la société où fut élevée Angélique, au système d'éducation fondé sur le respect, le devoir et le travail, entrant en conflit avec l'hérédité de la jeune fille issue de la famille des Rougon-Macquart. Selon Danielle Chaperon, la cathédrale représente dans *Le Rêve* de Zola la pyramide sociale de la ville. Elle est froide, rigide, glaciale et oppressante :

La cathédrale au début de premier chapitre du roman semble se présenter comme l'un des éléments d'une démonstration presque caricaturale des effets du milieu sur les personnages mis en scène par le récit. Masse imposante organisant le paysage autour d'elle, source d'un microclimat inhospitalier (elle aggrave jusqu'à la course des vents), elle est liée d'entrée de jeu à l'hiver et à la mort. Le froid, la blancheur, la dureté, tels sont ses attributs et ceux du

25 *Ibid.*, p. 862.

milieu dans lequel Angélique pénètre au début de l'expérience qui va être opérée sur elle²⁶.

Comme le remarque avec justesse l'auteur de l'article, la cathédrale de Zola est une mauvaise mère qui ne protège pas du froid et qui en fin de compte tue Angélique (la scène finale du roman se passe dans la cathédrale). Cet édifice est un emblème de force, d'une hiérarchie sociale qui écrase l'héroïne principale. En développant son idée, Danielle Chaperon met l'accent sur le destin d'Angélique qui devient comme un décor de la cathédrale glaciale :

Illusoirement protectrice et maternelle, elle [la cathédrale] n'abrite guère la petite Angélique que la neige recouvre bientôt. Bien plus, avec ces vierges sculptées et moulées dans la glace, elle semble vouer – destin qui sera confirmé par l'issue du roman – la jeune Angélique au martyre, à l'image des jeunes filles pendues au portail. Angélique s'enfonce dans le froid, sombre dans un sommeil mortel, perd ses couleurs, devient pareille à la pierre du monument, bien proche de devenir à son tour l'un de ses ornements. Telle est, à l'ouverture du roman, l'effet du milieu sur un être vivant : la fille de Sidonie Rougon, plantée dans la neige aux pieds des vierges de pierre et devant le porche clos d'une cathédrale qui bouche l'horizon, est frigorifiée, pétrifiée, elle pâlit et s'éteint. [...] Immense, souveraine, triomphante, figée hors du temps et immobilisant avec elle un bourg entier, elle donne un piètre exemple d'humilité et de souplesse²⁷.

La cathédrale chez Zola a une signification ambiguë : d'une part, elle rappelle un oiseau protecteur et, d'autre part, sa protection n'est pas du tout efficace puisqu'elle est froide et glaciale. La cathédrale devient dans *Le Rêve* une allégorie du milieu, du système d'éducation. Angélique est élevée à l'ombre de la cathédrale dans une situation modeste de brodeuse, travaillant pour gagner son pain. L'obéissance, l'humilité, le renoncement étant les principes de son éducation, ils entrent en conflit avec son rêve prétentieux lié à son orgueil héréditaire. L'éducation reçue au sein de la cathédrale contribue à l'infantiliser, à l'isoler, à la détacher de la réalité et à la plonger dans l'univers de la belle Légende dorée et dans celui des

26 Chaperon, *op. cit.*, p. 104.

27 *Ibid.*

statues et des images présentées sur la façade et sur les vitraux de la cathédrale. Angélique ignore la réalité, elle est trop naïve, mais en même temps son rêve orgueilleux témoigne de l'hérédité des Rougon-Macquart :

Dans le morne silence de ce coin protecteur, elle l'écoutait renaître et hurler, cette hérédité du mal, triomphante de l'éducation reçue²⁸.

Puis, tenez ! cette grande voix souveraine, c'est ma vieille amie la cathédrale, qui m'a instruite, éternellement éveillée dans la nuit. Chacune de ses pierres, les colonnettes de ses fenêtres, les clochetons de ses contreforts, les arcs-boutants de son abside, ont un murmure que je distingue, une langue que je comprends²⁹.

Il est intéressant de citer le passage que Zola a écrit au sujet de l'image d'Angélique en préparant son roman :

Elle est une Rougon-Macquart. En instinct chez elle, l'orgueil et la volupté, la passion. L'éducation des Hubert, et le milieu qu'elle habite, la transforment, et dès lors la lutte du respect et du devoir, contre l'orgueil et la passion. Tout le mouvement de la figure est là, ne pas l'oublier. Toute l'hérédité, un rejet des Rougon-Macquart transplanté et cultivé, et dès lors sauvé. Tout l'effet du milieu³⁰.

En revenant à la cathédrale, il faut noter qu'elle s'impose et se soumet toute la ville qui n'arrête pas de travailler pour elle et son clergé. Il faut remarquer que le père du bien-aimé d'Angélique représente le clergé de la ville, dont la cathédrale est le siège. C'est dans la cathédrale qu'Angélique vient le supplier de permettre son bonheur, tandis qu'il reste imperturbable. Cet édifice religieux a un aspect étouffant et menaçant, il est décrit comme un bâtiment qui « bouche le ciel », qui est perpétuellement présent tout au long du récit.

Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, l'édifice religieux, une église cette fois, est également l'allégorie du passé, du milieu, qui oblige Serge Mouret à abandonner Albine, à mettre fin à leur bonheur. La cloche de l'église évoque pour le héros les souvenirs de sa vie passée :

28 Zola, *Les Rougon-Macquart*, t. 4, *op. cit.*, p. 957.

29 *Ibid.*, p. 970.

30 Zola, *Les Rougon-Macquart*, t. 4, *op. cit.*, p. 1638.

Elle évoquait toute sa vie passée, son enfance pieuse, ses joies du séminaire, ses premières messes, dans la vallée brûlée des Artaud, où il rêvait la solitude des saints. Toujours elle lui avait parlé ainsi. Il retrouvait jusqu'aux moindres inflexions de cette voix de l'église, qui sans cesse s'était élevée à ses oreilles, pareille à une voix de mère grave et douce³¹.

Notons que la voix de l'église est comparée à la voix maternelle qui incarne pour le personnage une autorité, un système d'éducation. Si l'église est associée pour Zola au passé, au milieu étouffant, la nature est au contraire décrite comme un temple, comme un foyer du sacré. C'est dans le jardin de Paradou que les personnages de *La Faute de l'abbé Mouret* éprouvent un sentiment sacré qui s'exprime dans l'« attente religieuse », dans la « sérénité suprême » qu'ils ressentent en se trouvant dans ce lieu qui représente pour eux « une retraite miraculeusement cachée ». Le jardin est comparable à un sanctuaire, au paradis sur terre, où ils vivent leur bonheur.

Sur les pages de son roman, Zola fait s'affronter l'église et la nature. L'édifice a l'intention de dévorer la nature :

Tu vois, l'église est bien petite ; elle est laide, elle a un confessionnal et une chaire de sapin, un baptistère de plâtre, des autels faits de quatre planches, que j'ai repeints moi-même. Qu'importe ! Elle est plus grande que ton jardin, que la vallée, que toute la terre. C'est une forteresse redoutable que rien ne renversera. Les vents, et le soleil, et les forêts, et les mers, tout ce qui vit, aura beau lui livrer assaut, elle restera debout, sans même être ébranlée. Oui, que les broussailles grandissent, qu'elles secouent les murs de leurs bras épineux, et que des pullulements d'insectes sortent des fentes du sol pour venir ronger les murs, l'église, si ruinée qu'elle soit, ne sera jamais emportée dans ce débordement de la vie ! Elle est la mort inexpugnable... Et veux-tu savoir ce qui arrivera, un jour ? La petite église deviendra si colossale, elle jettera une telle ombre, que toute la nature crèvera³².

C'est ainsi que l'abbé Mouret défend son domaine, se protège contre les paroles d'Albine qui souhaite lui rappeler le temps passé ensemble dans le jardin. Ce n'est pas la nature, ce ne sont pas les

31 Émile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret* [1875], in *Les Rougon-Macquart*, t. 1, Paris, Fasquelle, 1960, p. 1415.

32 *Ibid.*, pp. 1473-1474.

arbres qui jettent une ombre, mais c'est l'église qui domine, qui se révèle capable de jeter une ombre énorme cachant tout le reste. En voulant mettre en valeur son église, l'abbé crée au contraire une image repoussante et monstrueuse de l'édifice qui incarne la mort par rapport à la nature qui est, elle, une allégorie de la vie.

Toutefois, un peu plus loin, c'est la nature qui contre-attaque face à l'église dans les hallucinations de l'abbé Mouret. C'est la campagne avec ses terres, ses arbres, ses collines, qui se rue à l'assaut de l'édifice pour l'anéantir :

Le village, les bêtes, toute cette marée de vie qui débordait, engloutit un instant l'église sous une rage de corps faisant ployer les poutres. Les femelles, dans la mêlée, lâchaient de leurs entrailles un enfantement continu de nouveaux combattants. Cette fois, l'église eut un pan de muraille abattu; le plafond fléchissait, les boiseries des fenêtres étaient emportées, la fumée du crépuscule, de plus en plus noire, entrait par les brèches baillant affreusement. Sur la croix le grand Christ ne tenait plus que par le clou de sa main gauche³³.

La nature renverse l'église, abat tout l'édifice en le transformant en ruines. Zola utilise le vocabulaire guerrier pour décrire ce combat :

C'était l'émeute victorieuse, la nature révolutionnaire dressant des barricades avec des autels renversés, démolissant l'église qui lui jetait trop d'ombre depuis des siècles³⁴.

C'est la nature qui domine à la fin, c'est elle qui incarne la cathédrale. Celle-ci, grâce à ses éléments gothiques, rappelle une végétation. Chez Zola, l'église du village, au contraire, perd son caractère naturel et s'associe à la mort. Le côté matériel du bâtiment est détruit car il devient un poids gênant pour les personnages de Zola.

En commentant *Le Rêve*, Danielle Chaperon remarque pourtant que « la cathédrale tout entière a fini par s'imposer à l'intérieur de l'espace intime, mais sous son vrai et inquiétant visage. Est-elle encore une figure du milieu ou de l'éducation ? Il convient de

33 *Ibid.*, pp. 1488-1489.

34 *Ibid.*, p. 1489.

réserver ce rôle à la maison de Hubert et aux tentatives d'Hubertine. La cathédrale, et sa théorie de Saints et de Saintes, est bien plutôt du côté de l'atavisme, mais d'un atavisme qui n'a rien à voir avec les penchants transportés par le sang des Rougon-Macquart³⁵ ».

Cette évocation de la cathédrale dans l'œuvre de Zola est étroitement liée à ses idées de l'éducation laïcisée, de l'importance du progrès social, de la science et de la raison, ainsi qu'aux idées positivistes et matérialistes très répandues à l'époque. Jules Ferry, ministre de l'instruction publique, commence à mener la politique laïque dans le domaine de l'enseignement dans les années 80 du XIX^e siècle³⁶. L'influence des institutions religieuses sur l'enseignement diminue. Le but de l'éducation consiste à libérer l'esprit de toutes les contraintes imposées par l'Église, de l'orienter vers le raisonnement scientifique qui sera déterminant dans l'avenir. Cependant, pour Zola tout n'est pas si simple.

La dématérialisation de la cathédrale

La cathédrale de Zola a une double nature : d'une part, elle est décrite comme un édifice vivant et existant dans la réalité, elle est comparée à un être vivant ou à un végétal, et d'autre part, c'est une cathédrale qui se dématérialise, qui devient à moitié réelle, qui s'envole vers le ciel. À côté de la description de sa lourde masse, de son assise romane, Zola parle souvent de l'envolée mystique de la nef gothique. Citons encore une fois le passage très révélateur que nous avons déjà analysé et qui met très bien en valeur le côté dématérialisé de la cathédrale du *Rêve* :

Puis, elle [Angélique] se sentait soulevée, la face et les mains au ciel, avec les fenêtres ogivales de la nef, construites quatre-vingts ans plus tard, de hautes fenêtres légères, divisées par des meneaux qui portaient des arcs brisés et des roses. Puis, elle quittait le sol, ravie, toute droite, avec les contreforts et les arcs-boutants du chœur, repris et ornements deux siècles après, en plein flamboiement du gothique, chargés de clochetons, d'aiguilles et de pinacles³⁷.

35 Chaperon, *op. cit.*, p. 113.

36 Loi relative à l'obligation à la laïcité de l'enseignement adoptée en 1882.

37 Zola, *Les Rougon-Macquart*, t. 4, *op. cit.*, p. 862.

Les éléments gothiques allègent l'édifice, le rendent presque immatériel. Un autre détail qui illustre la dématérialisation de la cathédrale est le fait que Zola évoque très souvent l'ombre qu'elle jette – c'est soit son « ombre éternelle », soit « une ombre religieuse, sépulcrale et pure », soit « l'ombre douce ». Comme il a déjà été remarqué, de cette ombre émane une odeur : « Dès trois heures, l'ombre de la cathédrale s'allongeait, d'une douceur recueillie, d'un parfum évaporé d'encens³⁸ ». La maison des Hubert est toujours dans cette ombre qui symbolise en même temps le milieu où la jeune fille fut élevée, la « vie de soumission, de pureté et de croyance³⁹ ». Dans le passage final du roman, l'ombre apparaît comme symbole de l'image d'Angélique :

Félicien ne tenait plus qu'un rien très doux et très tendre, cette robe de mariée, toute de dentelles et de perles, la poignée de plumes légères, tièdes encore, d'un oiseau. Depuis longtemps, il sentait bien qu'il possédait une ombre⁴⁰.

La jeune fille elle-même se transforme en quelque chose d'éphémère, d'impondérable, d'inexistant. Les dentelles de la robe d'Angélique font écho à « la dentelle ajourée » de la cathédrale décrite dans *Le Rêve*, ce qui permet de tracer un parallèle entre l'image de l'édifice et celle de la jeune fille. À la fin du roman, Angélique se transforme en ombre. On peut se souvenir ici d'un passage déjà cité du roman de Zola *La Faute de l'abbé Mouret* où l'église jette une ombre sur la nature. Pourtant, il ne s'agit pas du même type d'ombre : l'ombre de l'église est menaçante, étouffante et l'ombre d'Angélique a quelque chose de léger comme un souffle.

La lutte entre le côté matériel et le caractère impondérable de la cathédrale du *Rêve* se déroule lors de la procession du Miracle. Angélique et Hubertine attendent l'approche de la procession à l'intérieur de la cathédrale dont les chapelles sombres et noires semblent étouffer le visiteur. Les fenêtres et la nef donnent, au contraire, un sentiment de délivrance, d'élancement :

38 *Ibid.*, p. 874.

39 *Ibid.*, p. 868.

40 *Ibid.*, p. 994.

Elles marchaient le long de chapelles noires, enterrées comme des cryptes. Puis, lorsqu'elles traversèrent, devant la grand-porte, sous la travée des orgues, elles eurent un sentiment de délivrance, en levant les yeux vers les hautes fenêtres gothiques de la nef, qui s'élançaient au-dessus de la lourde assise romane. Mais elles continuèrent par le bas-côté méridional, l'étouffement recommença⁴¹.

L'antithèse entre les deux aspects de la cathédrale est soulignée ici grâce aux mots « délivrance » et « étouffement », aux expressions « hautes fenêtres » et « lourde assise ». Lors du mariage d'Angélique et de Félicien, la cathédrale est remplie de flammes et de lumières. L'effet de luminosité est renforcé par les mots « cierge », « feu », « flamme », « brûler » qui servent à créer une ambiance solennelle et expriment en même temps le pressentiment de quelque chose de sinistre. Nous avons l'impression que cette cathédrale se dématérialise et meurt avec l'héroïne du roman. Cette mort, cependant, est une transfiguration. La cathédrale s'éloigne de plus en plus de la terre, se délivre de son poids et atteint le sommet, qui est le gothique flamboyant, plus proche du ciel. Au moment de la mort d'Angélique, l'édifice se met à flamber de l'intérieur : il se consume. C'est à la fois un moment de bonheur absolu et de déclin. Les personnages sont comblés d'émotion et l'intérieur de la cathédrale transmet leurs sentiments :

À ce moment, la cathédrale entière exulta. Les orgues entamèrent la marche triomphale, dans un tel éclat de foudre, que le vieil édifice en tremblait. Frémissante, la foule était debout, se haussait pour voir ; les femmes montaient sur les chaises, il y avait des rangs pressés de têtes, jusqu'au fond des chapelles noires des collatéraux ; et tout ce peuple souriait, le cœur battant. Les milliers de cierges, en cet adieu final, semblaient brûler plus haut, allongeant leurs flammes, des langues de feu dont vacillaient les voûtes⁴².

Cette description de triomphe et de fête ne semble pas très naturelle, car l'émotion est un peu exagérée, c'est une sorte d'extase qui saisit les personnages. Mais l'extase sera suivie de la mort d'Angélique, qui n'a pourtant rien de tragique dans l'interprétation

41 *Ibid.*, p. 921.

42 *Ibid.*, p. 992.

de Zola. « Mais la mort était sans tristesse⁴³ », écrit-il, puisque c'est pour Angélique une sorte de délivrance. L'édifice est libéré de l'antique terreur sacerdotale, il demande à Dieu pardon et amour; Angélique, elle aussi, abandonne la terre, se détache du monde matériel et s'envole vers le ciel :

Et c'était un envollement triomphal, Angélique heureuse, pure, élancée, emportée dans la réalisation de son rêve, ravie des noires chapelles romanes aux flamboyantes voûtes gothiques, parmi les restes d'or et de peinture, en plein paradis des légendes⁴⁴.

La mort des héroïnes, si fréquente dans les romans de Zola, les protège ou les purifie. À la différence des autres personnages, Angélique est pieuse et son histoire se déroule près de la cathédrale. Zola commente ainsi la fin de son roman :

Mais à la sortie, au moment où elle va entrer dans la réalité, devant la place ensoleillée, pleine de monde, la mort la prend. Elle ne peut que se hausser jusqu'aux lèvres de Félicien, et elle lui met un long baiser sur la bouche (ce baiser représente le mariage consommé) et elle meurt, satisfaite, ravie, emportée dans la réalisation de son rêve, au moment où elle entrait dans la réalité. Cela me paraît beaucoup plus grand et beaucoup plus touchant. Le triomphe complet était plus platement bourgeois⁴⁵.

C'était la seule fin logique et possible du rêve. Et pourtant elle est la plus surprenante de tous les romans de Zola. La mort comme dématérialisation et délivrance couronne également la vie d'Albine, héroïne de *La Faute de l'abbé Mouret* où le décès n'est pas décrit comme un drame. C'est une belle mort, une libération de la chair au milieu des pétales de fleurs ramassées par Albine dans le jardin où elle a vécu son amour devenu finalement impossible : « Sans doute, le jardin lui ménageait la mort comme une jouissance suprême. C'était à la mort qu'il l'avait conduite d'une si tendre façon. Après l'amour, il n'y avait plus que la mort⁴⁶ ».

43 *Ibid.*, p. 993.

44 *Ibid.*, pp. 993-994.

45 Zola, *Les Rougon-Macquart*, t. 4, *op. cit.*, p. 1636 (f os 302 à 306).

46 Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, *op. cit.*, p. 1511.

Le jardin avec ses fleurs, où meurt l'héroïne, nous fait penser à la façade gothique « très fleurie » de la cathédrale du *Rêve* où Angélique meurt également. La mort est évoquée dans *La Faute de l'abbé Mouret* comme un moment solennel, majestueux, même sacré, ce qui rappelle plutôt des noces. Cet épisode est rempli de musique, d'odeurs et de couleurs qui se mélangent, qui servent à renforcer le sentiment de dématérialisation et de spiritualisation. On n'y trouve pas de description de la chair, de ses métamorphoses ou de sa décomposition. Un sentiment de légèreté, d'élan vers le ciel se dégage de ce passage :

Ensuite, un chant de flûte se faisait entendre, de petites notes musquées qui s'égrenaient du tas de violettes posé sur la table, près du chevet; et cette flûte, brochant sa mélodie sur l'haleine calme, l'accompagnement régulier des lis de la console, chantait les premiers charmes de son amour, le premier aveu, le premier baiser sous la futaie⁴⁷.

La dernière phrase de cette description (« Albine était morte dans le hoquet suprême des fleurs⁴⁸ ») fait écho à celle qui termine l'épisode du mariage d'Angélique et Félicien : « Et, dans ce baiser, elle mourut⁴⁹ ». L'amour élève les deux héroïnes au-dessus de la réalité, au-dessus du milieu où elles vivent. La mort est la seule issue possible, l'auteur n'imagine pas d'autre suite pour ces jeunes filles qui risquent d'être étouffées par le milieu. La mort pour elles est en quelque sorte une transfiguration, une spiritualisation, un moyen d'échapper à la réalité.

Ici, on peut également suggérer le parallèle avec un autre roman de Zola, intitulé *Le Docteur Pascal*, où le personnage procède au classement des événements chaotiques et souvent sordides qui se sont produits dans sa famille, en complétant sans cesse l'arbre généalogique des Rougon-Macquart. Son travail intellectuel de savant spiritualise, si l'on peut dire, cet amas de faits désordonnés : « Sur cette planche élevée, toute une série d'énormes dossiers s'alignaient en bon ordre, classés méthodiquement⁵⁰ ».

47 *Ibid.*, p. 1516.

48 *Ibid.*

49 Zola, *Le Rêve*, *op. cit.*, p. 993.

50 Émile Zola, *Le Docteur Pascal* [1893], in *Les Rougon-Macquart*, t. 5,

Le docteur réfléchit sur l'hérédité, essaie d'établir des lois concernant le développement de l'humanité : « Dès lors, à mesure que les faits s'accumulaient et se classaient dans ses notes, il avait tenté une théorie générale de l'hérédité, qui pût suffire à les expliquer tous⁵¹ ». Les autres personnages veulent détruire cet arbre en fomentant un complot contre le docteur pour lequel la science devient sacrée et remplace la religion, la foi et l'église : « En somme, le docteur Pascal n'avait qu'une croyance, la croyance à la vie. La vie était l'unique manifestation divine. La vie, c'était Dieu, le grand moteur, l'âme de l'univers⁵² ».

Selon Pascal, c'est la science qui peut assurer le bonheur des gens, c'est grâce à elle qu'ils peuvent devenir sains, forts, infiniment sages et heureux. On sent ici l'influence des idées d'Ernst Renan sur le rôle des sciences positives (la physique, la chimie, l'histoire naturelle, la grammaire comparée, la mythologie) pour atteindre la vérité et transformer les sociétés humaines. Ces convictions de Renan s'expriment clairement dans son ouvrage *L'Avenir de la science*. Compte tenu de ces idées, on peut supposer qu'en suggérant la dématérialisation de la cathédrale, Zola ne pensait pas à son élévation vers le Dieu chrétien. La cathédrale est étroitement liée chez lui à la vie, à la réalité. Pour Zola, la spiritualisation est quelque chose d'un tout autre ordre. Ses personnages ont parfois envie d'éprouver un sentiment inconnu qui les dépasse. Par exemple, pour Clothilde, la nièce du docteur Pascal, le sentiment religieux éprouvé dans l'église est lié à son besoin de l'au-delà, d'un autre monde.

La nature est souvent décrite par Zola comme un sanctuaire et, en effet, c'est elle qui incarne l'église pour ses personnages. Dans *Le Rêve*, la cathédrale fleurit sur les pages du roman, elle devient l'incarnation de la nature qui, pour l'écrivain, revêt une importance primordiale. Ainsi, la cathédrale n'est pas une expression du sacré, mais elle est liée à la vie, à la réalité et à la nature. La cathédrale de Zola n'est pas uniquement un édifice matériel ; à la fin du *Rêve* elle devient un édifice débarrassé de son poids, et que l'on pourrait

Éditions Fasquelle et Gallimard, 1967, p. 919.

51 *Ibid.*, p. 945.

52 *Ibid.*, p. 947.

qualifier de semi-réel, élané grâce à son élévation gothique. Rêvant peut-être malgré lui d'une dématérialisation, Zola arrive à créer cette cathédrale surprenante.

Ainsi, l'image de la cathédrale du *Rêve* est très contradictoire et changeante. Il est difficile de dire si cela est vraiment le fruit de l'imagination de l'écrivain ou s'il s'agit d'une cathédrale réelle. Au début, son apparence est protectrice et bienveillante, mais en réalité ce n'est qu'une illusion qui se dissipe à la fin du roman. L'édifice créé par Zola possède encore beaucoup de traits qui révèlent des métaphores traditionnelles – ressemblance avec un végétal et avec un être animé –, et en même temps il sort du cadre habituel par son caractère indéterminé et ambigu. Cette cathédrale s'impose en devenant une allégorie du milieu étouffant, d'un système d'éducation. Le plus surprenant est qu'à la fin du roman elle passe dans une autre dimension, l'architecture est absorbée par la flamme, elle se dématérialise avec la mort de l'héroïne de Zola.

Cette description d'un édifice semi-réel annonce déjà les métaphores de la cathédrale engloutie et celle de la cathédrale de brume où l'œuvre architecturale est transposée dans la sphère d'un pur imaginaire.

La diversité des cathédrales évanescences dans l'œuvre d'Alexandre Blok

Le niveau de l'imaginaire et de l'invisible, dans la façon de présenter la cathédrale, augmente dans l'œuvre du poète symboliste russe Alexandre Blok, où les édifices architecturaux sont à peine perceptibles. Dans ses *Cantiques de la Belle Dame* (*Стухи о Прекрасной Даме*, 1901-1902), on ne voit pas de cathédrales concrètes, mais on sent plutôt des allusions à leur présence. Blok introduit dans ses poèmes beaucoup de détails architecturaux : cloches, marches, icône, portail, cierge, de sorte qu'il nous place dans un espace religieux, sans jamais distinguer de cathédrale précise.

C'est une cathédrale évanescence qui se présente devant le lecteur d'une manière très floue. Le mot même « cathédrale » surgit plusieurs fois : « dans la pénombre de la cathédrale » (*в полусумраке собора*), « dans le crépuscule profond d'une cathédrale » (*в глубоких сумерках собора*), mais on ne sait jamais exactement de quelle cathédrale il s'agit ; sa description est très fragmentaire et remplie

de synecdoques. Blok nous fait entendre le son des cloches, il nous fait voir les marches, la pierre, les voûtes, les bancs à l'intérieur de l'édifice. Il nous introduit dans cet espace sacré et mystérieux :

Là-bas, dans les voûtes règne une pénombre inconnue,
Ici on sent le froid d'un banc de pierre⁵³.

Dans la pénombre de la cathédrale, les icônes sont éclairées par des lampes :

Là-bas, dans la pénombre de la cathédrale
On voit les icônes à la lumière des lampes.
La nuit vivante regardera bientôt
Dans tes yeux sans sommeil⁵⁴.

Le héros lyrique de Blok aime visiter les cathédrales et entrer dans leurs chœurs au crépuscule, se perdre dans la foule :

J'aime visiter de hautes cathédrales
L'âme résignée,
Entrer dans les sombres chœurs
Disparaître dans la foule qui chante⁵⁵.

En parlant des cathédrales de Blok décrites dans les *Cantiques de la Belle Dame*, Anne Ducrey évoque avec justesse leur ambiance qui nous plonge dans une obscurité où seuls certains éléments sont visibles :

L'édifice n'est jamais décrit, il est juste évoqué par quelques éléments qui rappellent sa dimension architecturale : Blok choisit les « dômes d'or » propres aux églises byzantines, les clochers et

53 «Там, в сводах – сумрак неизвестный, /Здесь – холод каменной скамьи». Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 1 (Blok, *Œuvres complètes en 6 volumes*, t. 1), *op. cit.*, p. 182. Nous traduisons.

54 «Там, в полусумраке собора, / В лампадном свете образа. / Живая ночь заглянет скоро / В твои бессонные глаза». Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 1 (Blok, *Œuvres complètes en 6 volumes*, t. 1), *op. cit.* Nous traduisons.

55 Люблю высокие соборы, / Душой смиряясь, посещать, / Входить на сумрачные хоры, / В толпе поющих исчезать». Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 1 (Blok, *Œuvres complètes en 6 volumes*, t. 1), *op. cit.*, p. 205. Nous traduisons.

leurs carillons, les piliers, voûtes, coupoles sombres et marches de l'autel. De page en page, les différents poèmes qui constituent le recueil des *Cantiques de la Belle Dame* parcourent donc des églises, mettant en lumière tel ou tel détail architectural qui convoque immédiatement le référent qu'est l'édifice religieux. Ces éléments, si l'on poursuit notre analyse, sont associés à un réseau d'épithètes désignant la vastitude et l'obscurité du lieu religieux. Adjectifs et substantifs tissent à travers les textes une image morcelée de l'église : si les poèmes projettent un éclairage soudain sur un détail architectural, c'est le recueil dans sa globalité qui livre une image moins fugace de l'église⁵⁶.

Plus loin, elle poursuit son analyse du recueil poétique en examinant les procédés stylistiques de Blok – les synecdoques –, qui permettent de créer un espace sacré grâce à l'évocation de certains détails architecturaux :

Ces images d'imprécises liturgies confortent le référent architectural dans son travail de restitution d'un espace sacré où s'exprime une vague religiosité. Cathédrale, église subsistent à l'état de traits esquissés, proches de ce que la stylistique nomme des synecdoques : la partie évoque le tout, l'élément architectural ou liturgique suscite l'image d'une cathédrale. Ces « synecdoques » font du recueil de Blok un « reliquaire d'images » à demi estompées, où la cathédrale, morcelée, esquissée, se laisse deviner sans cependant s'imposer comme une référence autoritaire⁵⁷.

La cathédrale de Blok est toujours sombre :

Là-bas, dans la pénombre de la cathédrale⁵⁸.
J'entre dans le temple sombre [...] ⁵⁹.

56 Anne Ducrey, « Le symbolisme ou les “cathédrales englouties” », in Prunghaud (dir.), *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 130.

57 *Ibid.*, p. 131.

58 « Там, в полусумраке собора ». Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 1 (Blok, *Œuvres complètes en 6 volumes*, t. 1), *op. cit.*, p. 182. Nous traduisons.

59 « Вхожу я в тёмные храмы ». *Ibid.*, p. 243. Alexandre Blok, *Cantiques de la Belle Dame*, trad. par Jean-Louis Backès, Paris, Imprimerie nationale, 1992, p. 49.

Mais la couleur blanche est parfois présente elle aussi. Elle n'apparaît pas quand il s'agit d'une cathédrale, mais lorsque Blok évoque une église ou un sanctuaire. Il faut souligner une fois encore que, dans la langue russe, les frontières entre les notions de « cathédrale » et d'« église » sont parfois assez floues. Le champ sémantique des édifices religieux contient également le mot *храм* qui n'a pas d'équivalent dans la langue française et se traduit parfois par « sanctuaire » ou « temple », ce qui n'est pas très précis.

Le matin une église blanche au loin...
Est proche avec ses contours nets.⁶⁰

Ou, dans le temple de neige,
visage voilé,
Remettre un présent de noces
Aux messagers de la fin⁶¹ ?

J'aime la prière du soir dans une église blanche
auprès de la rivière⁶².

Pour Blok, la cathédrale est sombre et l'église est blanche, inondée de lumière. À quoi ce changement de couleur est-il lié ? La cathédrale est souvent regardée par Blok de l'intérieur, alors que l'église est vue de l'extérieur et de loin. Les églises russes sont principalement construites en pierre blanche. L'adjectif « sombre » est lié au côté « mystérieux » pour le poète. D'après lui, la cathédrale renferme en effet un mystère ; c'est à l'intérieur de l'édifice sacré qu'il attend une apparition de son rêve.

La cathédrale décrite dans les *Cantiques de la Belle Dame* est à peine perceptible. L'espace architectural devient pour le héros lyrique un lieu d'attente et de rencontre désirée avec la Belle Dame :

60 «Утром белая церковь вдали / И близка и ясна очертаньем». Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 1 (Blok, *Œuvres complètes en 6 volumes*, t. 1), *op. cit.*, p. 156. Trad. par J.-L. Backès, *op. cit.*, p. 68.

61 «Иль, застывши в снежном храме, / Не открыв лица, / Встретить брачными дарами / Вестников конца?». Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 1 (Blok, *Œuvres complètes en 6 volumes*, t. 1), *op. cit.*, p. 188. Trad. par J.-L. Backès, *op. cit.*, p. 69.

62 «Люблю вечернее моление / У белой церкви над рекой». *Ibid.*, p. 218. Trad. par J.-L. Backès, *op. cit.*, p. 60.

J'entre dans le temple sombre
J'accomplis un pauvre rite
Là j'attends la Belle Dame
À la lumière des lampes⁶³.

Qui est cette Belle Dame ? C'est une image de l'Éternel féminin, de sainte Sophie, c'est une épouse mystique qui possède des traits à la fois symboliques et réels. Elle est comme un symbole cosmique, un messager du ciel dans lequel Blok place son espoir, auquel il croit infiniment. En même temps, elle cache des traits réels. Son image est inspirée par Lioubov' Dmitriévna Mendeleïeva (fille du célèbre chimiste Mendeleïev) que Blok a épousée le 17 août 1903.

Les églises, les temples, les cathédrales où Blok attend une rencontre avec la Belle Dame représentent toujours un espace d'où la divinité est absente. Le sacré qu'il espère y trouver est toujours associé à l'image féminine de la Belle Dame que Blok divinise. Tous les poèmes sont pénétrés d'un sentiment d'attente mystique. Comme le dit Jean-Louis Backès, « dans les poèmes, les églises, les monastères se peuplent d'une foule de "serviteurs fidèles", de "gardiens", qui accomplissent les rites et veillent dans l'attente. Celle que l'on attend, la "Sainte", est toujours loin⁶⁴ ». Les cathédrales où Blok se plonge dans cette attente représentent un monde vaporeux, une ambiance floue. Une atmosphère brumeuse et vague y règne.

Blok décrit la cathédrale surtout de l'intérieur et il s'agit d'un lieu de rencontre. Mais on trouve parfois dans ce cycle des poèmes où le héros lyrique ne pénètre pas dans l'espace architectural qui est alors vu uniquement de l'extérieur. Le héros attend la Belle Dame près de la cathédrale en contemplant ses marches, ses pierres, en écoutant le son de ses cloches :

Les ombres du jour s'enfuient indécises.
Haut et clair retentit l'appel des cloches.
Illuminées les marches de l'église,

63 «Вхожу я в тёмные храмы, / Совершая бедный обряд. / Там жду я Прекрасной Дамы / В мерцании красных лампад». *Ibid.*, p. 243. Trad. par J.-L. Backès, *op. cit.*, p. 49.

64 Jean-Louis Backès, *Aleksandr Blok. L'horizon est en feu*, Éditions Aden, coll. « Le Cercle des poètes disparus », 2006, p. 176.

Leur pierre vit – et attend ton approche⁶⁵.

L'église est animée et éclairée ici par l'approche de la Belle Dame : les ombres s'enfuient de la façade de la cathédrale et de ses pierres vêtues de la sainteté des siècles. Les marches de l'église s'illuminent, les cloches se mettent à sonner. Parfois, dans les descriptions hivernales, le sanctuaire est couvert de neige :

Les rayons de ma liberté
ont brillé *là-bas*.
Ici neiges et tempêtes
Entourent le temple⁶⁶.

La foi de Blok était étroitement liée au mysticisme et à son esprit prophétique. Son évocation des cathédrales évanescences s'inscrit dans le contexte d'une époque remplie de paradoxes, dans la période d'attente de grands changements en Russie. Plus tard, les angoisses et les prophéties des intellectuels russes se sont trouvées justifiées. La religion telle qu'elle existait autrefois était refoulée. Les cathédrales, les églises ont été détruites pendant les révolutions, ensevelies sous les incendies, transformées en ruines, en débris du vieux monde. Les fidèles étaient privés de la possibilité d'exercer leur foi et il ne leur restait rien d'autre que d'attendre un miracle au milieu des grands cataclysmes. En prévoyant ces événements, Blok écrivait, en 1908, dans *Force élémentaire et culture* :

Nous nous voyons déjà comme sur un fond d'incendie, sur un aéroplane léger, formé de dentelles, tout au-dessus de la terre ; et au-dessous de nous, une montagne tonnante et crachant le feu,

65 «Бегут неверные дневные тени. / Высок и внятен колокольный зов. / Озарены церковные ступени, / Их камень жив – и ждёт твоих шагов». Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 1 (Blok, *Œuvres complètes en 6 volumes*, t. 1), *op. cit.*, p. 180. Alexandre Blok, *Poèmes*, trad. par Henri Abril, Éd. Globe, Moscou, 1994, p. 25.

66 «Все лучи моей свободы / Заалели там. / Здесь снега и непогоды / Окружили храм». Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 1 (Blok, *Œuvres complètes en 6 volumes*, t. 1), *op. cit.*, p. 188. Trad. par Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 69.

le long de laquelle, derrière des nuages de cendre, rampent en se libérant, des torrents de lave incandescente⁶⁷.

Après la révolution de 1905, Blok prophétisait les événements tragiques de la Première Guerre mondiale dans le poème « Sur le champ de Koulikovo » («На поле Куликовом») écrit en 1908 :

Je vois, au-dessus de la Russie, au loin,
Un vaste et silencieux incendie⁶⁸.

À cette époque, les Russes orthodoxes perdaient le sentiment d'unité, d'appartenance à une communauté qu'assurait l'Église. Ils se sentaient solitaires et avaient devant eux un horizon sans issue. C'était une période de détachement, d'éclatement, de séparation. Blok cherchait tout de même une issue, un espoir. La cathédrale évanescence, présente dans son œuvre poétique, est comme un signe annonciateur de cette période instable et floue.

Les traces de l'édifice évanescence et presque invisible se trouvent également dans l'œuvre plus tardive d'Alexandre Blok qui a beaucoup voyagé en Europe occidentale : en France, en Italie, en Allemagne, en Belgique, en Hollande. Il est possible de retracer l'histoire de ses visites des cathédrales gothiques en lisant sa correspondance avec sa mère. On ne trouve pas ici de longues descriptions des cathédrales que Blok a visitées. Les renseignements qu'on peut y puiser sont plutôt concis, mais très précis. De petits détails qui y sont évoqués sont souvent très précieux. On y trouve des phrases en rapport avec la cathédrale et exprimant l'attitude de Blok envers les chefs-d'œuvre gothiques.

Ainsi dans la lettre du 20 juillet 1911, trouve-t-on la cathédrale de Cologne qui « est de nouveau apparue de loin plongée dans la

67 «Мы видим себя уже как бы на фоне зарева, на лёгком, кружевном аэроплане, высоко над землёю; а под нами — громыхающая огнедышащая гора, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскалённой лавы». Блок, «Стихия и культура» in *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 4 (Blok, « Force élémentaire et culture », in *Œuvres complètes en 6 volumes*, t. 4), *op. cit.*, p. 124. Nous traduisons.

68 «Я вижу над Русью далече / Широкий и тихий пожар». Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 2 (Blok, *Œuvres complètes en 6 volumes*, t. 2), *op. cit.*, p. 87. Nous traduisons.

brume bleue⁶⁹ ». La lettre envoyée le 21 juillet 1911 de Paris a été écrite sur cinq cartes avec des photos de Notre-Dame de Paris et elle contenait douze cartes avec les gargouilles de la cathédrale. Voici un extrait de cette lettre : « J'ai visité la cathédrale de Cologne et maintenant je viens de Notre-Dame de Paris. Je suis assis dans un café au coin de la rue de Rivoli en face de l'Hôtel de Ville... Et voici les chimères (mais il y en a 60 – je ne peux pas les envoyer toutes)⁷⁰ ». Pourtant, une lettre envoyée un peu plus tard, le 30 août 1911, n'exprime aucun enthousiasme pour la cathédrale de Paris. Au contraire, c'est l'image d'un cadavre, d'un mort : « Paris est un Sahara – des cercueils jaunes au milieu desquels sont disposées comme des oasis mortes, les masses noires et grises des églises et des palais morts. Une Notre-Dame morte, un Louvre mort⁷¹ ».

Pour Blok, la véritable patrie de l'architecture gothique et de l'esprit gothique était l'Allemagne. Selon lui, l'Italie et la France ne tâchaient que d'imiter. Dans la lettre datée du 25 juin 1909, écrite en Italie, le poète remarque que « les gens d'ici jouent avec le gothique des cathédrales, même celles de Milan, de Pise, et d'Orvieto, comme des gosses qui n'en comprennent pas le sens. La patrie du gothique, c'est la seule Allemagne, le pays le plus proche de la Russie, son éternel et vivant reproche. [...] Ici seulement existe une véritable religion de la vie, une vie gothique qui sait sanctifier même le service public⁷² ». Blok remonte à l'origine du mot « gothique » qui est né en Allemagne et qui, comme on le sait, a initialement été utilisé en France dans le sens de « barbare ».

69 «Собор опять показался в голубом тумане». Александр Блок, *Собрание сочинений в 8 томах*, т. 8, *Письма*, Москва, Ленинград, 1963, с. 352 (Alexandre Blok, *Œuvres complètes en 8 volumes*, t. 8, *Lettres*, Moscou, Léninegrad, 1963, p. 352). Nous traduisons.

70 «...был в Кёльнском соборе, а сейчас пришёл из Notre-Dame, сижу в кафэ на углу Rue de Rivoli против Hôtel de Ville... А вот и химеры (но ведь их 60 – всех не поплёшь». *Ibid.* Nous traduisons.

71 «Париж – Сахара – жёлтые ящики, среди которых, как мёртвые оазисы, чёрно-серые громады мёртвых церквей и дворцов. Мёртвая Notre-Dame, мёртвый Лувр». *Ibid.*, p. 369. Nous traduisons.

72 Alexandre Blok, *Textes choisis et traduits par Gabriel Arout et Sophie Laffitte avec une étude de S. Laffitte*, Paris, Seghers, 1958, pp. 47-48.

Il existe tout de même une cathédrale de France qui a attiré l'attention de Blok. C'est la cathédrale de Quimper qui est étroitement liée à la légende bretonne de la ville d'Ys dont il sera question dans ce chapitre. Dans la lettre à sa mère, écrite le 20 août 1911 à Quimper, Blok fait part des impressions produites sur lui par cette vieille ville bretonne. Il a notamment été attiré par la cathédrale de Quimper qui avait été décrite par Brioussov dans un poème que Blok regarde d'un œil critique après avoir formulé son propre point de vue :

Le poème de Brioussov « À la cathédrale de Quimper » pourrait concerner une dizaine de cathédrales européennes, mais jamais celle-ci. Elle n'est pas très grande et justement elle n'est pas « muette ». Tout son charme réside dans son caractère intime, son odeur que je n'ai sentie dans aucune autre église : c'est une odeur de serre, à cause de l'abondance des fleurs ; les chapelles funéraires sont très agréables, on y trouve beaucoup de vases sacrés, d'armoires, de statues, de petites voûtes, de petits bancs... Il n'y a pas longtemps, on a modifié les tours, leur gothique est très beau, mais il ne frappe pas par sa grandeur et on ne trouve pas de grandeur même dans le projet de déviation de l'autel, bien qu'il y ait beaucoup d'audace. C'est talentueux, mais pas génial⁷³.

Lisons maintenant le poème de Brioussov dédié à la cathédrale de Quimper :

J'étais déchiré de tristesse
Et torturé de passion
Lorsque, énorme et silencieuse,
Tu vins dans l'ombre devant moi.

73 «Стихотворение Брюсова “К собору Кэмпера” могло бы относиться к десятку европейских соборов, но никак не к этому. Он не очень велик и именно не “безгласен”. Всё его очарование в интимности, в запахе, которого я не встречал ещё ни в одной церкви: пахнет теплицей от множества цветов; очень уютные гробницы, много утвари, гербов, статуй, сводиков, лавочек и пр. Башни его не очень давно перестроены, готика — прекрасная, но не великая, и даже в замысле искривления алтаря нет величия, хотя много смелости — талантливо, но не гениально». Блок, *Собрание сочинений в 8 томах*, т. 8, *Письма* (Blok, *Œuvres complètes en 8 volumes*, t. 8, *Lettres*), *op. cit.*, p. 365. Nous traduisons.

Création des anciens siècles!
Perçant de tes flèches le ciel
Aux douces lueurs des étoiles
Reine des ombres d'alentour.

Tu parlas de l'impossible
Union de rêve et vigueur
À l'anxiété de mes songes
À ma trop faible volonté.

Tu m'écrasas, impitoyable,
Sous le poids des temps révolus,
Et moi, j'étais criminel, infâme
Démasqué devant ta grandeur!

Moi, courbé sur la place sombre
Me voici, vagabond sans nom,
Devant ton âge et ta couronne,
Ainsi qu'un disciple d'Isis⁷⁴.

Les regards des deux poètes sur la cathédrale de Quimper ne sont pas semblables. Pour Brioussov, elle est énorme et muette, pour Blok – relativement petite et intime. Cette divergence est probablement liée aux différents états d'esprit des deux poètes lorsqu'ils ont vu cet édifice. Elle témoigne également de deux approches différentes : dans le cas de Blok, il s'agit d'une description de son impression, de sa perception concrète de l'édifice, tandis

74 «Я был разорван мукой страстной, / Язвим извилистой тоской, / Когда безмерный, но безгласный / Во тьме ты вырос предо мной. / Созданье канувших столетий! / Вонзая в небо две иглы, / Ты встал при тихом звёздном свете / Как властелин окрестной мглы. / Моим мечтам, всегда тревожным, / Моей бессильной воле – ты / Сказал без слов о невозможном / Слиянны силы и мечты! / Меня сдавил ты, неотступный, / Всею тяжестью былых времён, / И был я, жалкий и преступный, / Твоим величьем обличён! / И вот – бродяга безымянный / На тёмной площади поник / Перед тобой, старик венчаный, / Как пред Изидой ученик». 1/14 сентября 1908, Quimper. Валерий Брюсов, «К собору Кэмпера», in *Избранные произведения*, т. 2, Москва, Ленинград, Государственное издательство, 1926, с. 96 (Valéri Brioussov, «À la cathédrale de Quimper», in *Œuvres choisies*, t. 2, Moscou, Léninegrad, 1926, p. 96). Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

que, chez Brioussov, la contemplation de la cathédrale engendre toute une série de réflexions abstraites.

Malgré ses critiques des cathédrales d'Italie, Blok les décrit dans ses « Poèmes italiens » («Итальянские стихи», 1909). Ces images sont souvent inspirées par sa déception. Selon lui, l'art est trahi par la civilisation. Les poèmes italiens commencent par « Ravenne », où Blok évoque l'image d'une ville enterrée dans l'éternité des siècles. On y voit les dorures délavées aux « murs suintants des basiliques », les sarcophages des souverains et des saints verdissant au fil des années, la pierre froide des seuils de basiliques. Tout rappelle un tombeau dans cette ville : les toits, les maisons, les gens. Pourtant, à la fin du poème, Blok nous laisse entendre une petite note optimiste, en parlant de la *Nouvelle Vie* de Dante :

Les nuits, se penchant vers les vallées,
En comptant les siècles futurs,
L'ombre de Dante au profil d'aigle,
Me chante la Nouvelle Vie⁷⁵.

Dans la description de Florence, on voit la même image morne : les roses dans les églises ont pour le poète l'odeur de cadavres et la messe n'évoque pas un vrai sentiment religieux :

La plainte nasillante de tes messes,
La fade odeur des roses dans les églises –
Portant ce poids d'une infinie tristesse –
Ô disparaïs dans les siècles qui te purifieront⁷⁶!

Rien ne change à Venise : les gondoles rappellent des cercueils. Tout semble endormi et triste :

Tout dort – les gens, les palais, les canaux,

⁷⁵ «Лишь по ночам, склонясь к долинам, / Ведя векам грядущим счёт, / Тень Данта с профилем орлиным / О Новой Жизни мне поёт.» Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 2 (Blok, *Œuvres complètes en 6 volumes*, t. 2), *op. cit.*, p. 118. Nous traduisons.

⁷⁶ «Гнусавой мессы стон протяжный / И трупный запах роз в церквах – / Весь груз тоски многоэтажной – / Спинь в очистительных веках!» *Ibid.*, p. 122. Alexandre Blok, *Poèmes* (collection bilingue), Moscou, Édition Globe, 1994, p. 127.

Le fantôme se glisse sans bruit,
La tête sur un plat noir
Regarde avec tristesse les ténèbres⁷⁷.

La cathédrale Saint-Marc est noyée dans la lumière de la lune :

Sur la tour, avec un chant de fer,
Les géants sonnaient minuit,
Marc noyait dans la lagune de lune
Son iconostase ornementé⁷⁸.

Dans les poèmes de Blok sur les cathédrales italiennes, on sent toujours une sorte d'ironie et même un sarcasme. Il est étonnant que dans le poème « Sienne » (« Сиена ») Blok parle des flèches d'églises et des tours qui percent les cieux (image faisant écho à l'évocation de la flèche qui « blesse une vide poitrine du ciel » chez Mandelstam – que nous avons déjà analysée dans le chapitre « cathédrale-végétal » – et à la cathédrale de Quimper chez Brioussov, qui enfonce ses flèches dans le ciel). Mais dans le poème de Blok, cette image n'a pas les mêmes connotations que dans celui de Mandelstam. Chez le premier, on ne trouve pas l'idée de la prépondérance de la matière, de la pierre, mais, au contraire, l'image perfide et astucieuse des églises qui n'attirent pas le poète. Il évoque les « perfides Madones clignant leurs yeux allongés ». Citons une strophe du poème « Sienne » :

Ô, Sienne malicieuse,
Un carquois de souples traits !
Trahison et perfidie –
C'est ton sort mystérieux⁷⁹ !

77 «Всё спит – дворцы, каналы, люди, / Лишь призрака скользящий паг, / Лишь голова на чёрном блюде / Глядит с тоской в окрестный мрак». Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 2 (Blok, *Œuvres complètes en 6 volumes*, t. 2), *op. cit.*, p. 120. Alexandre Blok, *Poésies*, poèmes choisis et traduits avec un essai de J. A. Mascotto, Ante Post, 1991, p. 47.

78 «На башне, с песнию чутунной, / Гиганты бьют полночный час. / Марк утопил в лагуне лунной / Узорный свой иконостас». Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 2 (Blok, *Œuvres complètes en 6 volumes*, t. 2), *op. cit.*, p. 120. Nous traduisons.

79 «О, лукавая Сиена, / Вся – колчан упругих стрел! / Вероломство и измена – / Твой таинственный удел!» Блок, *Собрание сочинений в 6*

Dans le poème « Cathédrale de Sienne » («Сиенский собор»), on voit les visages figés des saints qui n'ont aucun trait vivant. Tous les personnages semblent engourdis sous le burin : un garçon tenant un oiseau, un homme avec le parchemin dans les mains, un vieillard :

Parchemin à la main, un homme ;
Un garçon, la fleur et l'oiseau⁸⁰ ;
Un vieux⁸¹, penché sur une tombe,
Sur deux béquilles appuyé⁸².

Blok conseille pourtant de regarder la cathédrale de Sienne lorsqu'on a peur de mourir subitement. D'après le poète, il faut être content de son âge et faire son travail terrestre, et lorsqu'on est patient, l'heure d'amour vient :

Ne me torture pas, mon âme,
Ne me contrains pas, ne dis rien⁸³.
Un jour viendra l'heure sévère
De l'amour, telle un pur cristal⁸⁴.

À quoi est liée cette vision négative de l'Occident chez Blok ? Pourquoi la cathédrale se transforme-t-elle sous sa plume en monstre, en cadavre ? Cette perception était très répandue dans les milieux de l'intelligentsia russe du début du xx^e siècle et l'idée

томах, т. 2 (Blok, *Œuvres complètes en 6 volumes*, t. 2), *op. cit.*, p. 126. Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

80 Littéralement : « un garçon à l'oiseau sur une fleur ».

81 Littéralement : « un vieillard cacochyme ».

82 « Вот – мальчик над цветком и с птицей, / Вот – муж с пергаментом в руках, / Вот – дряхлый старец над гробницей / Склоняется на двух колюках ». Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 2 (Blok, *Œuvres complètes en 6 volumes*, t. 2), *op. cit.*, p. 127. Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

83 Littéralement : « Calme-toi, mon âme. Ne torture pas, ne touche pas, / Ne force pas, n'appelle pas ».

84 « Молчи, душа. Не мучь, не трогай, / Не понуждай и не зови : / Когда-нибудь придёт он, строгий, / Кристально-чистый час любви ». Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 2 (Blok, *Œuvres complètes en 6 volumes*, t. 2), *op. cit.* Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

selon laquelle on affirmait la puissance de la Russie et on blâmait l'Occident « pourri » était très populaire. Blok pourrait sans doute être influencé par ces tendances, mais son attitude envers les pays occidentaux peut s'expliquer par sa propre déception à l'époque. Il liait tant d'espoirs à la révolution et aux changements, qu'il ne voyait plus que les défauts dans son propre pays et encore plus à l'étranger. Le cas de la Russie est particulier pour Blok car, tout en percevant ses défauts, il l'accepte telle qu'elle est, alors que les pays étrangers sont plus soumis à sa critique. Les cathédrales italiennes sont absorbées par la civilisation occidentale qui est dégradée selon Blok. Les édifices sont souvent déformés, ils ressemblent davantage à des monstres. Pourtant, à la différence des poèmes sur les cathédrales russes, ceux qui sont consacrés aux cathédrales italiennes sont bien concrets car ces édifices existent dans la réalité. La mort des cathédrales dont parle Blok s'explique par leur engloutissement dans la nouvelle civilisation. Les édifices médiévaux sont évanescents dans le temps, dans les siècles.

La découverte de ces cathédrales de Blok qui sont entre le réel et l'imaginaire nous prépare à l'étape suivante : l'étude d'images des édifices qui se transposent encore plus dans le domaine de l'invisible et de l'éphémère. Il s'agit des cathédrales englouties et de la cathédrale de brume.

II

Légendes populaires – sources de l’image de la cathédrale engloutie

La cathédrale est souvent endommagée par des facteurs extérieurs : des guerres, des révolutions, des incendies, des catastrophes naturelles. Les événements historiques la rendent parfois évanescence et presque invisible. Mais la cathédrale peut également être engloutie par la nature.

La métaphore de la cathédrale-végétal et l’idée de la cathédrale associée à la nature commencent à être dominantes au ^{xx}e siècle et elles apparaissent même sous un autre aspect, car l’édifice s’intègre tellement à la nature qu’il se fait absorber par elle, ou se présente comme constitué par la nature elle-même. Cela fait apparaître les images de la cathédrale engloutie et de la cathédrale de brume qui nous intéresseront particulièrement.

Sources de la nouvelle métaphore

Dans les ouvrages évoquant la métaphore de la cathédrale engloutie, on trouve très rarement des images de cathédrales concrètes. Il s’agit souvent d’un édifice imaginaire ou d’une cathédrale dont l’existence réelle est à peine sûre. « En effet, la cathédrale, dans la littérature de cette époque [...], semble

constituer moins une image précise associée à une architecture connue, gothique ou non, que la convocation au cœur du texte littéraire, voire du livret d'opéra, d'un sacré disant l'invisible, d'une aspiration à une transcendance dans un monde où la représentation traditionnelle du rapport de l'homme à Dieu est battue en brèche¹ », – écrit Anne Ducrey dans son article « Le symbolisme ou les “cathédrales englouties” ».

Les écrivains recourent souvent à des légendes populaires ou à des histoires inventées qui sont influencées par le folklore, mais qui se chargent d'un sens très profond permettant de retrouver le sacré. Deux légendes au sujet semblable ont inspiré beaucoup d'écrivains et de compositeurs : la légende bretonne sur la ville d'Ys et la légende russe sur la ville invisible de Kitège. Nous évoquerons d'abord le contenu de ces deux légendes pour comprendre ce qui les réunit.

Plusieurs textes anciens témoignent de la légende de la ville d'Ys. Parmi ces textes mentionnons tout d'abord celui de Pierre Le Baud, aumônier d'Anne de Bretagne, au chapitre IV de la seconde version de son *Histoire de Bretagne*², datée de 1498 ; celui du moine Albert le Grand de Morlaix qui fournit sa vision de la légende dans *Vie des Saints de la Bretagne armorique* en 1636³ ; celui d'Émile Souvestre publié dans son recueil *Le Foyer Breton* en 1844⁴. D'après le recueil des chants populaires de Bretagne *Barzaz-Breiz*⁵, composé par Théodore Hersart de la Villemarqué en 1839, la ville d'Ys existait en Armorique dans les premiers siècles de l'ère chrétienne. Cette ville était gouvernée par un roi appelé Gradlon. Selon la légende populaire, la ville était protégée contre les invasions de la mer par un puits immense qui recevait les eaux de l'océan. Le puits avait

1 in Prungraud (dir.), *La Cathédrale*, op. cit., p. 126.

2 Pierre Le Baud, *Histoire de Bretagne*, Paris, Gervais Alliot, 1638, 1er volume, pp. 45-46.

3 Albert le Grand, *Vie des Saints de la Bretagne armorique*, Brest, P. Anner et fils, 1837, pp. 55-57.

4 Émile Souvestre, *Le Foyer Breton* [1845], Verviers, Marabout, 1975, pp. 147-154.

5 Hersart de la Villemarqué, *Le Barzaz-Breiz : chants populaires de la Bretagne* [1839], Paris, F. Maspero, 1981, pp. 39-44.

une porte secrète dont seul le roi avait la clef. Une fois, pendant que le roi dormait, sa fille Dahut, après une nuit d'orgie, s'empara de cette clef, ouvrit la porte et fit submerger la ville d'Ys. Seul Gradlon échappa à la noyade après avoir obéi au moine Guénolé qui lui ordonnait de repousser à l'eau sa fille perfide qu'il avait prise sur la croupe de son cheval Morvarc'h pour la sauver. Dévorée par la mer, Dahut devient une sirène, Morgane. On peut voir la représentation de cet épisode de la légende au Musée des Beaux-Arts de Quimper sur le tableau d'Évariste-Vital Luminais *La Fuite du roi Gradlon* (1884) et également sur l'un des vitraux de l'église Saint-Germain à Kerlaz.

La légende raconte que plus tard, à l'emplacement de la ville submergée, les marins gaulois prétendaient voir sous les eaux des ruines d'anciens édifices et d'autres marins cherchant leur ancre se sont aperçus qu'elle était prise dans les barreaux de fenêtre d'une église, à travers laquelle ils apercevaient des gens qui priaient et un prêtre qui disait une messe. D'après la légende, dans la ville d'Ys, il y avait cent cathédrales et dans chacune d'elles un évêque officiait. L'un des témoignages de l'existence du roi Gradlon (réelle ou légendaire) est sa statue équestre⁶, commandée par Jean V (1399-1442) en guise de symbole des débuts légendaires de la royauté bretonne et érigée entre les deux tours de la cathédrale de Quimper.

D'après la tradition populaire, Gradlon vivait au v^e siècle et était le fondateur de la ville de Quimper et de sa cathédrale Saint-Corentin. Il a bâti la nouvelle ville aux confins des deux rivières, Odet et Steir, au cours de la période de transition entre deux religions, le paganisme et le christianisme. Ce roi est en quelque sorte un symbole du début du christianisme et de la monarchie bretonne. D'après la légende, Gradlon rencontra l'ermite Corentin sur les pentes du Ménez-Hom et fut ébloui par sa foi. Comme la ville de Quimper réclamait un évêque, Gradlon offrit à Saint Corentin un espace à côté de son palais pour bâtir une cathédrale.

La deuxième légende raconte l'histoire des deux villes, la Petite Kitège et la Grande Kitège, qui auraient existé en Russie au xiii^e siècle. Cette légende fait partie de la *Chronique de Kitège* datant du xiii^e siècle qui n'a été publiée entièrement qu'en 1860-1874 par

6 La statue a été brisée par les révolutionnaires en 1793 et reconstruite en 1858 par le sculpteur nantais Amédée-René Ménard.

Piotr Bessonov (1828-1898) en annexe au quatrième tome des *Chants du peuple russe* de Piotr Kireevski (1808-1856). D'après la légende, la Grande Kitège⁷ était située sur les rives du lac Svetloïar (Le Lac Clair) dans la région de Nijni Novgorod. Menacée par une incursion des Tatars, la citadelle du prince Youri, la Grande Kitège, disparaît sous terre. D'après une autre version, elle est engloutie au fond du lac. Selon certaines croyances, la ville a changé de consistance et s'est transformée dans une autre dimension, tandis que l'on perçoit toujours son reflet dans l'eau du lac et que l'on entend le tintement des cloches de ses églises. La Petite Kitège reste intacte et n'offre aucun mystère, elle porte actuellement le nom de Gorodets qui se trouve sur la Volga.

La légende de Kitège est liée à l'histoire de la jeune fille nommée Févronia qui a sauvé Kitège grâce à ses prières. Cette histoire a été décrite par un écrivain et publiciste du xvi^e siècle Ermolaï Erasme au moment de la canonisation des saints de Mourom en 1547-1549. La source de ce récit a été la légende populaire d'un serpent et d'une fille sage devenue princesse. D'après le récit, Févronia était une personne modeste, remplie d'amour chrétien, possédant des dons de guérisseuse et comprenant le langage des oiseaux et des animaux⁸.

Ainsi les deux légendes parlent-elles des villes avec leurs cathédrales disparues sous la surface de l'eau pour des raisons différentes. Dans le cas de la ville d'Ys, la submersion est une sorte de punition, tandis que dans le cas de Kitège, l'engloutissement est un véritable sauvetage. Malgré une certaine ressemblance du

7 Vient du vieux russe *кидекша* (kidekcha) qui veut dire « un endroit quitté, abandonné ».

8 Ayant soigné le prince Piotr qui avait combattu le serpent, Févronia est devenue sa femme. Ils ont vécu ensemble et gouverné à Mourom en respectant les commandements de Dieu. Lorsque les justes Févronia et Piotr meurent, les habitants de la ville enterrent le corps du prince Piotr à l'intérieur de la ville de Mourom dans la cathédrale Notre-Dame et le corps de Févronia – hors de la ville – dans un monastère de l'église de Sainte Croix tandis qu'ils avaient demandé eux-mêmes à être mis dans le même cercueil, car leurs destins étaient inséparablement liés. Le lendemain matin, après l'enterrement, les habitants de la ville les trouvèrent dans le cercueil commun à l'intérieur de la cathédrale Notre-Dame. Alors ils décidèrent de ne plus les toucher.

sujet, il s'agit de deux villes complètement différentes – d'une ville maudite et d'une ville sainte. Ce qui compte surtout pour nous, c'est que dans les deux villes imaginaires se trouvent des cathédrales submergées qui jouent un rôle considérable dans les deux légendes.

De nombreux écrivains, musiciens et peintres russes et français se sont tournés vers ces légendes dans leurs œuvres où les cathédrales invisibles de Kitège et d'Ys sont décrites. Nous arrivons à percevoir les cathédrales englouties tout d'abord grâce aux sons de leurs cloches. Ce qui est très important pour les cathédrales d'Ys et de Kitège, c'est ainsi leur expression sonore, c'est la musique des cloches qui précède souvent l'apparition des cathédrales elles-mêmes. C'est pour cette raison que nous commencerons à évoquer des cathédrales englouties en écoutant leurs cloches dans les œuvres musicales, car ces cloches sont une des preuves les plus perceptibles de leur existence. Nous passerons ensuite à l'analyse des sonneries de cloches dans les œuvres d'écrivains russes et français, ce qui nous servira de transition entre les images musicales et littéraires des cathédrales dématérialisées.

L'expression musicale des cathédrales englouties

La légende d'Ys a souvent suscité l'intérêt des compositeurs et a engendré, en 1888, l'opéra d'Édouard Lalo *Le Roi d'Ys* et, en 1910, le dixième prélude du premier livre des Préludes de Claude Debussy intitulé *La Cathédrale engloutie* (*Préludes*, I, 1909-1910). La légende de Kitège est au cœur de l'opéra de Rimski-Korsakov *Kitège*⁹ (1907) dont le livret fut écrit par Vladimir Belski. Les auteurs de ces œuvres conservent l'essentiel des deux légendes – la submersion d'une ville avec ses cathédrales –, mais ils ajoutent parfois des détails ou transforment un peu le sujet. Dans le livret d'Édouard Blau pour l'opéra *Le Roi d'Ys* ce n'est pas Dahut, mais Margared qui se venge d'un mariage imposé et d'un amour perdu. La cérémonie du mariage de sa sœur est interrompue par une terrible nouvelle : l'écluse est ouverte et la mer déchaînée se précipite vers la ville. Dans l'histoire de Kitège interprétée par le librettiste Belski, la ville disparue dans le lac est sauvée du pillage et de l'invasion des Tatars en se dématérialisant et en passant dans une autre dimension, d'une

9 Voici le titre complet de cet opéra : *La Légende de la ville invisible de Kitège et de la jeune fille Févronia*.

forme d'existence à une autre. La métamorphose de la ville réelle en reflet dans l'eau se substitue à la destruction de Kitège. C'est grâce aux prières de Févronia que s'effectue ce miracle : « Seigneur, rends invisible la ville de Kitège et tous les justes qui y habitent¹⁰ ».

Les cathédrales sont submergées, mais leur existence n'est pas terminée. La scène finale de *Kitège* se passe dans la cathédrale de l'Annonciation où entrent Févronia et Vsevolod pour célébrer leur mariage dans ce royaume de paradis où règne le bonheur. La cathédrale de la ville d'Ys poursuit également les célébrations religieuses. D'après les témoignages de marins, un prêtre continue à dire la messe dans la cathédrale de cette ville submergée.

Quelles sont les autres preuves d'existence des édifices engloutis ? Il y en a plusieurs. Ce sont des preuves sonores et visuelles. Arrêtons-nous d'abord sur les sonneries des cloches qui témoignent de la vie sous-marine de la cathédrale engloutie.

Le carillonnement accompagne tout l'opéra de Rimski-Korsakov *Kitège*. Il devient un leitmotiv de la ville sacrée. Lorsqu'il est question de la ville et de la cathédrale, on entend toujours un carillon. Les cloches témoignent de la présence divine. Elles expriment également une menace, lorsque les Tatars s'approchent de la ville qui semble revêtue d'un voile funèbre. Les sonneries sont remplies d'anxiété, leur objectif est de prévenir les habitants du danger.

Le carillon retentit lors de la disparition de la ville de Kitège. On entend des sons mystérieux car les cloches commencent à « tinter par elles-mêmes¹¹ » alors que personne ne les fait sonner. On dirait que ce sont d'invisibles créatures ailées. Ce carillon annonce la disparition de la ville, sa transfiguration mystique et finalement son sauvetage. Les sons des cloches sont d'abord dilués dans la masse de musique, mais progressivement ils sont mis en avant, ils deviennent plus présents, plus insistants de sorte qu'on les entend d'une manière isolée. À la fin de ce morceau, les cloches

10 André Lischke, « Kitège » (Livret intégral de V. Belski, commentaire littéraire et musical), in *L'Avant-Scène Opéra*, n°160-162, Paris, 1994, p. 111. («Боже, сотвори невидим Китеж-град и праведных, живущих в граде том»).

11 *Ibid.*, p. 119.

s'entendent de moins en moins et se calment progressivement. Voici comment André Lischke commente cet épisode :

Un crescendo très progressif anime la scène qui, débutant dans la détresse quasi muette de l'adieu, se métamorphose en joie mystique à mesure que la ville disparaît complètement sous un brouillard lumineux. La culmination fait entendre le thème des Cloches chanté par l'Adolescent, sur fond des tintements en pizzicati. [...] L'épilogue orchestral fait sonner dans toute sa gloire la fanfare de la ville de Kitège¹².

Les sonneries des cloches ont aussi d'autres significations dans l'opéra de Rimski-Korsakov. Elles expriment le remords de Grichka Kouterma qui a trahi sa patrie en guidant les Tatars vers la Grande Kitège. Le tocsin retentit dans sa tête régulièrement comme la voix de sa conscience. C'est une sonnerie qui ne le laisse pas tranquille, qui l'obsède et le torture. Il n'arrive pas à s'en défaire et les battants des cloches semblent le frapper droit au cœur : « Et ces cloches de la cathédrale de Kitège ! Pourquoi sonnent-elles hors de propos ? Oh ! ces cloches cognent le crâne de Gricha comme des coups de massue¹³ ! » Grichka demande à Févronia de lui rabattre son bonnet sur les oreilles pour qu'il n'entende plus ces tintements, pour que sa douleur s'apaise. Mais cela ne change rien et il s'exclame : « Non, ces maudites cloches tintent toujours ! Je n'arrive pas à m'en défaire¹⁴ ». Plus tard, il entend de nouveau les tintements et se met à crier :

À nouveau ces cloches infernales ! C'est le mal personnifié qui les fait tinter et qui insuffle la peur dans mon âme. Et cette peur se répand dans mes bras, mes jambes, mes veines. La terre tremble sous mes pieds¹⁵.

12 *Ibid.*, p. 118.

13 «А уж звон успения Китежский! И почто звонит не вовремя? Ох, колотит Грише колокол, словно обухом по темени». *Ibid.*, p. 123.

14 «Нет, гудит, гудит проклятый звон. От него никак не скроюся». *Ibid.*

15 «Снова звон неистовый. Неприязнь сама клепало бьёт, томный страх наводит на сердце. И как страх тот расплзается по рукам, ногам, по жилочкам. Ходуном пошла сыра земля». *Ibid.*, p. 125.

Cet épisode s'accompagne de la musique des cloches qui commencent d'abord à sonner doucement et deviennent ensuite de plus en plus intenses et rapides, mais se calment à la fin en exprimant le pardon de Grichka. Les cloches obsessionnelles et angoissantes martelant l'esprit de ce personnage alternent ici avec un carillonnement joyeux qui est introduit dans l'opéra, à plusieurs reprises, comme un leitmotiv de la ville de Kitège et de ses cathédrales. Selon l'analyse d'André Lischke « c'est là qu'interviennent pour la première fois dans la partition les six cloches en coulisses (Do, Ré, Mi, Fa, La, Do) sur l'importance desquelles Rimski-Korsakov avait tant insisté. Leur leitmotiv, entendu dans la scène de la disparition de la ville, alterne à présent avec les tintements obsessionnels du cerveau de Grichka, opposant diatonisme et chromatisme¹⁶ ». Pour les Tatars, les cloches représentent une menace, elles sonnent comme un mauvais augure. Le motif des cloches menaçantes, rappelant les sonneries cognant dans la tête de Grichka, se fait entendre dans la musique terminant cet épisode.

Il y a encore un personnage, Févronia, opposé à Grichka, qui entend sonner la cloche toute seule. En défendant la conception panthéiste du monde, elle dit que Dieu est partout, qu'elle n'a pas besoin d'aller à l'église. Lorsque le prince Vsevolod lui demande si elle va quelquefois prier à l'église, Févronia lui répond :

Non, mon ami, elle est bien trop loin, et puis Dieu n'est-Il pas partout? Tu crois que c'est désert ici, mais non : tout alentour, c'est un vaste temple. Regarde avec des yeux avisés. Jour et nuit, chez nous, c'est une messe dominicale, jour et nuit, ce sont prières et encensoirs. Le jour, le soleil nous illumine, la nuit, les étoiles brillent comme des cierges. Jour et nuit, c'est une action de grâce chantée par toutes les voix ; les animaux, les oiseaux, tout ce qui respire chante les œuvres merveilleuses de Dieu : Gloire éternelle à toi, ciel bleu, trône élevé de notre Seigneur Dieu ; de même, gloire à toi, terre nourricière, qui est pour Dieu un solide piédestal¹⁷.

16 *Ibid.*, p. 126.

17 «Нет, ходить то мне далеко, милый, а и то ведь Бог-то не везде ли? Ты мыслишь здесь пустое место, аи же нет, великая здесь церковь. Оглянися умными очами. День и ночь у нас служба воскресная, днём и ночью темяны да ладаны, днём сияет нам солнышко, солнышко ясное, ночью звёзды как свечки затеплятся. День и ночь у нас пение

Févronia croit entendre les sons des cloches dans les cieux. En écrivant une lettre à Grichka dans Kitège engloutie, Févronia continue à insister sur son idée et lui dit : « Si tu appliques ton oreille contre le sol, tu entendras un tintement merveilleux, comme si la coupole du ciel s'était mise à carillonner. Ce sont les cloches de Kitège qui sonnent matines¹⁸ ». Se trouvant dans la cathédrale, elle est maintenant convertie à la foi chrétienne. Le carillon est désormais associé pour elle à la sonnerie des cloches de la cathédrale. La musique transmet également le carillon qui s'accélère, qui devient de plus en plus fort, qui revient comme un leitmotiv à chaque fois qu'il s'agit des cloches et des églises de Kitège.

Après la disparition de la ville et de ses cathédrales, les cloches deviennent le seul signe de leur existence. Quand les Tatars se réveillent le matin, ils ne voient ni la ville, ni sa cathédrale, mais ils entendent un léger tintement des cloches prouvant leur présence :

Les premiers rayons de l'aube éclairent la surface du lac. On voit le reflet de la ville dans l'eau, sous le rivage désert. On entend tinter les cloches dominicales, de plus en plus intenses et solennelles¹⁹.

La ville continue à exister, mais on ne la voit pas, car elle a subi le passage vers une autre forme de vie. Elle s'est trouvée dématérialisée et transfigurée. Voici l'image que les Tatars ont devant leurs yeux :

Chose inouïe et stupéfiante ! Réveillez-vous et regardez, guerriers tatars ! Au-dessus du lac tout est désert, mais dans l'eau, comme dans un miroir, on voit la ville renversée. Et comme pour un jour de fête, un tintement joyeux se fait entendre²⁰.

умильное, что на все голоса ликование, птицы, звери дыхание всякое воспевают прекрасен господень свет. Тебе слава вовек, небо светлое, Богу Господу чуден высок престол! Та же слава тебе земля-матушка, ты для Бога подножие крепко». *Ibid.*, pp. 95-97.

18 «Ино же к земли приникни ухом : звон услышишиъ благостный и чудный, словно свод небесный зазвенел. То во Китеже к заутрени звонят». *Ibid.*, p. 140.

19 *Ibid.*, p. 126.

20 «Чудо, чудо непонятное! Ой вы воины татарские, просыпайтесь, пробуждайтесь. Подивитесь! Хоть над озером пустым пусто, в светлом озере как в зеркале опрокинут виден стольный град. Словно

La musique nous fait découvrir les sons des cloches qui sont très doux, au début, et qui résonnent, à la fin, avec solennité et des sonorités menaçantes envers les ennemis. La cathédrale transfigurée devient l'incarnation du paradis, du royaume de lumière, un lieu de consolation et de révélation de joies nouvelles, et Kitège devient la ville sainte à laquelle seuls les justes ont accès. C'est une ville miraculeusement sauvée, cachée aux yeux ennemis. Dans le quatrième acte de l'opéra, on voit Kitège merveilleusement transfigurée avec « la cathédrale de l'Assomption et la cour du prince. De hauts clochers, des murs de pierre blanche et de chêne ornés de fresques, décorés de perles²¹ ».

Vsevolod et Févronia entrent dans la cathédrale en se tenant par la main. Ici, le leitmotiv des cloches apparaît très nettement dans la musique qui exprime la majesté de la ville sainte, la félicité et la vie éternelles. L'image de Kitège transfigurée a été peinte par l'illustrateur et peintre russe Ivan Bilibine qui a réalisé des esquisses pour l'opéra de Rimski-Korsakov. Cette image met très bien en valeur l'architecture de la ville invisible et surtout ses cathédrales²². Le peintre présente la Kitège transfigurée à l'image du paradis : la ville avec son architecture symbolique, des plantes et des animaux paradisiaques est illuminée par le soleil.

Ainsi, les sonneries des cloches ont des significations différentes dans l'opéra de Rimski-Korsakov et le plus important est qu'elles deviennent la seule preuve de l'existence de Kitège engloutie. La cathédrale dématérialisée révèle sa présence par les signes sonores. Nous pouvons également observer ce phénomène dans d'autres ouvrages évoquant la cathédrale disparue dans les flots. Dans la première partie du prélude de Debussy *La Cathédrale engloutie*, l'émergence de la cathédrale depuis les profondeurs des eaux est précédée par le tintement d'une cloche. On ne perçoit pas encore l'édifice : on n'imagine qu'une grande étendue d'eau calme, mais les sonneries de cloches annoncent déjà sa présence et nous préparent à son apparition et à sa perception. Voici comment Joseph-François Kremer décrit cette partie :

праздник да на радостях звон весёлый раздаётся». *Ibid.*, p. 127.

21 *Ibid.*, p. 135.

22 En annexe 2, voir l'image n° 7.

Les grands accords *pianissimo* (quartes et quintes superposées) utilisés en Ut majeur sur tout le clavier constituent le décor sonore. Ils traduisent musicalement la grande étendue d'eau calme sous la brume. Le tintement régulier d'une cloche (mi en octaves dans l'aigu) accompagne une arabesque prenante (« doux et fluide » en Mi majeur avec la dièse, en blanches égales). Peu à peu la ville émerge des flots dans un grand *crescendo* animé par les triolets de croches de la main gauche. Un carillon insistant sur trois notes (*sol, la, ré*) annonce l'épisode suivant²³.

L'émergence de la cathédrale est accompagnée d'un carillon insistant. Les sonneries de cloches deviennent de plus en plus fortes, de plus en plus fréquentes. L'édifice en pleine lumière émerge maintenant des flots.

De l'intérieur s'échappe *fortissimo* en Ut majeur un chant religieux soutenu par les accords parfaits de l'orgue. Un rappel *pianissimo* dans le grave de l'arabesque en Mi sur pédale de sol dièse (« expressif et concentré ») amène un second sommet d'intensité suivi d'un rapide *decrescendo*²⁴.

Les sonneries aident donc à matérialiser la cathédrale, à imaginer sa présence réelle, même si on ne la voit pas encore. Ces sonneries sont une sorte de message envoyé par l'église pour annoncer qu'elle est là, qu'elle n'a pas complètement disparu. Dans la troisième partie, la cathédrale se replonge dans l'eau :

Avec la tonalité d'Ut majeur le brouillard est revenu dans la nuance *pianissimo*. La cathédrale est rentrée sous les flots. On entend dans le grave un écho très assourdi du chant religieux sur fond de croches régulières (pédale de tonique) à la main gauche. Pour finir, on retrouve le décor du début : une mer calme recouverte par la brume²⁵.

C'est grâce aux changements des sons de cloches que l'on perçoit l'apparition et la disparition de la cathédrale dans le prélude de Debussy. Au début, la musique est calme, mais elle s'accélère

23 Joseph-François Kremer, *Les Préludes pour piano de Claude Debussy*, Paris, Kimé, 1996.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

progressivement pour annoncer l'émergence de la cathédrale. À la fin du prélude, tout revient à l'état initial, l'édifice replonge dans les flots.

Par rapport aux cathédrales apparaissant dans d'autres œuvres musicales ou littéraires, la cathédrale de Debussy est moins saisissable, elle n'appartient qu'à l'instant et se révèle plus éphémère, plus précaire. Dans l'opéra de Rimski-Korsakov, les carillons des cloches font apparaître la cathédrale qui symbolise la sainteté de la ville engloutie. Chez Debussy, ce qui compte est l'impression produite par l'édifice lui-même émergeant des flots et disparaissant à nouveau.

Le prélude de Debussy est l'œuvre musicale la plus connue consacrée à la ville d'Ys. Il a été inspiré au compositeur par l'évocation de la légende dans les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* de Renan et témoigne de la fascination de Debussy devant la mer, qui commence au milieu des années 1890. Marie Claire Mussat écrit dans son article « La ville d'Ys et la musique » :

Si le sujet excite son imagination c'est qu'il y voit un vrai défi musical rejoignant ses préoccupations : inventer une matière sonore capable de créer une illusion acoustique, qui rende compte du lointain dans l'espace et dans le temps tout en privilégiant l'instant. Debussy choisit donc une écriture par blocs qui déplace l'intérêt de l'harmonie au timbre. D'emblée, il installe l'espace sonore le plus large possible dans le grave et l'aigu, retardant à dessein l'utilisation du registre médium. Il réduit la cellule fondatrice à trois sons comme pour concentrer l'expression, multiplie les quartes et les quintes pour créer une atmosphère presque médiévale. Il ne décrit pas la ville d'Ys, il suggère et nous permet de greffer notre rêve sur le sien²⁶.

En commentant le prélude de Debussy dans son livre *Debussy et le mystère de l'instant*, Vladimir Jankélévitch explique le lien entre la passion du compositeur pour l'espace maritime et le thème architectural :

La tempête semble mimer la désagrégation de la matière. *La Cathédrale engloutie* évoque triplement cette désagrégation : elle

26 in Philippe Le Stum, *La Légende de la ville d'Ys : une Atlantide bretonne*, catalogue de l'exposition, Quimper, 2002, p. 62.

est reflet dans l'eau; elle est le reflet d'une chose enfouie dans les profondeurs; elle est enfin une architecture tremblante et diffuente. La mer elle-même est en quelque sorte un chantier de ruines ou, pour parler comme Michelet, une entreprise de démolition²⁷.

Au début du livret d'Édouard Blau écrit pour *Le Roi d'Ys* d'Édouard Lalo, au moment où la ville d'Ys n'est pas encore submergée, on entend les sonneries de cloches qui expriment la jubilation à l'occasion de l'armistice et du mariage de Margared avec l'ennemi du roi d'Ys :

C'est par une scène populaire pleine de joie que s'ouvre l'opéra. Après des notes trillées aux cordes sur l'intervalle de quinte si-fa dièse un effet de carillonnement aux bois sur des quarts séparées d'un ton (fa dièse, si, do dièse, fa dièse) se condense en accords sur l'entrée du chœur²⁸.

Les cloches transmettent l'allégresse générale du peuple liée à l'armistice. Un autre effet semblable de carillonnement surgit un peu plus tard et renforce l'impression de solennité légendaire. André Lischke remarque des parallèles entre certains passages musicaux de Rimski-Korsakov et de Lalo :

Il est difficile d'établir si Lalo connaissait déjà des œuvres de Rimski-Korsakov à la date où il écrivit ce passage du *Roi d'Ys*, mais dans le cas contraire il est intéressant de constater une similitude au niveau du réflexe compositionnel²⁹.

Pendant l'office du mariage, nous entendons des combinaisons des sons de l'orgue et des sons de cloches. Voici le commentaire de cet extrait situé au début du troisième acte :

Sur la dernière note, l'orgue retentit dans la chapelle. On ne peut s'empêcher d'évoquer aussitôt les circonstances dans lesquelles, voici bien peu de temps, on l'a entendu... Les accords sont

27 Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Librairie Plon, 1976, p. 75.

28 André Lischke, « Le Roi d'Ys » (Livret intégral, commentaire musical et littéraire), in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 65, 1984, p. 29.

29 *Ibid.*, p. 33.

ponctués de sons de cloches, et l'orchestre se joint à l'orgue à deux reprises, la seconde fois avec le chœur³⁰.

Lischke remarque également à propos de cet extrait que « la cloche ne figure pas dans la partition d'orchestre, mais est indiquée par contre dans la réduction pour piano, on l'entend aussi dans l'unique enregistrement que nous possédons aujourd'hui aux sons de la cloche et aux accords de l'orgue alternant avec l'orchestre³¹ ». Lorsque les sons de cloches retentissent, les fiancés entrent dans la chapelle. Dans d'autres passages de l'opéra de Lalo, on entend beaucoup moins la voix des cloches, car des événements tragiques interrompent les sonneries du début de l'opéra. C'est la voix de la ville submergée qui s'entend très nettement dans le prélude de Debussy.

La métaphore de la cathédrale engloutie apporte une autre nuance de sens à l'interprétation traditionnelle des sonneries de cloches. Elles ne transmettent pas seulement un message particulier : appel à une messe, alarme, joie, baptême, mariage, mort, incendie, guerre, mais elles sont également une preuve d'existence de la cathédrale submergée. Les sons de cloches incarnent les cathédrales dématérialisées que l'on ne voit pas, mais que l'on perçoit grâce à la musique.

30 *Ibid.*, p. 49.

31 *Ibid.*

III

Les cathédrales englouties de Kitège dans les œuvres littéraires

L'image de la cathédrale engloutie dans la littérature a ses spécificités et elle se distingue considérablement de celles de la cathédrale-animal, cathédrale-livre ou cathédrale végétal qui mettaient en valeur des cathédrales concrètes. Il est plus difficile de décrire les cathédrales invisibles, dématérialisées qui n'existent pas en réalité et dont nous possédons très peu d'éléments précis. Souvent, lorsque les écrivains sont amenés à parler de ces cathédrales, ils les évoquent en faisant référence à un autre phénomène, en les allégorisant. Ainsi, lorsqu'ils écrivent sur les cathédrales de Kitège ou d'Ys, ils évoquent en réalité leur patrie, l'histoire légendaire de leur pays ou la véritable sainteté. En ce qui concerne Kitège, nous parlerons d'abord de la musique des cloches qui précède souvent l'apparition des cathédrales, nous présenterons ensuite plusieurs descriptions de ces édifices pour aborder enfin la diversité de leurs sens allégoriques.

Les cloches de Kitège

Dans la plupart des cas, l'émergence de Kitège commence par des indices sonores : les cloches se mettent à sonner, comme dans

L'opéra de Rimski-Korsakov et dans d'autres œuvres musicales. L'apparition visuelle est d'abord voilée par le brouillard à travers lequel on commence à distinguer les contours de la ville. Le son des cloches est souvent décrit comme flottant tel un nuage épais au-dessus du lac Svetloïar. Le caractère des sons varie selon les différentes interprétations de la légende. Les écrivains russes évoquent souvent des personnages qui ne voient pas immédiatement les cathédrales, mais qui arrivent à entendre les cloches, ce qui les prépare déjà à percevoir les cathédrales englouties.

Les cloches de Kitège se font entendre dans les œuvres de nombreux auteurs russes. Nous présenterons ici celles de Vladimir Korolenko, Apollon Maïkov, Maximilien Volochine, Sergueï Gorodetski et Anna Akhmatova¹. Le thème des cloches de Kitège a attiré l'attention de Vladimir Korolenko (1853-1921), prosateur, publiciste et grand connaisseur de l'âme populaire russe ayant vécu plusieurs années en exil en Sibérie. Korolenko avouait qu'il avait passé la période la plus heureuse de sa vie à Nijni Novgorod après son exil. Sa nouvelle *Dans des lieux déserts* (В Пустынных местах) est une des œuvres datant de cette période. D'une manière significative, la deuxième partie de la nouvelle s'intitule « Svetloïar », du nom du lac où est engloutie Kitège. Korolenko accompagne son texte de dessins « Le lac Svetloïar » (juin 1890) et « Une chapelle près du lac Svetloïar » (juin 1905).

Selon Korolenko, les élus arrivent à percevoir « le tendre son des cloches » qui « court au-dessus de la surface illusoire des eaux ». L'auteur raconte l'histoire d'un vieil homme complètement sourd, mais capable d'entendre les sons des cloches de Kitège. Notons que les personnes aptes à percevoir les sons de ces cathédrales sont généralement un peu différentes des autres (plus tard, il sera question des épileptiques qui ont eux aussi des révélations). Le vieillard transmet son expérience de la manière suivante : « Je sors donc le matin, à l'aube, pour prier à la vue des croix invisibles et ça

1 Voir Lioudmila Chvedova, « La légende de Kitège : une incarnation du passé dans la littérature russe », in Anne-Victoire Charrin (dir.), *Regret et rejet du passé dans la littérature russe, Slovo*, n° 32-33, Paris, Langues'O (INALCO), 2006, pp. 273-289 ; Lioudmila Chvedova, « La ville de Kitège, lieu de clandestinité spirituelle », in Françoise Lesourd (dir.), *La clandestinité. Études sur la pensée russe*, Paris, L'Harmattan, 2017, pp. 225-237.

commence à bourdo-o-nner et so-o-nner...² ». La source des sons de cloches est ici indéterminée; le pronom personnel *оно* est du neutre dans la langue russe, il désigne ici quelque chose dont nous ne connaissons pas exactement la nature, mais c'est une façon de parler répandue dans le milieu populaire. Le prolongement des voyelles donne ici l'impression d'une musique assez puissante, provenant de grosses cloches sonnant très fort.

Un autre personnage de la nouvelle de Korolenko, le vieillard nommé Kirila Samoilov entend également les sons des cloches de Kitège. Il se lève à l'aube en réveillant tout le monde et en signalant que des miracles sont en train de se produire. Mais puisque personne n'arrive à percevoir les sons de Kitège, Kirila Samoilov raconte ce qu'il entend :

Et voici que j'entends *chez eux* sonner les matines. Gloire à toi, Très Sainte Mère de Dieu, et Saints du Paradis. Et moi aussi, pécheur, j'ai reçu cette grâce... Et après, de plus en plus souvent... Et puis, j'ai même pu voir. Il dit qu'il y avait du brouillard sur le lac et dans le brouillard la ville, les églises, les palais des princes, les monastères magnifiques. Il le dit et pleure, sa barbiche tremblote. Maintenant, dit-il, il me faut y aller faute. Là-bas, on se trouve sûrement dans un état de grâce et on va directement au paradis...³

Les sons des cloches s'accélèrent et entraînent des visions à travers le brouillard, en provoquant une grande émotion chez le

2 «Выйду это на зорьке на ранней на кресты невидимые помолиться, а оно и гу-у-удит и бу-у-хает... ». Владимир Короленко, *Рассказы и очерки, В пустынных местах*, in *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 3, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1954, с. 134 (Vladimir Korolenko, *Récits et essais, Dans les lieux déserts*, in *Œuvres complètes en 10 volumes*, t. 3, Moscou, 1954, p. 134). Nous traduisons.

3 «Я вот слышу вьяве это у них к заутрене вдарили. Слава тебе, владычице, пресвятая Богородице, святые угодники. Удостоился и я, грешный... Ну, потом чаще да чаще... А там уже и видеть стал. Туман, говорит, на озере-те, а в тумане так обозначает, что город, и церкви, и княжецкие палаты, и монастыри великолепные. Сам говорит, а сам плачет, бороденка трясётся. Теперича, говорит, надобно мне туда попадать небеспрерменно. Оттуда уже известно дело: преставишься в экой благодати, прямо в рай... ». Короленко (Korolenko), *op. cit.*, p. 138. Nous traduisons.

vieil homme. L'apparition de Kitège est liée pour lui à une image de paradis. Le verbe « sonner » ne transmet pas exactement le sens du verbe russe *вдавать* qui signifie plutôt « sonner de manière acharnée ». Dans ce passage, dès le matin les cloches de Kitège se manifestent très nettement, si l'on en croit les paroles de Kirila Samoïlov.

Les cloches de cette ville engloutie se font également entendre dans le poème d'Apollon Maïkov (1821-1897) « Un vagabond » («Странник») écrit en 1864 et hautement apprécié par Merejkovski et Dostoïevski qui le qualifiait de chef-d'œuvre. Le personnage principal du poème raconte l'histoire de Kitège qu'il termine par l'évocation des cloches symbolisant, comme chez Korolenko, le monde paradisiaque :

Dans le lac, quand l'eau est calme,
Elle montre son ombre comme dans un miroir :
Et on voit les murs avec les tours de la ville,
Et les palais décorés, les chapelles
Les églises avec les coupoles dorées...
Un spectacle merveilleux ! Et tout est clair
Sur cette ombre : les gens vont à l'église,
Les moniales et les pères en robe noire,
Vêtus à l'ancienne... Et on entend
De là-bas le son des cloches... Et là-bas
La vie est sans tristesse, comme au paradis⁴ !

Le son de cloches est transmis dans le poème par le mot *гул* qui généralement ne se rapporte pas uniquement aux cloches, mais également à d'autres sons prolongés, de faible intensité, et venant de loin.

4 «На озере, когда вода спокойна, / Как в зеркале, он кажет тень свою: / И видны стены с башнями градскими, / И терема узорчатые, часовни / И церкви с позлащёнными главами... / Пречудное то зрелище! И явно – / Все на тени: как люди идут в церковь, / И старицы и старцы, в чёрном платье, / По старине одетые... И слышен / Оттуда гул колоколов... И тамо / Жизнь беспечальная, подобно райской». Аполлон Майков, «Странник» [1864], in *Избранные произведения*, Ленинград, Советский писатель, 1977, с. 483 (Apollon Maïkov, « Vagabond » [1864], in *Œuvres choisies*, Leningrad, 1977, p. 483). Nous traduisons.

Les cloches de Kitège surgissent dans le poème historique de Maximilien Volochine intitulé « Kitège » et écrit en 1919 pendant la Guerre civile en Russie. Le poète parcourt l'histoire sanglante de son pays en utilisant le symbole du brasier (*костёр*). Les sons de cloches sont associés ici au symbole du sacré qui n'a pas disparu de la terre russe, mais qui s'est simplement caché au fond du lac Svetloïar pour échapper aux incendies et aux pillages des Tatars.

D'après Volochine, il n'y a pas de moyens de retrouver la sainte Russie, ni de chemins qui mènent vers Kitège. Pourtant celle-ci appelle le peuple russe en faisant sonner les cloches de ses églises englouties. Ici, la fonction des cloches est de rappeler l'existence de Kitège, comme de la sainte Russie, et d'appeler le peuple à retrouver la foi :

Point de chemins : mais sur le marécage
Le jeu diabolique des feux,
Sainte Russie, la Russie pécheresse
Te couvre, nul chemin vers toi.
Le carillon des églises noyées,
Nous appelle, étranger, envoûtant⁵.

Le carillon des églises correspond ici au mot *благовест* qui signifie, d'après son étymologie, « bonne nouvelle ». Ainsi, les cloches annoncent en quelque sorte la bonne nouvelle de l'existence de la ville engloutie. À la fin du poème apparaît l'image de Kitège comme un rêve irréalisable qui bourdonne au fond de l'âme russe, sans pourtant donner l'espoir d'un changement, d'une renaissance spirituelle. Même après avoir vécu les années de destruction et de famine, le peuple se plongera à nouveau dans la même servitude ; il retrouvera ses chaînes et souffrira sans se révolter :

Ville engloutie, en notre âme bourdonne,
Comme un songe irréalisé⁶.

5 « Нам нет дорог : нас водит на болоте / Огней бесовская игра. / Святая Русь покрыта Русью грешной, / И нет в тот град путей, / Куда зовёт призывный и нездешний / Подводный благовест церковей». Волошин, *Избранные стихотворения* (Volochine, *Poèmes choisis*), *op. cit.*, p. 204. Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

6 « На дне души гудит подводный Китеж – / Наш неосуществимый сон». *Ibid.* Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

Le verbe *zhdum* a la même racine que le mot *zyl* que nous avons déjà évoqué chez Maïkov et qui signifie « un son prolongé ». Il semble qu'il s'agisse ici des sons ayant une valeur symbolique et renvoyant à l'existence des cathédrales englouties, et non au message qui appelle à un office.

Il est intéressant d'évoquer ici le cycle poétique de Sergueï Gorodetski (1884-1967), poète, prosateur et dramaturge russe, intitulé *La Kitège rouge* (*Алый Китеж*, 1907) et dans lequel la couleur de la coupole de la cathédrale évoque le feu et le sang. Cette évocation s'accompagne d'un son clair chantant la gloire de Kitège et désigné par le mot *звон*, substantif employé au sens plus général pour évoquer un son de cloches :

Je vois la coupole rouge,
J'entends un son clair.
Gloire à la ville ineffable,
Doux rêve divin⁷.

La couleur rouge évoque ici le feu, cher au héros lyrique du poème et qui semble faire partie de lui-même. Le feu remplit tout le poème, pénètre dans l'espace aérien et aquatique. Ce feu est doux et sonore en même temps. Les sensations visuelles et sonores fusionnent dans ce passage synesthésique :

Lumière de paix, lumière
Douce, reçois-moi!
J'entends la lyre sonore
Et tendre du feu⁸.

Le son des cloches sortant des eaux du lac est perceptible dans l'œuvre d'Anna Akhmatova (1889-1966). Ainsi, on l'entend dans

7 «Вот уж виден купол алый, / Слышен ясный звон. / Славен город небывалый, / Сладок Божий сон». Сергей Городецкий, «Алый Китеж» [1907], in *Избранные произведения*, т. 1, Москва, Художественная литература, 1987, с. 133 (Sergueï Gorodetski, « Kitège rouge », in *Œuvres choisies*, t. 1, Moscou, 1987, p. 133). Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

8 «Свете тихий, свете мирный, / Приими меня! / Тихострунный, звонколирный, / Слышу звон огня». Городецкий (Gorodetski), *op. cit.* Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

un poème sans titre datant de mars 1940, alors que son mari et son fils ont été arrêtés (le premier en 1921 et le second en 1938). Le poème débute ainsi :

J'ai couché mon fils aux cheveux frisés
Et je fus chercher de l'eau dans le lac,
Chantant des chansons, j'étais fort joyeuse,
J'ai puisé de l'eau, maintenant j'écoute :
Il me semble entendre une voix connue,
C'est le son des cloches
Dans les vagues bleues,
À Kitège ainsi l'on sonnait les cloches :
Les grands bourdons venant de Egori
Et les petits de l'Annonciation⁹.

On constate ici que l'aspect visuel de Kitège est également effacé au profit de sa dimension sonore. Comme dans d'autres œuvres déjà évoquées, on ne voit dans ce poème ni églises, ni cathédrales, mais on entend uniquement leur expression sonore qui devient leur seule incarnation. L'image visuelle est remplacée par une perception sonore. L'héroïne lyrique d'Akhmatova entend des voix qui l'accusent de ne pas avoir prêté l'oreille aux gémissements des victimes, de ne pas avoir suivi les autres habitants de Kitège. Après le dernier mot prononcé par les voix, elle tourne la tête pour constater que sa maison est en feu. L'incendie fait périr celle qui ne s'est pas réfugiée dans les eaux du lac Svetloïar.

De même, il est question des appels de Kitège dans le poème d'Akhmatova « En suivant les chemins terrestres » (« Путём вся земли ») écrit également en 1940. Dans ce poème, le mot *китежанка* qui veut dire « habitante de Kitège » est répété à plusieurs reprises. Akhmatova se considère elle-même comme une habitante de cette ville, qui se serait retrouvée toute seule. Elle entend l'appel des

9 « Уложила сыночка кудрявого / И пошла на озеро по воду, / Песни пела, была весёлая, / Зачерпнула воды и слушаю: / Мне знакомый голос прислышался, / Колокольный звон / Из-под синих волн, / Так у нас звонили в граде Китеже. / Вот большие бьют у Егория, / А меньшие с башни Благовещенской ». Анна Ахматова, *Избранное*, Москва, Издательство АСТ, 2002, с. 487 (Anna Akhmatova, *Œuvres choisies*, Moscou, 2002, p. 487). Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.

cloches qui sont ici une allégorie des voix des habitants de Kitège et elle veut rejoindre sa patrie :

On m'a appelée chez moi,
Moi, habitante de Kitège¹⁰.

La dimension sonore de Kitège prend de l'ampleur grâce à ces différentes évocations des cloches qui sonnent tantôt de manière douce et calme en annonçant la présence des cathédrales, en symbolisant le paradis existant, tantôt de façon inquiétante et bruyante, pour rappeler l'histoire douloureuse de la Russie et son passé sanglant. Les cloches nous font rêver des cathédrales englouties qui commencent alors à se profiler dans notre imagination. Mais comment se présentent-elles dans les œuvres des écrivains russes ?

Les descriptions des cathédrales de Kitège

Est-ce que les cathédrales de Kitège font simplement partie d'une énumération, sont-elles montrées à l'aide de quelques éléments architecturaux ou sont-elles entièrement visibles et décrites dans les moindres détails ? Ont-elles une valeur en elles-mêmes ou bien constituent-elles une référence symbolique ou allégorique à un autre phénomène ?

La tâche des écrivains n'est pas aisée, car il faut décrire et rendre présent quelque chose que l'on ne voit pas et dont l'existence n'est même pas sûre. Comment procèdent-ils pour évoquer les cathédrales de Kitège ? Quels moyens utilisent-ils pour y parvenir ?

De nombreux prosateurs russes du ^{xix}e et du début du ^{xx}e siècle ont consacré leurs œuvres à Kitège : Melnikov-Petcherski, Korolenko, Merejkovski, Prichvine, Douryline. Dans la plupart de leurs œuvres, l'apparition des cathédrales de Kitège est liée aux récits de pèlerinage vers le lac dans lequel les cathédrales ont été englouties. Les auteurs décrivent les contours de la ville en indiquant avec précision les noms des cathédrales que les élus peuvent apercevoir au fond de l'eau. À l'appui de ces récits sont cités des « témoins de Kitège », c'est-à-dire des personnages qui

10 « Меня, китежанку, / Позвали домой ». Ахматова (Akhmatova), *op. cit.* Nous traduisons.

ont entendu sonner les cloches de la ville engloutie, ou bien qui ont pu voir les cathédrales de la cité miraculeuse.

Le premier procédé largement utilisé par les écrivains pour rendre perceptibles les cathédrales de Kitège est l'énumération. Les auteurs citent tout simplement les noms des cathédrales en les plaçant dans un environnement, en décrivant bien l'espace qui les entoure. Telle est par exemple la description de Pavel Melnikov-Petcherski (1818-1883), prosateur et historien russe, né à Nijni Novgorod, passionné par l'ethnographie et le folklore de cette région. Dès son enfance, Melnikov-Petcherski a assimilé les traditions et les légendes de la Volga. Il est l'auteur d'ouvrages historiques sur le schisme de l'Église orthodoxe. Ayant lutté au début contre les vieux-croyants, il partagea avec eux, à la fin de sa vie, son espoir en la renaissance de la Russie. Pavel Melnikov-Petcherski évoque Kitège dans son roman *Dans les forêts* (*В лесах*) écrit en 1871-1874.

Comment la Kitège invisible et ses édifices religieux sont-ils décrits dans son œuvre? L'écrivain ne donne pas de détails très précis sur les églises englouties, mais décrit bien l'espace dans lequel elles se trouvent grâce à l'épître de Kitège lue par un vieil homme. Melnikov-Petcherski mentionne trois cathédrales : celle de l'Exaltation de la Sainte Croix, celle de l'Annonciation et celle de l'Assomption :

Sur la colline de droite, la cathédrale de l'Exaltation de la Sainte-Croix, à côté celle de l'Annonciation, sur la colline de gauche la cathédrale de l'Assomption, et entre les églises, tout est couvert de maisons : les palais de pierre des seigneurs, et les maisons de bois sain et solide des gens d'autre condition [...]¹¹

11 «На правом холму собор Воздвиженья честного креста, а рядом Благовещенский, а на левом холму Успенский собор, а меж соборов всё дома – у бояр каменные палаты, иных чинов у людей деревянные хоромы из кондового негниющего леса [...]». Павел Мельников-Печерский, *В лесах* [1871-1874], in *Полное собрание сочинений в 6 томах*, т. 2, Москва, Правда, 1963, с. 299 (Pavel Melnikov-Petcherski, *Dans les forêts* [1871-1874], in *Œuvres complètes en 6 volumes*, т. 2, Moscou, 1963, p. 299). Pavel Melnikov-Petcherski, *Dans les forêts*, trad. par Sylvie Luneau, Paris, Gallimard, 1957, p. 564.

Les cathédrales font partie d'un monde décrit comme le paradis. Les oiseaux du paradis Sirine et Alkonost, des licornes merveilleuses se promènent dans les rues, tandis que les portes de la ville sont gardées par des lions et des dragons. Dans la cité sacrée règnent l'allégresse spirituelle, la paix, le silence et la joie. Comme on peut le constater, tout l'imaginaire du paradis terrestre est transféré dans cette cité inaccessible, mais à portée de main. Les représentations de Kitège en tant que paradis étaient très fréquentes dans la peinture. On peut citer en guise d'exemple les esquisses des peintres russes Alekseï Korovine et Apollinary Vasnetsov pour l'opéra de Rimski-Korsakov *Kitège* où l'on retrouve ce monde merveilleux.

L'œuvre de Mikhaïl Prichvine (1873-1954) *Près des murs de la ville invisible* (*У стен града невидимого*) écrit en 1908 à la suite d'un voyage sur la Volga évoque également les cathédrales de Kitège. L'écrivain a recueilli des informations sur la ville invisible, il s'est rendu lui-même sur les lieux pour entendre les témoignages des habitants de la région, persuadés de la véracité de la légende. Le narrateur essaie de comprendre la foi de ces gens, de se faire raconter leurs traditions et leur philosophie. Prichvine ne s'intéresse pas uniquement à la description des lieux, il s'imprègne de la vie intérieure de ceux pour qui la légende est devenue une nourriture spirituelle.

L'un des personnages du livre de Mikhaïl Prichvine *Près des murs de la ville invisible* constate que l'église de Dieu est invisible, qu'elle est cachée aux yeux infidèles et restera cachée jusqu'au deuxième avènement du Christ. Ce personnage tourne sa tête vers le lac Svetloïar et récite le Credo. Il montre au narrateur l'emplacement des églises invisibles en indiquant leurs noms :

Bien qu'elle soit invisible, c'est quand même une église. Voici au pied de la grande colline est cachée l'église de l'Annonciation, là où nous sommes assis se trouve celle de l'Exaltation de la Sainte Croix et plus loin – l'église de l'Assomption de la Sainte Mère de Dieu¹².

12 «Хоть и невидимая церковь, а всё-таки церковь. Вот под большим холмиком скрыто Знамение, а где мы сидим Завижение Животворящего Креста Господня, а подалее – там Успение Божьей Матери». Михаил Пришвин, *У стен града невидимого*, Санкт-Петербург, Прометей, 1908, с. 125 (Mikhaïl Prichvine, *Près des murs d'une*

Le narrateur comprend l'idée du vieux croyant : la véritable foi est cachée au fond du lac.

Ainsi, dans l'esprit des gens vivant à proximité de Svetloïar, l'espace du lac est très bien organisé. Ils ont une idée précise de l'emplacement de chaque bâtiment de la ville engloutie et naturellement de ses cathédrales.

Le deuxième moyen de rendre perceptibles les cathédrales de Kitège consiste à attirer l'attention du lecteur sur un élément du monde visible qui cache des détails de cathédrales invisibles. Ainsi, Korolenko et Prichvine évoquent un bouleau qui, selon les habitants de la région, pousse sur la coupole d'une église de Kitège. Un vieux pêcheur explique que, quand des épileptiques passent à côté de ce bouleau, ils se mettent à crier : « Ô, bouleau, chéri ! Tu as poussé sur la coupole de l'église. Aie pitié de nous¹³ ».

Nous avons déjà évoqué un vieil homme sourd qui entendait les cloches de Kitège. Dans l'exemple cité, il s'agit des épileptiques qui ont la capacité de percevoir ce que les gens qui ne sont pas atteints de ce trouble sont incapables de voir. Comme si, pour compenser leurs défauts, Dieu les avait pourvus de dons surnaturels.

L'épisode évoquant un bouleau qui pousse sur la coupole d'une église est développé d'une manière très détaillée chez Prichvine. Le narrateur rencontre une vieille femme près du lac Svétloïar. Elle prie devant un bouleau et explique que ce n'est pas un bouleau, mais une porte d'église, tout en montrant l'emplacement des églises invisibles : « À l'endroit où il y a la grande colline, c'est l'église de l'Annonciation, là-bas, c'est celle de l'Exaltation et là, celle de l'Assomption¹⁴ ». La vieille femme raconte qu'autrefois, lorsque les gens labouraient la terre à cet endroit, leurs charrues s'accrochaient aux croix des églises. Elle entend les sons des cloches et les appels des justes, prend un morceau de bois, et après avoir mis un cierge dessus, le pose sur la surface du lac. Ce cierge plonge dans l'eau pour atteindre les églises invisibles de la ville de Kitège. En écoutant ce récit, le narrateur commence à avoir l'impression

ville invisible, Saint-Petersbourg, 1908, p. 125). Nous traduisons.

13 «Ой, берёзка матушка! На церковной главе выросла. Помилуй нас». Короленко (Korolenko), *op. cit.* Nous traduisons.

14 «Вот где больший-то холмик, там Знаменье, а там вон Здвиженье, а там Успение». Короленко (Korolenko), *op. cit.*, p. 131. Nous traduisons.

qu'il voit lui aussi cette ville où les justes se dirigent vers l'église en appelant la vieille femme.

Ces explications et indices semblent invraisemblables, mais ils font partie de la tradition populaire de cette région. Au début, le narrateur est un peu méfiant en écoutant les récits du vieux pêcheur, mais à la fin il commence lui aussi à y percevoir un mystère et à la fois une sorte d'angoisse par rapport à ce lieu et à croire à la sainteté et au caractère exceptionnel du lac Svétloïar et probablement à l'existence réelle des églises de la Kitège engloutie.

Enfin, les auteurs russes utilisent l'opposition entre deux mondes, visible et invisible, ce qui rend perceptibles les cathédrales de Kitège montrées à travers la construction dans laquelle deux mondes s'opposent – le monde invisible qui est le seul réel et le monde visible qui est, au contraire, le fruit de l'artifice. Le monde réel, le monde véritable cachant ses cathédrales n'est accessible qu'à une minorité, à ceux qui sont animés par la foi et qui sont capables de se débarrasser des vanités trompeuses. Pour accéder à ce monde invisible, mais véritable, les fidèles font trois fois le tour du lac à genoux, puis ils déposent les restes de leurs cierges sur des morceaux de bois flottant sur l'eau, appuient la tête contre la terre pour écouter le son des cloches. Recrus de fatigue, se trouvant entre les deux mondes, à la lumière des cierges, ils s'apprêtent à entendre les carillons lointains des cathédrales de Kitège. Leurs yeux s'ouvrent pour voir l'autre monde, celui qui est invisible. Selon Korolenko, de moins en moins de personnes sont capables de percevoir les voix des cloches des cathédrales de Kitège. On voit comment chez cet auteur la frontière s'efface entre le réel et l'imaginaire :

Ainsi au-dessus du lac Svetloïar se tiennent deux mondes : un monde réel, mais invisible et un monde visible, mais artificiel. Et ces deux mondes s'entremêlent, se recouvrent et s'entrelacent. Le monde artificiel, illusoire est plus stable que le monde réel : ce dernier ne fait qu'apparaître parfois, pour le regard pieux, à travers l'écume de l'eau et disparaît. Il va sonner et puis se taire. Et de nouveau s'installera la grossière illusion des sentiments charnels...¹⁵

15 «Итак, над озером Светлоярм стоят два мира : один – настоящий, но невидимый, другой – видимый, но ненастоящий. И сплетаются

Cette opposition des deux mondes est également perceptible dans l'esquisse d'Apollinary Vasnetsov *Le lac Svetloïar* pour l'opéra de Rimski-Korsakov *Kitège*, qui représente le lac ainsi qu'un reflet de la ville avec ses cathédrales dans l'eau. Le peintre choisit donc la version de la légende prétendant que Kitège reste toujours sur terre et que l'on ne voit que son reflet.

Ajoutons que Dmitri Merejkovski (1865-1941) oppose dans son roman *Christ et Antéchrist* la ville de Kitège avec ses cathédrales à la ville créée par l'Antéchrist, au faux paradis qu'est, selon l'écrivain, la ville de Saint-Petersbourg. En se promenant dans les rues de l'ancienne capitale de la Russie, le personnage du roman nommé Tikhon a l'impression que cette ville n'est qu'un rêve qui se dissiperait avec le brouillard :

Parfois, les matins gris, dans les vapeurs du brouillard jaune sale, il lui semblait que toute cette ville se lèverait avec le brouillard et se dissiperait comme un rêve. Dans la ville de Kitège ce qui existe est invisible, tandis qu'ici, à Pétersbourg, on voit ce qui n'existe pas ; mais les deux villes sont également fantomatiques¹⁶.

La ville invisible est plus réelle que celle qui est visible. Korolenko, ne disait-il pas que le monde invisible était plus stable que celui que l'on voyait ? Toute la tradition orale qui lui a été transmise dès son enfance revient à Tikhon ; il est attiré par les forêts, par les lieux déserts. Il arrive à entendre le son des cloches de Kitège même à Saint-Petersbourg :

друг с другом, покрывают и проникают друг в друга. Ненастоящий, призрачный мир устойчивее истинного. Последний только изредка мелькнет для благочестивого взора сквозь водную пелену и исчезнет. Прозвенит и смолкнет. И опять водворяется грубый обмен телесных чувств...». Короленько (Korolenko), *op. cit.* Nous traduisons.

16 «Порою, в пасмурные утра, в дымке грязно-жёлтого тумана, чудилось ему, что весь этот город подымется вместе с туманом и разлетится, как сон. В Китеж-граде то, что есть, – невидимо, а здесь, в Петербурге, наоборот, видимо то, чего нет; но оба города одинаково призрачны». Дмитрий Мережковский, *Антихрист : Пётр и Алексей* [1904], in *Христос и Антихрист*, т. 4, Москва, Книга, 1990, с. 81 (Dmitri Merejkovski, *Antéchrist : Piotr et Alexeï* [1904], in *Christ et Antéchrist*, t. 4, Moscou, 1990, p. 81). Nous traduisons.

Il lui semblait entendre à nouveau les cloches de Kitège à la lumière des nuits blanches au-dessus de la Néva, à travers le son de l'horloge hollandaise¹⁷.

Kitège et Saint-Pétersbourg ont un point commun : c'est l'engloutissement. Kitège a été engloutie pour échapper aux envahisseurs, et Saint-Pétersbourg risque de l'être en guise de châtiment (on retrouve ici le thème de la ville d'Ys, engloutie à titre de punition). Dans le chapitre intitulé « Inondation » Merejkovski décrit la panique qui saisit la ville au moment où elle est inondée. Saint-Pétersbourg n'a pas été noyé sous les flots, mais c'est un avertissement de la nature et de Dieu pour cette ville.

Enfin, les cathédrales de Kitège sont rendues plus perceptibles grâce au renversement de la métaphore. Il est moins marqué que dans le cas des images de la cathédrale-livre, cathédrale-végétal ou cathédrale-être animé, mais il est tout de même présent. Ainsi, Gorki décrit une église réelle qui lui inspire la comparaison avec une église engloutie. Cet auteur introduit un poème sur la légendaire ville de Kitège dans son roman autobiographique *En gagnant mon pain* (*В людях*, 1914) où il évoque son enfance difficile lorsqu'il « avait l'obligation d'aller à l'église » à titre de punition. Pourtant, grâce à sa grand-mère, l'enfant a pu connaître un autre type d'église et « un Dieu plein de bonté ». Dans son imagination, la vie de l'église s'associait à un conte de fées. Il aimait contempler de loin l'iconostase « qui se fondait dans le feu des cierges en coulant par des épais ruisseaux dorés sur le sol en pierre de l'ambon¹⁸ » :

[...] on aurait dit qu'il se fondait dans le feu des cierges, qu'il coulait par des épais ruisseaux dorés sur le sol en pierre de l'ambon ; les figures sombres des icônes bougeaient doucement ; les dentelles de la porte royale palpitaient joyeusement, les feux des cierges étaient suspendus dans l'air bleuâtre, comme des abeilles dorées, et les têtes des femmes et des jeunes filles ressemblaient à des fleurs. Autour, tout était lié harmonieusement au chant du cœur,

17 «Как будто при свете белых ночей над простором Невы, сквозь бой голландских курантов, опять ему слышался звон китежских колоколов». Мережковский (Merejkovski), *op. cit.* Nous traduisons.

18 Максим Горький, *Детство. В людях. Мои университеты* [1914], Москва, Художественная литература, 1965, с. 214 (Maxime Gorki, *Enfance. En gagnant mon pain. Mes universités* [1914], Moscou, 1965, p. 214).

tout vivait de la vie étrange d'un conte de fées, toute l'église se balançait lentement comme un berceau, – se balançait dans un vide sombre et épais comme de la sève¹⁹.

Le garçon avait parfois l'impression que l'église était plongée dans l'eau du lac, qu'elle était cachée aux yeux des mortels pour mener une vie particulière qui ne ressemblait à aucune autre. Cette impression fantastique était inspirée par le récit de sa grand-mère qui racontait à l'enfant la légende de Kitège plongée dans le lac Svetloïar et introduite dans l'œuvre de Gorki sous forme de poème.

L'église rappelant Kitège au petit garçon incarne en quelque sorte une immense cathédrale sous-marine où les gens prient du matin au soir pour expier les péchés du monde cruel. Chez Gorki, la légende de Kitège fait partie de l'univers du petit enfant et lui fait oublier la dure réalité qui l'entoure. Toutes ses pensées et ses prières s'inspirent de cette légende racontée par la grand-mère.

Les cathédrales de Kitège ne sont donc pas décrites avec beaucoup de précisions. Leurs noms exacts se répètent chez la plupart des auteurs et nous connaissons le contexte dans lequel sont placés les édifices. Pourtant, nous n'apprenons rien sur leur style. Les écrivains ne font que tracer parfois leurs contours à l'aide de quelques éléments architecturaux : coupole, croix, cloches qui nous aident à reconstituer les églises entières dans notre imagination. Il est étonnant que les cathédrales de Kitège qui sont dématérialisées, très précaires et difficilement accessibles, soient tout de même très présentes. Il ne s'agit pas d'une idée abstraite des églises englouties ou des souvenirs de leur existence, mais des allusions à leur présence réelle que nous sentons grâce aux témoignages des personnages et aux signes sonores ou visuels. Le monde invisible cachant les cathédrales de Kitège devient donc

19 «[...] он точно плавится в огнях свеч, стекая густозолотыми ручьями на серый каменный пол амвона; тихонько шевелятся тёмные фигуры икон; весело трепещит золотое кружево царских врат, огни свеч повисли в синеватом воздухе, точно золотые пчёлы, а головы женщин и девушек похожи на цветы. Всё вокруг гармонично слито с пением хора, всё живёт странною жизнью сказки, вся церковь медленно покачивается, точно люлька, – качается в густой, как смола, тёмной пустоте». *Ibid.* Nous traduisons.

plus réel, plus important, plus vrai que le monde visible considéré comme faux, artificiel.

Sens allégoriques des cathédrales de Kitège

Les cathédrales de Kitège sont souvent chargées d'un sens allégorique. En évoquant cette ville, les écrivains font référence à des valeurs importantes pour leur pays, pour leur patrie et son histoire. Quelles sont ces valeurs ? Kitège est le plus souvent associée à la véritable sainteté, à la véritable foi engloutie dans le lac Světloïar et incarnée par les cathédrales.

Les églises de Kitège sont souvent associées à l'histoire des vieux-croyants qui venaient vers le lac Svetloïar pour s'éloigner de la vie quotidienne. Pour de nombreux auteurs les cathédrales de Kitège deviennent le symbole de la Russie avant les réformes de l'Église orthodoxe au ^{xvii}^e siècle. Cette idée, déjà présente dans l'œuvre de Melnikov-Petcherski, est développée par Dmitri Merejkovski. Ce prosateur, poète, critique littéraire, traducteur et fondateur du mouvement de la philosophie religieuse, qui cherchait des moyens de rapprocher l'intelligentsia et l'église, a effectué en 1903 un voyage sur le lac Svetloïar avec sa femme Zinaïda Guippius. Merejkovski voulait découvrir ce lieu légendaire car il avait comme projet d'introduire la légende de Kitège dans la dernière partie de sa trilogie *Christ et Antéchrist* intitulée « Piotr et Alexei » parue en 1904.

Merejkovski montre les vieux-croyants qui s'opposent aux réformes de l'église et plus tard aux actes de Pierre le Grand, à sa volonté d'imposer à la Russie les mœurs et les traditions européennes. Les cathédrales de Kitège sont présentées comme le foyer de la véritable foi, de la sainteté, comme un moyen de sauver la Russie traditionnelle de l'avènement de l'Antéchrist incarné dans la personne du tsar-réformateur. Les vieux-croyants se cachent dans des forêts impénétrables et dans les marécages à côté de la Volga, ils vivent dans des ermitages isolés, fuyant ainsi les actes impurs du tsar. Les invisibles cathédrales de Kitège cachées dans le lac Svetloïar symbolisent la véritable foi orthodoxe.

Cette interprétation des églises de Kitège est développée par Serge Douryline (1886-1954), écrivain russe, historien de la littérature, archéologue et critique littéraire, qui éprouvait un grand

intérêt pour le phénomène des vieux-croyants et avait effectué à partir de 1906 plusieurs voyages sur la Volga devenus une source d'inspiration pour ses récits et essais ethnographiques et philosophiques. Les églises de Kitège étaient pour lui le symbole de la conscience religieuse du peuple russe. Douryline a consacré à la légende de Kitège les livres *Le Récit de l'invisible ville de Kitège* (*Сказание о невидимом граде-Китеже*) et *L'Église de la ville invisible* (*Церковь невидимого града*) écrits en 1914. Dans le premier livre, l'auteur parle du prince Georges qui a construit la ville de Grande Kitège d'une beauté inouïe, à côté du lac Svetloïar.

Dans son deuxième livre *L'Église de la ville invisible*, expliquant la notion de Kitège et sa signification pour le peuple russe, Douryline développe l'histoire des vieux-croyants et leur conception de l'Église, la nécessité pour le peuple de retrouver la véritable église vivante. Selon Douryline, une expérience très profonde de l'âme russe est cristallisée dans la légende de Kitège. Les vieux-croyants étaient terrifiés par l'idée de la fin du monde et les prophéties de l'Apocalypse. Pour surmonter sa terreur, le peuple cherchait le salut dans l'église invisible, en écoutant le tintement des cloches qui en étaient le symbole. À l'époque d'un manque de foi, les fidèles se raccrochaient à l'idée d'une Église immatérielle, celle de l'invisible ville de Kitège. L'Église reste invisible jusqu'à ce que l'homme trouve le chemin qui y conduit et qui passe par la difficile sente de Baty khan, la sente de l'obéissance, de l'exploit²⁰ et de la foi.

Dans l'esprit du peuple russe, Kitège et ses cathédrales sont souvent associées à un paradis, à une terre promise où règnent la justice et la sagesse. Les pèlerins se dirigent vers le lac Svetloïar où l'on parle des guérisons miraculeuses, des sons de cloches que certains peuvent entendre avant d'apercevoir les cathédrales elles-mêmes. Il était très important pour le peuple russe d'avoir cette légende dans le cœur, même si l'on savait que la ville de Kitège avec ses cathédrales était pratiquement inaccessible.

20 Nous utilisons ici le mot « exploit » qui ne correspond qu'approximativement au mot russe *подвиг* cachant un sens beaucoup plus large. *Подвиг* n'est pas seulement un acte unique, matériel, un acte de force physique, d'habileté, mais il suppose une sérieuse préparation spirituelle. Il peut désigner plusieurs actes héroïques unis par un lien spirituel.

Kitège se présente souvent comme une cathédrale engloutie que les Russes ont tous au fond de leur âme, comme un rêve magnifique qui n'est pas réalisé et dont on ne sait pas s'il se réalisera un jour. C'est de cette façon que Maximilien Volochine, pour qui Kitège a plusieurs sens allégoriques, interprète la légende. Tout d'abord, c'est pour lui la sainte Russie qui existe malgré l'incendie qui s'est emparé de tout le pays. Puis, c'est un rêve éphémère qui vit dans l'âme russe, un rêve de paradis qui ne peut s'accomplir. Contrairement à la plupart des auteurs, Volochine ne décrit pas Kitège elle-même. Elle reste pour lui un rêve, un mystère ineffable, une cathédrale éphémère.

Les églises de Kitège n'ont pas toujours été l'incarnation d'un beau rêve, d'un passé idéalisé. Certains poètes rejettent cette image comme une allégorie d'un passé qu'ils ne regrettent pas. Il leur arrive même de présenter Kitège comme une vision monstrueuse et repoussante. Tel est le cas du poème « Monastère » (« Монастырь ») de Sergueï Gorodetski qui fait partie de son cycle poétique *Kitège rouge*. L'auteur y évoque la couleur jaune, symbolisant la trahison. Kitège n'émerge pas des eaux, mais grimpe, ou même rampe comme un insecte. Ce ne sont plus les sons délicats des cloches de Kitège qui se font entendre, mais un son semblable au tonnerre :

Derrière toi rampe
Des eaux écumeuses
Un couvent difforme.
Une lueur jaune,
Scintille aux fenêtres,
La coupole penche,
Les croix sont absentes.
Émergeant de l'onde
Voilà qu'il se dresse
Et les cloches sonnent
Comme des tonnerres.
Les vapeurs de souffre
Lentement s'élèvent.
Jusque à l'aube sainte
L'on crie et l'on danse
Dans ce monastère :
Regarde et trépasse²¹.

21 «За тобой ползёт / Из вспененных вод / Монастырь урод.

Ce n'est pas du tout une image salvatrice, mais au contraire l'incarnation du mal, une vision apocalyptique annonçant déjà l'approche de la révolution.

Une image de Kitège rejetée apparaît dans le poème de Sergueï Essénine (1895-1925) « L'Inonie » (« Инония ») écrit en 1918, peu de temps après la révolution russe. Le titre est inspiré du mot russe « иной » qui veut dire « autre ». Le poème est rempli d'images annonçant l'avènement d'un nouveau monde, qui sont parfois violentes et blasphématoires. Essénine rejette toutes les valeurs traditionnelles, toutes les images sacrées au profit de ce monde. C'est un poème-défi où Essénine insulte le Christ en parlant du nouvel avènement incarné par la révolution et entraînant une autre organisation sociale, une autre vie. Ce nouveau contexte historique impose à Essénine une attitude négative à l'égard du mythe de Kitège. Le poète maudit la ville sainte en lui opposant la cité d'Inonie, royaume du « Dieu des vivants ».

Lorsqu'Essénine parle d'un nouvel avènement, il entend certainement la révolution, qui transforme le monde et qui lui inspire une autre interprétation de Kitège. Le poète jette sa malédiction sur cette ville sainte et chante la cité d'Inonie. Il se révolte contre tous les noms canonisés, refuse la conception chrétienne et annonce l'apparition de nouveaux saints, d'une autre divinité. Le poète n'évoque pas les églises et les cathédrales en général, mais parle de leur intérieur et plus précisément des icônes qui expriment le mieux le sens du sacré pour les orthodoxes. L'attitude du poète envers les visages des saints et des martyrs est tout à fait révolutionnaire :

Je maudis le souffle de Kitège
Et les creux de ses routes [...]
Avec ma langue, j'effacerai sur les icônes,
Les visages des martyrs et des saints.
Je vous promets la cité d'Inonie,
Où vit le Dieu des vivants²² !

/ В окнах жёлтый свет, / Купол вбок надет, / А крестов-то нет. / Выплыл, стал, стоит, / Громом звон гудит, / Серный дым кадит / До святой зари / Пляс и крик внутри – / Посмотри – умри». Городецкий (Gorodetski), *op. cit.*, p. 134. Traduit par V. Tchimichkian et L. Chvedova.
22 «Проклинаю я дыхание Китежа / И все лоцины его дорог [...] /

Pour Essénine, la légendaire ville de Kitège avec ses cathédrales englouties vivant comme un rêve dans l'âme russe, est remplacée par l'Inonie, cité réelle incarnant le paradis terrestre rendu possible par la révolution. Cependant, les paroles remplies de cruauté et de blasphèmes ne semblent pas sincères. Elles sont probablement forcées et provoquées par le désespoir du poète attaché au fond de lui-même aux valeurs incarnées par Kitège.

Les cathédrales de cette ville engloutie ont donc de multiples sens allégoriques : elles incarnent la sainteté, la véritable foi, un rêve du paradis caché dans l'âme russe, elles symbolisent également le passé idéalisé ou au contraire repoussé. Le plus souvent, c'est une sorte de nostalgie d'un passé englouti, une allusion à la véritable église, à la sainte Russie disparue sans retour après le schisme de l'Église orthodoxe. L'image des cathédrales de Kitège est donc étroitement liée à l'idée de la patrie russe, à la conscience religieuse du peuple russe.

Языком вылижу на иконах я / Лики мучеников и святых. / Обещаю вам град Инонию, / Где живёт божество живых!». Sophie Laffitte, *Serge Essénine, Une étude de S. Laffitte, choix de textes, bibliographie, portraits*, Paris, Seghers, 1959, p. 161.

IV

La cathédrale d'Ys dans les œuvres littéraires

Les cloches de la cathédrale d'Ys et leur symbolique

Comme les cathédrales de Kitège, la cathédrale d'Ys est rendue perceptible tout d'abord grâce à ses cloches. Avant de voir l'église engloutie, on entend le son des cloches rempli de la symbolique très variée qui anticipe la perception de la cathédrale tout entière. Nous écouterons le son des cloches dans les œuvres d'Alexandre Blok et d'Erwan Marec.

La cathédrale de Quimper et la Bretagne de manière générale attiraient Alexandre Blok par leurs légendes ; de plus, le poète était émerveillé par l'époque du Moyen Âge. Il a traduit le miracle de Théophile de Rutebeuf et, pendant son voyage en Bretagne, a acheté le recueil de légendes bretonnes *Barzañ-Breiz* de La Villemarqué¹. La légende d'Ys a suscité l'intérêt particulier de l'auteur russe à cause de son originalité et de son contenu fantastique. C'est le recueil de La Villemarqué qui a inspiré à Blok le drame *La Rose et la croix* en 1912 où, dans l'acte II scène 1, on voit apparaître des évocations de la légende bretonne sur la ville d'Ys. Deux personnages de cette

1 Voir les *Carnets de Blok*, carnet 33, juin-septembre 1911.

pièce, Gaétan et le pêcheur, chantent cette vieille légende où la belle Dahut est remplacée par la princesse Morgane.

Gaétan signale au chevalier Bertrand les sonneries des cloches qui apportent l'indice d'une existence de la ville d'Ys. Mais Bertrand n'entend que les bruits de la mer :

Maintenant toute proche est la ville engloutie.

De ses cloches entends-tu au loin le tintement² ?

Blok a souligné à plusieurs reprises que la période historique n'était pas l'élément le plus significatif de cette pièce. Les sonneries des cloches rappellent la souffrance que Morgane a apportée à la ville et à ses habitants, cette souffrance pouvant être transposée à n'importe quelle époque. Les sonneries des cloches sont ici un symbole qui porte malheur tout en prouvant l'existence de la cathédrale sous-marine. Les cloches nous préparent à l'apparition de la cathédrale engloutie.

Ce thème est également au centre du recueil poétique d'Erwan Marec *Les Cloches d'Ys* écrit en 1922 et consacré à la gloire de la Bretagne. L'auteur y a publié des poèmes de sa jeunesse. Dans les préliminaires du recueil, on peut lire le commentaire suivant : « des échos très affaiblis, et combien fragmentaires, de ce grand carillon de ferveur et d'amour que j'avais rêvé de sonner à la gloire de ma Bretagne, lorsque le brutal tocsin d'août 1914 vint substituer son âpre réalité au fragile enchantement de mes cloches de rêve³ ». L'auteur se souvient des tintements immatériels des cloches avec beaucoup de nostalgie, il garde un souvenir du chant des carillons interrompu « puisque la plénitude de leur concert de bronze était déjà d'un autre monde, vers où le Rêve seul pouvait gonfler ses voiles⁴ ». Il entend les cloches sonner à pleine volée dans son âme et dans sa chair. Pour Marec, les cloches de la cathédrale d'Ys sont une allégorie du pays breton, de sa terre natale :

2 «Теперь – подводный город недалеко. / Ты слышишь звон колоколов?» Блок, *Собрание сочинений в 6 томах* (Blok, *Œuvres complètes en 6 volumes*), *op. cit.*, p. 184. Alexandre Blok, *Œuvres dramatiques*, trad. par Gérard Abensour, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 232.

3 Erwan Marec, *Les Cloches d'Ys*, Dinard, Éditions « À l'enseigne de l'hermine », 1922.

4 *Ibid.*, p. 10.

Maintenant que l'aurore et ses Palais illusoires se sont écroulés, que, dans la torpeur de midi, les cloches se sont faites à mesure plus lointaines et plus grêles, tellement que leurs notes rares et lentes semblent pleurer en glas lugubre le deuil de nos essors brisés, je reste comme le vieux marin assis à la pointe extrême du promontoire : chaque jour il revient là scruter le large où l'on dit qu'en des temps très anciens s'abîma Is-la-Superbe ; inlassablement il sonde le gouffre liquide d'où il crut entendre autrefois monter vers lui des harmonies étranges, et il guette avidement si rien ne lui parviendra plus. Car il lui suffit d'un tintement unique, pas même, d'une imperceptible résonance pour lui attester que sa chimère fut réalité, que l'Espoir n'est pas mort et qu'un jour peut renaître où, dans la magie renouvelée d'un crépuscule d'apothéose, à l'heure du rayon vert, la Cité perdue ressurgira des flots, frémissante de toutes ses hermines éployées, chantante de toutes ses cloches, pour ceux qui ne se sont jamais lassés d'attendre, ceux qui n'ont jamais douté de leur rêve, jamais trahi leur idéal [...] ⁵

L'auteur réfléchit sur son destin, sur ses rêves irréalisés. Pourtant, l'espoir est toujours vivant au fond de lui-même. Les sonneries des cloches annoncent l'existence de la Cité perdue qui, peut-être, comme dans un rêve, ressurgira des flots. Le caractère de ces sons est très discret : ce ne sont pas des carillons intenses, mais plutôt des tintements légers, à peine perceptibles et venant de loin. L'auteur de ces poèmes appelle le lecteur à prêter l'oreille

[...] aux carillons lointains et mâts qui tintent, tintent
comme le sang tinte au tympan
dans la seconde atteinte enfin et vite éteinte
où l'on passe soudain de la veille au néant,
aux carillons comme entendent ceux qui se noient
quand ils cèdent, pâmés, et desserrent les dents ⁶.

La répétition du verbe « tinter » crée l'impression d'une cloche qui sonne. Le mot « tympan » qui est un terme architectural et qui a tout d'abord un sens anatomique dans ce contexte, suit la troisième répétition et prolonge la sonorité du verbe « tinter ». Les images visuelles et sonores sont liées dans ce poème. Les participes

5 *Ibid.*, p. 12.

6 *Ibid.*

« atteinte », « éteinte » et le verbe « entendent » servent également à renforcer l'effet sonore et l'allitération en « t ».

Quel est le caractère de ces sonneries ? Qu'annoncent-elles ? À quoi appellent-elles ? Étudions en détail ces sons de cloches en nous appuyant sur les exemples tirés des poèmes d'Erwan Marec. Tout d'abord, les carillons expriment un sentiment de désespoir, ils sont associés à la mort et au sang. Les personnes qui se noient les entendent, et ils sonnent d'une manière tragique. L'auteur des poèmes appelle à écouter les carillons

[...] qui viennent des confins obscurs du Réel
et de la Légende ;
ils tintent par-delà la Vie et, dirait-on,
s'ils sonnent aussi loin c'est pour que les entendent
en même temps
ceux qui sont morts et ceux qui sont vivants⁷.

Ces cloches dépassent les frontières de la vie réelle, elles tintent pour les morts et les vivants. Les cloches décrites par Marec sonnent tantôt avec une force inconnue, tantôt comme un tocsin haletant et fiévreux, tantôt comme un carillon d'amour, tantôt comme le grondement des glas de deuil. C'est toute une palette de sons qui se fait entendre :

Et les carillons carillonnent
Toujours ainsi, dans le mystère inexploré.
Qui les entend ?... tous et personne...
ils sonnent sans répit de vieux airs ignorés ;
leurs cloches sont toujours le décevant mirage
qui poursuit sans répit les âmes en voyage
et qui les empêche d'oser
un soir plus fort de doute enfin se reposer.
Peut-être qu'elles nous appellent
du fonds du noir vertige où stagne le hasard
et nos cœurs anxieux guettent cette voix éternelle
nulle part et partout, partout et nulle part...⁸

Ces cloches nous tiennent toujours éveillés, toujours à l'écoute, elles ne nous laissent pas nous reposer, ni perdre espoir. L'auteur

⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 21.

introduit une répétition de la même racine dans le premier vers, « et les carillons carillonnent » pour insister sur les sonneries intenses des cloches, les rendre ainsi plus fortes. Ces carillons possèdent une force mystérieuse, inexplorée et presque obsessionnelle. Les cloches, mirage oscillant entre le rêve et la réalité, renferment un mystère et ne semblent pas être réelles. Enfin, l'auteur nous laisse découvrir le nom des cloches dont il s'agit :

Ce sont les cloches d'Is
Qui montent de l'abîme où dort la Ville immense...⁹

Parfois les cloches d'Ys rappellent les sons d'une berceuse apaisante. Mais en même temps leur ferveur ne permet pas d'oublier les cathédrales :

Pour bercer désormais mon âme féodale
Tu chanteras la cantilène au temps d'aimer
Qu'exalte immensément la ferveur des clochers
En l'oubli nostalgique et sûr des cathédrales¹⁰.

Les sons de ces cloches peuvent être qualifiés de rêveurs :

Ce soir, rien d'immuable et de matériel...
Pas de borne aux essors et d'horizon vulgaire.
Qu'il n'y ait rien, ce soir, à rappeler la terre,
Rien qu'un clocher rêveur, et qui montre le Ciel...¹¹

Le caractère des sonneries des cloches d'Ys change : elles rappellent des carillons fous qui expriment un mélange de joie et de folie en même temps. Les sons sont associés à un essaim qui envahit l'espace et qui se disperse rapidement. On entend les sonneries graves du bourdon et les voix indécises d'autres cloches :

Les reconnaissez-vous, les cloches de chez nous
qui chantent pour votre hyménée à perdre haleine
et qui prodiguent sur la forêt et la plaine
l'allégresse, en essaims, de leurs carillons fous?

Entendez-vous le bronze grave des églises?

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ *Ibid.*, p. 47.

¹¹ *Ibid.*, p. 64.

Voici votre paroisse, avec son gros bourdon,
et les chapelles où vous vîntes aux pardons
mêlent à ce concert des voix plus indécises¹².

L'auteur des poèmes se souvient également des cloches qui
annoncent le baptême :

Elles ont sonné quand vous ouvrites les yeux,
Elles sauront sonner à bien d'autres naissances...

et que vous soyez loin, ce jour essentiel,
des clochers à l'ombre desquels vous vous aimâtes
n'est pas une raison, au pays, pour qu'éclate
une moindre allégresse en leur cage de ciel.

Et c'est pourquoi les cloches d'Ar-Vor sont en fête
comme si c'était Pâque et déjà les arçons.
Ecoutez, par volées, venir les carillons
du pays du mirage éternel dont vous êtes !

Les cloches d'Ys sonnent dans le cœur de l'auteur, il est lui-même le sonneur, qui est à l'origine des coups accélérés retentissant comme le battement du cœur :

Les cloches de chez nous sonnent dans vos deux cœurs
À coups précipités, rythme des cœurs qui s'aiment,
Et pour moi j'en entends
Jusqu'au fonds des eaux mêmes
Sonner aux clochers d'Is, et j'en suis le sonneur...¹³

Ce carillon provient de la ville submergée et la fait sortir de son sommeil profond, de son sommeil séculaire. La ville engloutie émerge ainsi progressivement avec sa cathédrale :

[...] et que les carillons étranges d'au-delà
arrachent pour une heure au sommeil léthargique
les tout-puissants Esprits de la Forêt celtique
afin qu'autour de votre bonheur ils soient là...¹⁴

12 *Ibid.*, p. 78.

13 *Ibid.*, pp. 79-80.

14 *Ibid.*, p. 80.

Les sonneries d'Ys ont également une autre connotation : elles rappellent les cloches nuptiales qui sonnent à l'occasion des fêtes. Elles expriment la joie des noces et leurs carillons sont remplis d'allégresse :

[...] elle vous a suivi des yeux quand à l'église
tous deux êtes entrés et quand le carillon
a volé proclamant aux coteaux, aux vallons
que vos doigts échangeaient l'anneau qui symbolise
le grand pacte éternel en face du Seigneur¹⁵.

Ce sont, noirs et surgis en fantasmagorie,
Les tourelles hardies et les rudes donjons
D'où semblent par volées venir les carillons
D'Is, la cité perfide à jamais engloutie...¹⁶

Les sonneries joyeuses se mêlent aux bruits de la mer sonore, à celui des vagues qui s'écrasent contre les rochers :

Par les forêts d'Argoat, au lever de l'aurore,
Le Passé va surgir aux fanfares des cors,
Et, par les rocs d'Armor où bat la mer sonore,
Des carillons joyeux mélangeront encore
Les cloches de Ker-Is aux cloches d'Occimor...¹⁷

À la fin du recueil poétique, dans la partie « Cloches dans le brouillard », l'auteur évoque un lent carillon venant « du fond des âges ». Le rythme des poèmes ralentit, les cloches sonnent moins vite et semblent venir de l'abîme. Mais soudain elles se mettent à sonner plus intensément, en annonçant probablement une autre catastrophe :

[...] et soudain un lent carillon
semble venir du fond des âges...
Est-ce aux clochers du roi Gradlon
qu'on annonce un nouveau naufrage?

15 *Ibid.*, p. 84.

16 *Ibid.*, p. 138.

17 *Ibid.*, p. 108.

Cette cloche dans le néant
qui s'affole et se précipite...
Au soir du dernier jugement
les trompes sonneront moins vite.

Dites, quel ultime tocsin
tinte ce carillon qui gronde ?
Ouvrez le livre du Destin !
devais-je voir la fin du monde ?

Mais puisqu'aussi bien nul clocher
ne montre un ciel qui s'illumine,
qu'il reste au moins un seul rocher
au vide des eaux sous-marines,

ah, plutôt que de m'enliser
au linceul gris des mousselines,
un seul rocher, pour m'y briser...
et puis... on sonnera matines!...¹⁸

C'est un véritable concert de cloches avec toute une diversité de nuances sonores exprimant des sentiments différents : l'allégresse, le deuil, la nostalgie, la tristesse, l'alarme, le désespoir. Ces sentiments font partie de la vie humaine et retracent bien des moments variés de notre existence. Mais il est surtout très important pour Marec que les cloches d'Ys incarnent sa patrie, la Bretagne, en faisant ressurgir son passé légendaire.

Les descriptions de la cathédrale d'Ys

Après avoir écouté les cloches d'Ys, nous pouvons maintenant découvrir sa cathédrale et voir comment les écrivains l'évoquent dans leurs œuvres : schématiquement, comme les cathédrales de Kitège, ou bien avec davantage de détails et de précisions ?

À la suite de l'évocation des sonneries des cloches d'Ys, Marec décrit l'architecture de la ville invisible. Voici l'image architecturale de la cité présentée par l'écrivain :

18 *Ibid.*, pp. 170-171.

Et quand on découvrait les tours, les flèches sveltes,
tous ces donjons, tous ces dômes et ces palais
qui d'un semblable élan vers le soleil dardaient
l'orgueil armorié de notre hermine celte

et que les mille toits, plus haut que les murs d'Is,
s'empourpraient au couchant, l'ombre monumentale
semblait sur le velours des mers occidentales
un diadème d'or enchâssé de rubis¹⁹.

La ville apparaît dans toute sa splendeur et les parties hautes des bâtiments s'observent particulièrement bien dans le poème : des tours, des dômes, des flèches, qui nous font évidemment penser aux cathédrales. Ces détails architecturaux permettent de décrire une image monumentale et majestueuse de la ville qui brille comme une parure d'or. Pourtant cette splendeur est destinée à périr. Le tocsin annonce la perte de la ville d'Ys :

Quand le tocsin sonna, tout était consommé...²⁰

Le sonnet préliminaire nous fait découvrir une image de la cathédrale gothique de Quimper avec ses deux tours qui élargissent l'espace architectural de la ville :

Le cheval qui sauva Gradlon frémit encor
au porche de Kemper entre deux tours gothiques ;
il laissera pour nous son haut socle mystique
et nous entraînera dans l'écume d'ar -Mor...²¹

Ensuite, nous arrivons à distinguer les flèches et les tours de la ville d'Ys :

Nous plongerons, joyeux, dans les gouffres immenses,
et bientôt, au royaume exquis des transparences,
nous pourrions distinguer des flèches et des tours ;

Des cloches carillonneront la bienvenue
quand nous traverserons Is, la ville d'amour.
Ah ! pouvoir lui ravir sa Reine mécontente

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁰ *Ibid.*, p. 28.

²¹ *Ibid.*, p. 35.

Et l'emporter, comme un butin, meurtrie et nue,
Pour toujours...²²

En présentant quelques éléments architecturaux de la ville d'Ys, en traçant ses contours, Erwan Marec rend presque visible la cathédrale engloutie.

Une belle description de la cathédrale d'Ys (remplacée par une église) se trouve dans *La Légende de la ville d'Ys* de Charles Guyot écrite en 1926. Le thème architectural surgit dans le livre après l'apparition du saint homme Corentin, nommé évêque de Quimper par le roi Gradlon. Depuis, Quimper s'est beaucoup transformée pour devenir une ville sainte remplie de constructions religieuses :

Dans Quimper bientôt s'élevèrent basiliques et églises, richement dotées, moutiers et cloîtres entourés de fossés profonds et de solides murailles ; en foule vinrent des moines savants et pieux. Et, durant toutes les heures de la nuit et du jour, monta vers le ciel, avec le son des saintes cloches, concert d'hymnes et d'oraisons ferventes²³.

La ville d'Ys est érigée sur la volonté de la fille du roi Gradlon, la belle et fière Dahut, qui s'ennuie dans la ville pieuse, n'a aucune attirance pour les églises et que l'on ne voit jamais agenouillée dans les chapelles. Dahut demande à son père de lui construire une ville au bord de la mer dans un lieu sauvage exposé à tous les vents, loin des « villes pleines de monastères ». Elle rêve d'une cité « blanche, belle et radieuse » bâtie dans une baie déserte. Lorsque les architectes commencent à construire la ville d'Ys, l'océan recule devant leur œuvre. Quelques semaines plus tard, une cité magnifique est bâtie à l'emplacement indiqué par Dahut.

Mais la magnifique ville d'Ys est destinée à périr dès le début car les architectes n'y ont pas prévu de maison de Dieu. Lorsqu'un messenger de l'évêque Corentin vient dans la ville d'Ys, il constate qu'il n'y a pas, dans cette ville, de lieu où Dieu soit vénéré. L'église pourrait devenir une source de salut pour Ys et transformer le destin de cette ville ayant sombré dans le péché.

²² *Ibid.*, p. 36.

²³ Charles Guyot, *La Légende de la ville d'Ys*, Paris, éditions d'art Piazza, 1926, p. 45.

Contrairement à la demande des habitants d'Ys de construire une digue pour les protéger de la mer, le roi Gradlon ordonne aux bâtisseurs d'ériger pendant le temps qu'il faut à l'hirondelle pour arranger son nid « sur la meilleure place, l'église que Dieu réclame à droit; sa voûte dominera tous les toits, ses murs seront rehaussés d'or, les degrés du parvis seront de marbre, les portes d'argent ouvré. Et, dans le temps que j'ai dit, en sa tour sonneront les cloches, sur l'autel brûleront les flammes sacrées²⁴ ». Voici la description de l'église bâtie très rapidement par les architectes du roi Gradlon :

D'une double enceinte ils entourèrent le saint lieu dont le portail, tourné vers l'Orient, fut si élevé qu'il attirait de loin les regards de l'impie comme ceux du fidèle; une grande cour carrée précédait le portique, bordée de galeries à colonnes; au milieu de cette cour étaient des fontaines d'où coulait une eau abondante et fraîche. Trois portes s'ouvraient dans la façade : la principale était d'argent travaillé, les autres de cuivre avec des liaisons d'argent; par la grande porte on entrait dans la nef, par les petites dans les bas-côtés au-dessus desquels étaient des fenêtres barrées de treillis de bois, d'une belle façon, agréablement parés. La nef était portée sur des colonnes massives; les murailles brillaient de matières précieuses, de riches ornements, et le pavé était fait de compartiments de marbre aux dessins variés. Autour de l'autel on voyait des trônes pour les prêtres : le plus magnifique était destiné à l'évêque. Une barrière de bois d'un art admirable fermait le sanctuaire. Tout était riche et bien fini, et digne de Dieu²⁵.

Cette description rappelle celle d'un conte de fées. Il est impossible de définir le style et l'époque de construction de l'édifice qui semble irréel, fantastique. Cette église est très bien protégée : sa grande cour carrée avec des fontaines est entourée d'une double enceinte. Tous ces détails contribuent à créer plutôt l'ambiance d'un château que celle d'une cathédrale ou d'une église. Les personnes d'origine simple avaient probablement peur d'entrer dans une telle église pour prier.

Ce passage nous permet d'avoir une vision très concrète et détaillée de l'église de la ville d'Ys. L'édifice avec des cierges allumés

²⁴ *Ibid.*, p. 63.

²⁵ *Ibid.*, p. 64.

et les cloches qui sonnaient était une intervention du monde chrétien dans la ville d'Ys et une humiliation pour Dahut qui se lamentait : « Le Crucifié a construit la coupole, fondu les cloches, allumé les flambeaux sous la voûte. » En se sentant vaincue et humiliée, la fière Dahut construit un beau château pour contredire son père; les habitants de la ville oublient les lois de Dieu en se livrant à la débauche et aux péchés dans le château de Dahut.

Saint Guénolé donne à la ville plusieurs chances d'être sauvée de la punition en essayant de convaincre Dieu que les habitants de la ville d'Ys sont plus aveugles que coupables. Pourtant, en visitant la ville, le saint se persuade que ses habitants, d'après certains témoignages, « ne suivent pas les offices, ils n'entrent point dans [son] temple; l'église qui leur fut offerte est délaissée tant, que l'herbe en obstrue le seuil, que l'ortie pousse le long des murs, que l'hirondelle fait son logis sous le porche²⁶ ». Lorsque Saint Guénolé passe devant l'église, il voit en effet une image déplorable : « l'herbe et la ronce couvraient les degrés et le parvis; par les fenêtres entraient et sortaient, en jouant, des bandes d'oiseaux; les murailles s'effritaient sous les atteintes du vent et des orages²⁷ ». Pour achever ce tableau lamentable, l'auteur ajoute que, pour conquérir la fille du roi Gradlon, les chevaliers vont communier aux chapelles voisines et lui apportent les hosties qu'elle jette aux pourceaux.

Saint Guénolé appelle le peuple à se repentir, à déplorer ses erreurs, à se confesser et à expier ses péchés. L'église peut jouer ici un rôle salvateur. Saint Guénolé tient devant le peuple le discours suivant :

Vous avez bâti contre la mer, et vous vous servez d'elle pour des entreprises coupables; mais la mer est plus forte que vous, elle vous envahira et submergera vos demeures. De même, vous avez bâti contre Dieu dans vos âmes, mais Dieu vous brisera si vous ne l'apaisez promptement²⁸.

Le saint rouvre l'église et y admet les fidèles qui se sont dépouillés de leurs biens en faveur des pauvres. Mais trois jours plus tard, l'église redevient déserte, les gens reprennent leur vie

²⁶ *Ibid.*, p. 95.

²⁷ *Ibid.*, p. 97.

²⁸ *Ibid.*, p. 99.

de débauche. Durant tout le récit, Saint Guénolé supplie Dieu de donner une dernière chance aux habitants d'Ys et le Seigneur accède à sa demande sans cesser de répéter : « ton zèle est sans profit, mon jugement est prononcé ; tu ne rendras point la vie à ce qui est pourriture, tu ne donneras pas au ver de terre les ailes qui l'élèveraient au ciel²⁹ ».

L'image de l'église apparaît dans l'œuvre de Charles Guyot comme une source de salut pour la ville d'Ys. Sans édifice religieux, sans foi, la ville est vouée à la perdition ; son sort est d'être engloutie par les flots. L'auteur ne décrit pas la cathédrale engloutie, mais il introduit une image de l'architecture religieuse pour montrer qu'elle est la seule à pouvoir amener le peuple à la pénitence et à le protéger du mauvais sort.

La cathédrale d'Ys est-elle toujours décrite comme un édifice fantastique, mi-réel, pur fruit d'imagination du point de vue architectural ? Son style, est-il toujours indéfini ? Il est intéressant de noter que la cathédrale d'Ys engloutie au ^v^e siècle est souvent représentée par les peintres comme une cathédrale gothique. On peut citer, par exemple, la partition musicale illustrée par Vincent E. H. *La Cloche d'Ys* (1930) où, sur l'une des images, à l'arrière-plan, on voit une église avec la flèche gothique et, plus près, une cloche sonnant l'alarme, et les gens pris de panique au moment de l'engloutissement de la ville. Il est important de mentionner également le frontispice de l'édition originale de la plaquette *La Rime de la ville d'Ys* (1948) d'André Jacquemin³⁰, où l'on aperçoit une multitude de flèches, les toits d'une ville et, au premier plan, une cathédrale gothique dotée d'une seule tour surmontée d'une flèche. C'est le moment de l'engloutissement de la ville qui y est évoqué.

L'estampe de Maurits Cornelis Escher *La Cathédrale engloutie* (1929) représentant une belle cathédrale gothique avec ses deux tours, plongée à moitié dans l'eau, prolonge cette série d'exemples. Comme dans le prélude de Debussy, cette cathédrale est en train d'émerger des flots. Sur la gouache de Pierre Péron *La Cathédrale engloutie*, on ne voit pas l'édifice tout entier, mais seulement une fenêtre gothique avec plusieurs vitraux manquants, qui est plongée dans le royaume sous-marin. Les algues poussent tout autour, les

²⁹ *Ibid.*, p. 103.

³⁰ En annexe 2, voir l'image n° 8.

poissons s'engouffrent dans les espaces vides à l'emplacement des vitraux. Cette fenêtre semble suspendue, elle ne fait partie d'aucune structure et pourtant se tient verticalement. Sur l'estampe de René Quillivic, on ne distingue plus l'édifice dans sa totalité, mais uniquement les flèches gothiques entourées de vagues. La cathédrale est encore plus enfoncée dans l'eau que sur l'estampe d'Escher. Sur les illustrations de L. Martin et H. Callot pour la partition *La Ville d'Ys, récit fantastique pour chant et piano* de G. Fragerolle dont l'action se passe vingt ans après l'anéantissement de la ville, la cathédrale fait partie du milieu urbain ; on y distingue les contours des tours gothiques vues de loin. Ce sont des images symboliques qui ne sont pas dessinées en détail, mais qui laissent entrevoir les éléments essentiels des cathédrales : leurs flèches et leurs tours.

Les différentes images que nous avons évoquées représentent la cathédrale soit au moment de son engloutissement, avant ou après la catastrophe, soit placée au milieu de la ville, soit entourée d'eau. L'édifice n'apparaît pas toujours entièrement, parfois seuls quelques éléments architecturaux sont visibles : les tours, les flèches ou les vitraux qui symbolisent la cathédrale engloutie.

Dans toutes ces illustrations, on distingue toujours les flèches gothiques se dessinant très nettement au milieu de la ville d'Ys. Comment pourrait-on expliquer ce phénomène ? Ces dessinateurs ne connaissaient-ils pas suffisamment la légende ? Il semble qu'elle est tellement ancrée dans l'imaginaire collectif que les limites chronologiques n'y comptent plus. Elle est donc devenue presque intemporelle. Les peintres choisissent une cathédrale modèle pour illustrer cette ville imaginaire sans trop se soucier de l'exactitude de son style. L'imaginaire domine ici la réalité historique ou le récit légendaire.

La cathédrale d'Ys n'est pas uniquement montrée de l'extérieur. Félicien Champsaur fait une description de son vitrail sur lequel la princesse Dahut se laisse représenter comme une sainte pour prouver sa puissance :

Enorgueillie de la force de son père, de la sienne propre si troublante, et se croyant maîtresse du monde, elle s'était fait représenter, – en deux grandes verrières, à la façade de la cathédrale d'Ys, – la couronne souveraine à son front, nimbé comme une icône byzantine. Sur un des vitraux, parmi le symbole d'épis de

blé, elle tenait en sa droite le sceptre, et en sa gauche le globe ; une inscription, dans l'auréole autour de sa face perverse, proclamait sa domination sur toute la terre : *Dahut, Regina terrae*. Et, sur l'autre vitrail, elle portait un trident d'or, emblème de sa majesté sur l'Océan, que hosannait encore cette inscription : *Dahut, Regina maris*³¹.

Ce n'est pas une sainte que l'on voit sur le vitrail, mais une femme pécheresse qui a pourtant un attribut de sainte – l'auréole – et les attributs d'une reine – le sceptre, le globe, la couronne – qui incarnent la puissance et le pouvoir. Dahut se proclame « maîtresse du monde », « souveraine », pleine de « majesté ». C'est son propre orgueil qui la pousse à commander cette image. Il est intéressant de remarquer qu'elle est nimbée comme sur une icône byzantine. Le vitrail ressemble ici à une icône. Deux différentes traditions religieuses se rencontrent. L'icône qui est toujours une image sacrée dans la tradition orthodoxe sert ici paradoxalement à sacraliser, à diviniser une femme pleine d'orgueil et de péché. Plus tard, Champsaur parle d'ailleurs de son héroïne Lulu qui porte les robes byzantines et asiatiques, comme la princesse Dahut :

Et tous, à cause de la magnificence des robes byzantines et asiatiques dont, à certains jours, elle aimait se parer, l'appelaient Dahut, du nom de la reine d'Ys, la ville engloutie, de la fille du roi Grallon.³²

Des notions incompatibles sont, dans cet extrait, mises au même niveau. Le fragment d'une phrase décrivant une « auréole autour de sa face perverse » en est un exemple éloquent. Les inscriptions en haut des vitraux nous font penser aux symboles de la Vierge qui est souvent qualifiée de « reine de la terre » et « reine des mers », images que nous avons déjà rencontrées chez Péguy. Chez Champsaur, cette femme n'est pas une reine protectrice, mais dominatrice. Le symbole péguyen de l'épi de blé est également présent dans cette description, ainsi que sur la première représentation de Dahut dont la forme étirée rappelle en effet un épi.

31 Félicien Champsaur, *Lulu, roman clownesque*, *op. cit.*, p. 269.

32 *Ibid.*, p. 286.

La cathédrale surgit dans les descriptions de la mer à proximité de l'endroit où Ys fut engloutie. Champsaur décrit un rocher fantastique qui rappelle des formes architecturales :

Un pont naturel, de pierre déchiquetée étrangement, relie à la côte le bizarre palais océanique. Deux arches le composent, l'une quasi ogivale, l'autre presque en plein cintre [...] ³³

On voit de nouveau apparaître l'architecture gothique à travers cet exemple de la métaphore renversée. Une allusion à la cathédrale d'Ys est perceptible dans la description de la grotte qui rappelle une église dans l'océan. Cette cathédrale de la mer possède toute une multitude d'éléments architecturaux : la voûte, la crypte, le transept, les bas-côtés, les colonnes, les chapelles, la nef, le cœur. Ce rocher naturel est comme une cathédrale engloutie qui apparaît à la surface de l'océan. Les stalactites de la grotte forment les clefs de voûte :

On dirait un sanctuaire souterrain, la crypte magnifique d'une cathédrale, dont se dessinent la nef en forme de vaisseau retourné, le transept et les bas-côtés nettement séparés par d'étonnantes colonnes de pierre, que la mer a ciselées à force de caresses modelieuses. Des stalactites étranges, qui semblent de petites vagues pétrifiées, tombent de la voûte ; des aiguilles rocheuses s'élançant des murailles comme pour en défendre l'approche ³⁴.

Les fougères et la végétation qui pousse sur les parois de la grotte constituent l'ornement de cette cathédrale :

À des interstices de la voûte, çà et là, des fougères sont accrochées, jettent des ombres légères et tremblotantes sur les sombres parois illuminées. Gracieusement se découpent, en dentelles délicates, ces végétations frêles, parure de la cathédrale abrupte ³⁵.

L'océan remplit cet édifice d'une musique qui rappelle celle de l'orgue. Une ambiance mystérieuse règne dans le sanctuaire :

Des pans de roches se dessinent, en cette grotte où une atmosphère mystérieuse verse aux visiteurs un émoi mystique ; des faces issent

³³ *Ibid.*, p. 204.

³⁴ *Ibid.*, p. 296.

³⁵ *Ibid.*, p. 297.

hors des roches, des visages mitrés surgis de soutanes de granit, qui semblent d'évêques et d'archevêques frustes, agenouillés ou debout, les bras en avant, en des attitudes de bénédiction ou de prière³⁶.

On y repère même les visages d'évêques ou d'archevêques qui donnent leur bénédiction. Ce n'est pas une allusion, mais une description bien précise qui détaille même les vêtements des évêques : la soutane, la mitre ; leurs attitudes sont également bien décrites.

Cette cathédrale créée par le jeu de l'imagination rend possible le renversement de la métaphore de la cathédrale d'Ys qui, elle-même, fait déjà partie de l'imaginaire. Ce renversement est moins marqué que pour les métaphores précédentes, mais on peut supposer qu'il s'agit ici d'une allusion à la cathédrale d'Ys.

En se profilant d'abord avec quelques éléments, pour révéler ensuite son aspect fantastique, la cathédrale d'Ys se dessine à la fin comme un édifice de style gothique avec son espace extérieur et intérieur bien présentés. Dans sa description, on perçoit même un renversement de la métaphore, qui est certainement moins important que dans les cas des métaphores de la cathédrale-livre, cathédrale-végétal ou cathédrale-être animé.

La cathédrale d'Ys et la lutte des religions

La plupart des auteurs qui évoquent la cathédrale d'Ys accordent une grande importance au contexte historique dans lequel se déroule l'action, à savoir la lutte entre les croyances celtiques et le christianisme qui vient se substituer à elles. L'église ou la cathédrale construite dans la ville d'Ys sur la demande de Saint Corentin devient le symbole de la nouvelle religion. Le rôle de l'édifice est de sauver la ville de ses péchés et de la remettre sur le droit chemin.

François Cornou écrit, en 1912, *Ker-Ys*. Dans l'avant-propos de ce livre, il parle de la lutte entre les religions celtique et chrétienne :

Au milieu de ces populations païennes, dont les religions, druidique et romaine, avaient fini par s'accommoder l'une de l'autre et se trouver d'étroites affinités, survenaient tout à coup les émigrants chrétiens de l'Île de Bretagne, l'Angleterre actuelle, conduits

36 *Ibid.*

par leurs chefs de clans, les thierns, et escortés de leurs prêtres. Entre le nouveau culte et les anciens la fusion n'était pas possible. Teutatès et Jupiter avaient pu se reconnaître et s'identifier, mais entre le Dieu incarné des chrétiens et ces créations de la fantaisie païenne, l'antagonisme était irréductible et fatal. Un culte devait éliminer l'autre³⁷.

Les Druides ont peur de l'invasion chrétienne et travaillent ardemment à la restauration des cultes anciens. Ainsi, la submersion est considérée comme une vengeance des dieux païens qui viennent détruire l'église du Dieu chrétien et tout ce qui l'entoure. Les représentants du paganisme sont satisfaits de cette vengeance.

La discussion sur la construction de l'église surgit dans le texte lors d'une conversation entre le roi Gradlon et Saint Guénolé. Le grand druide Huelvar propose d'élever, avec les dolmens, un temple chrétien, ce qui pourra faire renaître la Bretagne et la préparer à un nouvel avenir. Les symboles païens, les dolmens, sont utilisés pour bâtir un temple chrétien – voilà un vrai signe de victoire d'une religion sur une autre.

À la fin de la pièce, Huelvar annonce que Dieu souhaite « que de la table de nos dolmens nous fassions des autels ! » Et Guénolé lui répond : « Il veut que sur les faiblesses humaines et sur les erreurs païennes règne l'image resplendissante de la Vierge, sa Mère³⁸ ! » Le thème du sacrifice des dolmens pour l'édification des églises chrétiennes devient symbolique et il est bien développé dans ce passage.

La pièce se termine par la victoire du christianisme, malgré tous les blasphèmes dont les chrétiens étaient couverts pendant son déroulement. L'œuvre est remplie de disputes violentes entre les chrétiens et les païens, qui se passent le plus souvent à proximité de l'église.

En poursuivant le thème de la lutte entre les deux religions, Henri Queffélec écrit *Tempête sur la ville d'Ys* (1962) où il évoque l'édification de l'église chrétienne. Le roi Gradlon et Saint Guénolé trouvent un endroit dans les bois pour que le roi puisse y construire un sanctuaire. Cependant, le processus de christianisation se

37 François Cornou, *Ker-Is*, drame en V actes, Quimper, 1912, p. 12.

38 *Ibid.*, p. 110.

déroule assez lentement. À la fin de la préface à l'ouvrage, nous trouvons les lignes suivantes : « Nous n'avons rien à regretter. Chacun d'entre nous, en s'aidant de son rêve, est armé pour recréer la ville d'Ys. Avec les carillons d'une petite église devenue la cathédrale engloutie, il entendra les dialogues passionnés d'un ermite et d'une pécheresse³⁹ ». Il s'agit bien évidemment de Saint Guénolé et de Dahut.

La description de l'église dans la ville d'Ys est introduite dans l'ouvrage à travers la perception de Dahut (ou Ahès) :

Sous les hêtres du mail qui précède l'église chrétienne, cette ridicule construction basse à toit de chaume que l'intrigant de Landévennec a obligé Gradlon à bâtir, une trentaine de pauvres hères agenouillés prient en silence. Dans leur vocabulaire, cette comédie doit s'appeler une action de grâce. Le dieu de ces pleutres a décidément la partie belle⁴⁰.

Nous avons donc son image négative, car Dahut est révoltée contre l'église et tout ce qu'elle représente. Le combat entre Dahut, incarnant le paganisme, et Guénolé, symbolisant le christianisme, continue durant tout le roman, et dans chaque réplique nous percevons une tension. L'église représente un objet de dispute, de querelle entre les personnages.

Olivier Eudes, dans son ouvrage *Ys et les villes englouties* publié en 1979 et qui s'apparente plus à une recherche documentaire, réfléchit sur les origines des cités symboliques et sur les raisons de l'engloutissement de différentes cités. Il commence son livre par une introduction qui évoque des traces de la ville d'Ys, en ajoutant encore un signe de sa présence : une lueur au fond de l'eau que nous n'avons pas rencontrée chez les auteurs analysés précédemment. Cette lueur est probablement un reflet de la lumière qui émane de la cathédrale engloutie :

En mer, dans cette baie, il arrive qu'on entende des cloches. La nuit, on voit des lueurs au fond de l'eau ; des équipages dans la brume rencontrent des fantômes. D'autres entendent sur leurs

39 Henri Queffélec, *Tempête sur la ville d'Ys*, Paris, Presses de la Cité (Condé-sur-Escaut, imp. C. Descamps), 1962, p. 33.

40 *Ibid.*, p. 50.

navires des bruits de voix quand personne ne parle, des trompes de bateaux que personne ne voit.

Quelquefois, une cathédrale apparaît puis disparaît brusquement.

D'autrefois encore, c'est une ville entière que l'on voit avec ses châteaux, ses tourelles. Avec des milliers de fenêtres, des toits clairs et luisants. Et on entend des cloches sonner dans les églises, un murmure de foule dans les rues.

C'est qu'il y avait, là, autrefois une ville. Et la mer l'a engloutie⁴¹.

Olivier Eudes évoque une image visuelle et sonore de la ville d'Ys avant l'engloutissement en nous laissant voir son architecture : ses châteaux, ses tourelles, ses toits, ses clochers. La lueur au fond de l'eau complète la perception visuelle de la cathédrale engloutie.

L'auteur soutient l'idée de quelques écrivains mentionnés précédemment, en disant que « la victoire du christianisme sur les anciens cultes celtiques se traduit par l'engloutissement de la cité sous les eaux. La submersion de la ville symbolise la submersion du paganisme sous la marée de la nouvelle religion. La résistance au christianisme est le grand péché d'Ys⁴² ». La cathédrale est le seul édifice qui reste perceptible après l'engloutissement.

Dans l'œuvre de Michel Le Bris, l'auteur d'*Ys dans la rumeur des vagues* publié en 1985, on trouve également une évocation des églises comme l'incarnation du nouveau monde, de la nouvelle religion qui vient chasser le paganisme.

Pour Dahut, l'édification des églises est associée à la soumission, à l'humiliation des gens. Elle se lamente qu'« à Kemper, il n'est plus que messes, jeûnes et pénitences, robes de bure, crânes ras et longs visages. Plus de rire, plus de chants [...] »⁴³.

Dans sa pièce, Michel Le Bris met l'accent sur la lutte entre les deux mondes qui se termine par la victoire du monde chrétien. Même si on ne voit pas d'églises concrètes décrites en détail dans son ouvrage, elles y sont présentes en tant qu'incarnation de la nouvelle religion. Tous les édifices se trouvent à l'extérieur de la ville d'Ys. Contrairement à Charles Guyot qui parle de l'église

41 Olivier Eudes, *Ys et les villes englouties*, Rennes, Ouest France, 1979, p. 3.

42 *Ibid.*, p. 10.

43 Michel Le Bris, *Ys dans la rumeur des vagues*, Nantes, Artus, 1985, p. 61.

construite dans la ville légendaire pour son salut, Michel Le Bris place toutes les églises à l'extérieur de la ville d'Ys pour la priver de toute chance d'être sauvée.

Submersion d'Ys : punition ou purification ?

Chez certains auteurs, on ne trouve pas de descriptions détaillées de l'espace architectural de la ville d'Ys, mais plutôt la présentation du moment de sa submersion, de son engloutissement par les flots. Cela permet d'imaginer la cathédrale d'Ys envahie par les vagues dans un espace maritime et de voir quel rôle elle a joué pour la ville. A-t-elle infligé une punition pour ses péchés ou est-elle devenue une source de purification ?

Victor Hugo, attiré par la légende de la ville d'Ys, a projeté d'écrire, dès 1828, une ballade sur la submersion de cette cité légendaire, mais son projet n'a pas été achevé. Le drame personnel de Hugo – la mort de sa fille Léopoldine qui s'est noyée en 1843 – a empêché l'écrivain de terminer la ballade, car le roi Gradlon avait une histoire similaire – il a laissé sa fille périr dans les flots. Pourtant, Hugo était toujours sensible à l'énigme de la mer. Nous allons le voir à travers l'exemple de son poème « La ville disparue », écrit en 1874 et faisant partie de *La Légende des siècles*.

Dans le cas de la cathédrale engloutie, c'est l'eau, l'un des éléments de la nature, qui agit, se met en colère, punit et change le destin des hommes. La colère de la mer peut parfois ne pas avoir d'explications, ni de raisons visibles. C'est ce qui se passe dans « La ville disparue » de Victor Hugo. La submersion s'effectue progressivement, mais un moment vient où la ville est brusquement dévorée par la mer, elle est châtiée pour ses crimes, pour sa vie remplie de démente :

Et cette ville était un lieu plein de démente [...] ⁴⁴
Ce peuple, voix, rumeurs, fourmillement de têtes,
Troupeau d'âmes, ému par les deuils et les fêtes,
Faisant le bruit que fait dans l'orage l'essaim,
Point inquiet d'avoir l'Océan pour voisin ⁴⁵.

44 Victor Hugo, *La Légende des siècles* [1859], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 64.

45 *Ibid.*

Dans le cas de la ville d'Ys, les habitants ne pressentaient pas le danger. Le malheur vient au moment où l'on l'attend le moins, où l'on n'est point inquiet. Et soudain on voit la ville avec ses églises et ses maisons envahie par l'océan :

[...] maisons, dômes, arceaux, pilastres,
Toute la ville, ainsi qu'un rêve, en un instant,
Peuple, armée, et le roi qui buvait en chantant
Et qui n'eut pas le temps de se lever de table,
Crouler dans on ne sait quelle ombre épouvantable [...]⁴⁶

Cette description poétique montre bien le moment de la submersion de la ville d'Ys. L'élément déchaîné, la mer, engloutit la ville comme dans un rêve, avec ses œuvres architecturales et sa population, et rend invisible la cathédrale de la ville d'Ys. C'est une façon de punir les gens pour leurs péchés.

Cependant, la submersion d'Ys n'est pas uniquement interprétée comme punition. Dans la préface au texte de l'adaptation théâtrale de la *Légende de la ville d'Ys* de Lionel Courtot (1999), Yann Brekilien, Président d'Honneur des Écrivains Bretons, souligne que la fonction de la submersion d'Ys n'est pas uniquement le châtiment, mais aussi une purification :

Cette submersion est un châtiment du ciel que les habitants ont mérité pour leur abandon des vertus ancestrales et leur chute dans la luxure, la violence, la cupidité et l'orgueil. Mais si c'est un juste châtiment, c'est en même temps une purification. La population est lavée de ses fautes et la ville où la terre engloutie commence, régénérée, une nouvelle existence⁴⁷.

La purification est liée au pardon, les deux processus se succèdent, se complètent. L'auteur du texte compare la ville d'Ys aux cités, mentionnées dans la Bible, de Sodome et Gomorrhe. L'évêque Corentin, dont l'image dans la pièce est menaçante et sévère, dit que la ville d'Ys peut connaître le même sort si elle ne change pas. Pourtant, l'idée de submersion comme purification apporte quelque chose de nouveau dans l'interprétation de la légende. Ce

46 *Ibid.*, p. 66.

47 Lionel Courtot, *Ys* (adaptation théâtrale de la légende d'Ys), Quimper, Éditions Alain Bargain, 1999, p. 7.

n'est pas une ville maudite, mais une ville purifiée puisque l'eau lave tous les péchés et donne un espoir en la renaissance. Antoine Kubler termine son introduction à ce livre par les lignes suivantes :

Le royaume d'Ys pourrait bien ressurgir, et certaines versions de la légende nous apprennent qu'une vie sous-marine se poursuit dans la ville. Des marins auraient même aperçu dans les profondeurs de la mer une église. En attendant, si vous allez dans la baie de Douarnenez, peut-être le vent vous permettra-t-il à vous aussi d'entendre la musique de ses cloches sortir de l'onde [...] ⁴⁸

Ainsi, de la ville maudite, ce sont l'église sous-marine et les sonneries de cloches qui restent. C'est en quelque sorte le signe de sa purification, de sa renaissance, de la disparition de ses péchés et de ses crimes sous les flots. Après avoir été purifiée par les eaux, la ville a expié ses péchés. Et c'est la cathédrale qui subsiste après la submersion, c'est elle qui donne l'espoir d'une autre vie.

48 *Ibid.*, p. 6.

V

Les cathédrales invisibles de Kitège et d'Ys : traits communs et divergences

Dans les deux légendes, les indices sonores prouvent l'existence des cathédrales invisibles : les sonneries de cloches sont des preuves non matérielles de leur présence. Dans le cas de la ville d'Ys, les sonneries ne peuvent être entendues que par les élus. Ces cloches symbolisent plusieurs choses : elles témoignent de l'existence des cathédrales de Kitège, elles évoquent la voix de la conscience de Grichka Kouterma ayant amené les ennemis vers Kitège, elles expriment également l'inquiétude du peuple au moment de l'arrivée des Tatars.

Les fonctions des sonneries de cloches dans la légende de la ville d'Ys se limitent à indiquer l'emplacement de la cathédrale invisible. Les pêcheurs les entendent parfois dans la baie de Douarnenez. Ainsi, les cloches de Kitège sont plurifonctionnelles par rapport à celles de la cathédrale d'Ys. Après la submersion des deux villes, les sonneries de cloches restent les indices les plus importants de l'existence des cathédrales englouties de Kitège et d'Ys qui deviennent invisibles. Pourtant, ce ne sont pas les seules preuves de leur présence.

Plusieurs personnages dans les œuvres évoquant la ville de Kitège méritent d'atteindre la ville invisible et de voir ses cathédrales. Les descriptions des édifices ne sont pas très détaillées : leurs noms sont indiqués (par exemple, cathédrale de l'Annonciation), leurs contours se profilent de manière symbolique (coupole, croix); les autres détails sont à imaginer par le lecteur lui-même. Dans la légende de Kitège plusieurs cathédrales sont mentionnées, tandis que dans la légende de la ville d'Ys, une seule cathédrale qui est construite par le roi Gradlon sur la demande de saint Corentin. Cet édifice est décrit de manière très détaillée chez certains auteurs, mais sa description rappelle parfois celle que l'on peut trouver dans des contes fantastiques : elle ne correspond pas à un style précis, ni à la réalité historique, c'est une cathédrale purement imaginaire. Certains dessinateurs et écrivains représentent pourtant la cathédrale d'Ys comme un édifice gothique, ce qui contredit la chronologie de la légende et nous replonge dans le pur imaginaire.

Quel était le sens de l'engloutissement des villes avec leurs cathédrales dans les deux légendes? Les raisons de la submersion d'Ys et de Kitège n'étaient pas les mêmes : Kitège a été submergée pour être sauvée des Tatars, et Ys – afin d'être punie pour ses crimes, pour la vie remplie de péchés qui régnait dans cette ville. Cependant, d'après certains chercheurs, plus précisément selon Lionel Courtot, la ville d'Ys ne fut pas engloutie pour être punie, mais pour être purifiée, sauvée et ressuscitée pour une autre vie. Ainsi, dans le cas de Kitège, ville sainte, il s'agit d'un sauvetage matériel et dans le cas d'Ys, ville pécheresse, d'un sauvetage moral, spirituel.

Dans les deux légendes, les œuvres architecturales sont également liées à la situation transitoire dans le domaine de la religion. La plupart des auteurs qui traitent de la légende de la ville d'Ys évoquent la lutte entre le paganisme et le christianisme. Cette lutte atteint son apogée dans le roman d'Henri Queffélec *La Tempête sur la ville d'Ys* où Dahut ose attaquer Saint Guénolé et où se déroule un massacre entre les représentants de différentes croyances. L'église ou la cathédrale de cette ville devient l'incarnation de la nouvelle religion qui vient changer les anciennes croyances celtiques. Dahut, la fille du roi Gradlon, est une des représentantes du paganisme qui proteste violemment contre la construction de l'église et ordonne

d'ériger un château qui dépasserait par sa grandeur « l'église du crucifié ».

Dans la légende de la ville de Kitège, il n'y a pas de disputes ouvertes entre différentes croyances, mais ce conflit des religions est exprimé indirectement : Dieu sauve les chrétiens des représentants du paganisme, des Tatars impurs venant piller la sainte Russie, et les cathédrales y jouent un rôle déterminant. Pourtant, Févronia garde encore des habitudes païennes en faisant sa prière dans la forêt, elle n'a pas besoin d'église, car c'est l'église invisible qui compte pour elle et c'est la nature qui la remplace.

Ce qui est invisible devient pour plusieurs auteurs évoquant Kitège un synonyme de ce qui est véritable ; la seule église importante est celle qui est invisible. Prichvine et Merejkovski réussissent très bien à le prouver en évoquant les vieux-croyants pour qui Kitège est l'incarnation de la seule église véritable qui a cessé d'exister à partir de la réforme de l'Église orthodoxe. Dans les œuvres littéraires, la cathédrale de la ville d'Ys est également l'incarnation d'une véritable foi qui peut sauver la cité ayant sombré dans le péché. Mais les habitants de la ville d'Ys ne comprirent pas le message de saint Guénolé, la cathédrale d'Ys restait vide, les messes n'y étaient pas célébrées, ce qui fut suivi de la submersion symbolisant soit la punition, soit la purification.

Grâce à l'image de la cathédrale engloutie, l'édifice religieux retrouve donc sa valeur initiale en tant que symbole du sacré, de la foi. Ici, il ne fait plus référence à un livre, à un végétal ou à un animal, mais il retourne à son sens primordial. Le sacré ne disparaît pas, mais, au contraire, devient dominant. L'image de la cathédrale dématérialisée permet de mettre en valeur l'idée de la sainteté.

Le renversement de la métaphore de la cathédrale engloutie n'est pas exprimé dans les mêmes proportions que pour les autres images examinées, mais on y trouve tout de même des allusions : dans le cas de la légende de Kitège, c'est le récit de Gorki sur une église réelle qui lui rappelle celle de Kitège et, dans la légende d'Ys, c'est la description d'une grotte faisant penser à la cathédrale engloutie chez Félicien Champsaur. Les cathédrales d'Ys et de Kitège sont dématérialisées et se trouvent dans un monde semi-réel, ce qui explique probablement la quasi-disparition du renversement ou le rend plus difficile à opérer.

La légende de Kitège a un sens très profond pour le peuple russe et de grands écrivains l'ont évoquée dans leurs œuvres. La légende d'Ys a une signification plus limitée : elle fait partie des traditions du peuple breton et n'a pas la même signification pour la culture française que la légende de Kitège pour la culture russe. Cela explique la présence de la légende d'Ys dans les œuvres d'auteurs bretons et sa quasi-absence chez les grands auteurs français. Cependant, cette légende a attiré Alexandre Blok, auteur russe qui s'intéressait au folklore breton. Les cathédrales d'Ys et de Kitège incarnent leurs patries pour les deux peuples, pour les deux cultures, russe et bretonne, avec leurs passés légendaires.

VI

La cathédrale engloutie aux sens multiples de Jean Contrucci

La cathédrale allégorique qui apparaît dans l'œuvre de Jean Contrucci n'est pas tout à fait semblable à celles que nous avons repérées chez Zola ou chez les écrivains évoquant Ys ou Kitège. Si, pour Zola, la cathédrale est une allégorie du passé, si les cathédrales d'Ys et de Kitège incarnent les patries bretonne et russe, dans l'œuvre de Jean Contrucci, il est question d'une œuvre musicale inspirée par une cathédrale et allégorisant les relations des personnages et leurs sentiments.

Dans le roman *La Cathédrale engloutie* (1991) de Jean Contrucci¹ dont le titre est inspiré du prélude de Claude Debussy, la cathédrale surgit constamment comme allusion à un amour profond enfoui dans l'âme de Frédéric More, le personnage principal du livre, pour Claire, sa bien-aimée, qu'il a perdue dans sa jeunesse. Les deux amoureux écoutaient ensemble *La Cathédrale engloutie* de Debussy qui les fascinait et qui devient par la suite une sorte

1 Voir Lioudmila Chvedova, « La musique de l'architecture dans le roman de Jean Contrucci *La Cathédrale engloutie* (1991) », in Simona Carretta, Bernard Franco et Judith Sarfati Lanter (dir.), *La Pensée sur l'art dans le roman des XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 95-107.

d'allégorie de leurs souvenirs intimes. Cette cathédrale musicale est pour eux comme la madeleine de Proust, qui suggère toute une série d'associations et de sentiments, qui se dématérialise en se transformant en une ou plusieurs idées.

Le narrateur raconte les premières impressions que sa bien-aimée et lui ont ressenties lors d'un concert de Samson François² à l'opéra de Marseille où ils ont écouté ensemble ce prélude de Debussy :

Au fur et à mesure que s'étagaient les grands blocs d'accords surgis de la brume sonore et que montait vers nous, perchés au pinacle, l'appel mélancolique et lancinant des cloches fantômes, je sentais ta main serrer plus fort la mienne. Quand je me suis tourné vers toi, dans la pénombre, j'ai vu des larmes glisser, silencieuses sur tes joues. L'émotion esthétique, ça s'appelle, je crois. J'aurais voulu être moi-même capable de pleurer à ce moment, pour mieux partager ton émotion³.

Les cloches fantômes surgissant de la brume font ici référence à la cathédrale engloutie de la légende de la ville d'Ys qui disparaît dans les flots pour être punie de ses péchés. Plus tard, le narrateur écoute l'enregistrement du prélude sur un disque offert par Claire, alors qu'il croit qu'il va retrouver sa bien-aimée vingt-cinq ans après sa disparition :

Sur deux fois 30 watts, Samson François faisait déferler dans tout l'appartement le vibrant carillon de cloches irréelles. Le choral de *La Cathédrale engloutie* surgissait des abysses sous les doigts d'un virtuose mort, toujours aussi beau, inchangé, comme mon amour intact pour La Bien-Aimée⁴.

Il est intéressant de noter que Contrucci, grâce à cette description de l'impression produite sur lui par la musique, revient à la cathédrale visuelle qui a inspiré l'œuvre musicale. Dans les deux passages, il décrit les effets sonores et visuels qui accompagnent l'apparition du monument : les cloches et la brume. Souvenons-

2 Samson François est un pianiste français (1924, Francfort-sur-le Main – 1970, Paris).

3 Jean Contrucci, *La Cathédrale engloutie*, Paris, Grasset, 1991, p. 43.

4 *Ibid.*, p. 66.

nous que le même phénomène est perceptible lorsqu'on évoque la légende de Kitège. Les écrivains qui s'intéressent à la légende dans leurs œuvres décrivent la brume et les sons des cloches, qui précèdent l'apparition des cathédrales.

Les moments d'écoute du prélude de Debussy ressuscitent donc plusieurs choses à la fois : la cathédrale qui revit par ses cloches, le musicien qui interprète cette œuvre musicale et l'amour du narrateur pour Claire Magnan. Le narrateur pense à son amour comme à la cathédrale engloutie qui ressurgit des profondeurs de son être, lorsqu'il reçoit un signe lui donnant l'espoir de l'existence de Claire :

Comme cette musique unique, la cathédrale engloutie de notre amour resterait intacte au plus profond de moi, à l'abri du temps qui passe, reflet d'une chose enfouie dans le passé, jusqu'à ce qu'un jour des doigts sachent lui rendre vie⁵.

L'amour du narrateur fait arrêter le temps comme le fait la musique de Debussy. Le personnage principal du roman se projette incessamment dans le passé qui est figé pour lui dans les souvenirs du bonheur vécu avec Claire.

La musique de Debussy ressuscite le passé dans l'imagination de Frédéric More, et en même temps, elle efface les frontières entre le passé et le présent en lui faisant revivre les mêmes émotions. La musique, qui est d'habitude de l'ordre du temps, contribue ici à le figer. Plus loin, Contrucci parle du temps suspendu par les sonorités du prélude de Debussy. Cette musique nous fait reconstruire dans notre imagination la cathédrale engloutie et l'immobiliser pour quelques instants avant qu'elle ne disparaisse dans sa précarité :

Désormais, pour elle j'arrêtais le temps. Comme Debussy dont la musique abolit en les télescopant les notions de passé et de présent. Il est un moment saisissant, dans *La Cathédrale engloutie*, où la main gauche qui gronde au lointain des profondeurs du clavier submerge peu à peu le thème plus clair et plus proche du choral qui symbolise le monument. Et le temps reste comme suspendu à ces sonorités. Il ne s'écoule pas. À ce moment je comprends ce

5 *Ibid.*, p. 68.

que Jankélévitch veut dire lorsqu'il écrit : « Debussy ou le mystère de l'instant⁶ ».

En faisant référence à l'ouvrage de Vladimir Jankélévitch *Debussy ou le mystère de l'instant* (1976), Contrucci s'attache à l'image du temps suspendu et à ce qui était l'essentiel chez Debussy, c'est-à-dire à ce que Jankélévitch décrit comme « l'instant impalpable, celui-là même que nous appelons apparition disparaissante, surgissement sur fond de silence et de ténèbres ». Jankélévitch développe cette idée d'une manière très détaillée dans le dernier chapitre de son livre, dans la partie intitulée « L'apparition disparaissante ; scintillements et clignotements⁷ ».

La cathédrale engloutie, si chère aux deux amoureux du roman de Contrucci, fut utilisée par la femme d'un psychiatre qui avait soigné Claire en Algérie, comme un piège, pour faire croire à Frédéric More que sa bien-aimée était encore en vie. Notons que Contrucci recourt souvent dans ses romans à la création de personnages « masqués », qui changent d'identité et se font passer pour d'autres personnes. Catherine Enjelvin se sert donc de la cathédrale engloutie comme d'un mot de passe afin de se faire passer pour Claire Magnan, la bien-aimée de Frédéric More. Dans sa lettre, elle écrit à Frédéric : « La cathédrale engloutie, vous rappelle-t-elle quelque chose ? ». Et son stratagème fonctionne bien :

J'ai vu là un signe encourageant. L'allusion à *La Cathédrale engloutie* avait, comme je le supposais, servi de « mot de passe » et produit le déclic que j'espérais sans trop y croire⁸.

Le retour de sa bien-aimée vingt-cinq ans après sa disparition a été comme une réapparition de la cathédrale engloutie dans l'âme du personnage. Cette cathédrale associée à leur amour était tout aussi présente et importante qu'elle l'était vingt-cinq ans plus tôt. Le disque avec l'enregistrement du prélude de Debussy précieusement gardé par Frédéric était pour lui un symbole très

6 *Ibid.*

7 Vladimir Jankélévitch, *Debussy ou le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976, pp. 262-274.

8 Contrucci, *op. cit.*, p. 72.

fort de leurs sentiments. Catherine Enjelvin joue donc avec ce qui est le plus sacré pour Frédéric More.

Ce cruel stratagème une fois découvert, le personnage principal du roman reste de nouveau seul et malheureux, mais gardant toujours son amour au fond de lui. En se promenant le long de la rue Malvenue où habitait Claire, il entend encore *La Cathédrale engloutie* interprétée par sa bien-aimée, ce qui fait surgir toute une série d'images dans sa mémoire. Ce sont des images très vivantes de son amour-cathédrale qui émergent du décor, se mettent en relief, comme un gros plan, et ensuite s'éloignent insensiblement. L'auteur compare l'impression produite par le jeu du prélude à un découpage cinématographique :

Claire déchiffre le début de *La Cathédrale engloutie* de Claude Debussy et les images remontent à la surface de ma mémoire. C'est étrange comme cette pièce évoque pour moi une séquence cinématographique. L'accord initial est comme un rideau qui s'écarte pour laisser voir le décor. Ensuite la caméra s'approche comme sous l'effet d'un zoom avant. Quand monte, crescendo, le choral, c'est comme un gros plan; puis, peu à peu, tandis que la main gauche surgie des profondeurs du clavier commence à submerger le thème joué à la main droite, la caméra s'éloigne insensiblement. Le découpage est tout prêt. Je m'étonne qu'aucun cinéaste n'ait jamais songé à mettre des images sur ces accords...⁹

On remarque ici l'intervention d'une autre forme artistique, l'art cinématographique, qui crée, grâce au zoom de la caméra, un effet d'éloignement ou de rapprochement. Cette image de la cathédrale peut s'immobiliser, s'agrandir, se réduire ou tout d'un coup totalement disparaître. En même temps, cet art nous permet de transposer l'œuvre musicale sur le plan visuel. Cette cathédrale à peine perceptible, allégorique, ne reste pas statique; elle est en mouvement, elle donne lieu à une histoire, à une évolution. Tout en restant symbolique, elle devient en même temps très concrète. Grâce à ce parallèle avec l'art cinématographique, la métaphore initiale s'enrichit et permet donc de tisser des liens entre l'architecture, la littérature, la musique et le cinéma.

Dans les pages du roman apparaît à plusieurs reprises l'image

9 *Ibid.*, p. 261.

de l'abbaye Saint-Victor, « le plus étrange monument de Marseille » qui est comparé par le narrateur à une cathédrale engloutie. Ce lieu de culte plonge le narrateur et sa bien-aimée dans une ambiance extraordinaire qui a également inspiré l'auteur du roman, Jean Contrucci, né à Marseille et parfait connaisseur de cette ville où se déroulent la plupart de ses œuvres. Ce qui fait la particularité de cette église, c'est sa crypte qui cache une autre église souterraine datant du ^v^e siècle et qui représente l'un des sanctuaires des premiers chrétiens les mieux conservés en France. C'est un lieu de mémoire du martyr Victor, de saint Lazare, le premier évêque de Marseille, de Marie Madeleine et de Notre-Dame de Confession. Dans les pages du roman, c'est Claire Magnan qui fait découvrir à Frédéric More cet endroit mystérieux :

Je découvrais, stupéfait, que sous l'église crénelée, sous les voûtes gothiques de la nef construite il y a sept siècles, au temps où Guillaume de Grimoard, abbé de Saint-Victor, était devenu le pape Urbain V, gisait une autre église intacte, bien plus ancienne, entièrement souterraine, au moins aussi grande : une cathédrale engloutie¹⁰!

L'auteur compare cette église souterraine à *La Cathédrale engloutie* de Debussy qui abolit la notion de temps. Contrucci reprend son idée de la suspension du temps lors de l'écoute du prélude qui est transposée maintenant à la contemplation de la vieille église. L'art architectural, tout comme l'art musical, devient pour lui intemporel, car il veut fixer chaque seconde, chaque instant de son bonheur encore très vivant dans sa mémoire :

Ici, toutes choses égales, comme chez Debussy le temps était suspendu. Les notions de passé et de présent étaient abolies. Ce n'était plus que le mystère de l'instant qui s'offrait à nous. Le couvercle du tombeau d'Isarn, abbé de Saint-Victor, vers l'an mil, devait son galbe au sarcophage antique dans lequel il avait été retaillé, tandis que le toit de tuiles souterrain de la chapelle Saint-André soutenait le sol de la tour crénelée portant le nom du moine bâtisseur qui a donné à son église l'aspect d'une forteresse¹¹.

¹⁰ *Ibid.*, p. 176.

¹¹ *Ibid.*, p. 177.

Pour les personnages de Contrucci, la visite de cette « cathédrale engloutie » de Marseille est comme un voyage dans le temps. Les parallèles avec la cathédrale engloutie sont soulignés par les mots « une plongée » et « immergé ». Cette église de Marseille n'est pas engloutie par l'eau, mais par le temps. Les héros font une plongée sous la terre et en quelque sorte dans le passé pour découvrir le monument :

Une plongée de quelques mètres dans les entrailles du monument immergé dans le passé de Marseille avait suffi pour que, sous nos yeux éblouis, l'espace fit place au temps¹².

Le thème de la cathédrale souterraine surgit également à la fin du roman, lorsque le narrateur se souvient des « cryptes fraîches de Saint-Victor où nous déchiffrons dans les entrailles du monument l'histoire de notre ville qui s'y inscrit depuis vingt-six siècles, depuis les voûtes gothiques de l'église haute, jusqu'au rocher englouti dans les fondations, qui affleure vingt mètres plus bas et que foulèrent les Grecs fondateurs de la cité¹³ ». Le présent et le passé se rejoignent donc ici. Les frontières qui les séparent sont abolies.

La visite des cryptes par les personnages du roman de Contrucci peut également être interprétée comme un mauvais augure qui annonce déjà la fin tragique de leur histoire d'amour. Cet extrait nous rappelle la visite de la cathédrale Saint-Sauveur à Bruges par les personnages du roman de Georges Rodenbach *Le Carillonneur* que nous avons déjà évoqué. L'amour pur et sincère du carillonneur pour Godelieve est condamné dès sa naissance. Les personnages se rendent à la cathédrale Saint-Sauveur pour demander la bénédiction, mais, en sortant de la cathédrale, ils remarquent que leurs chaises étaient posées sur une dalle funéraire, ce qu'ils interprètent comme le signe d'une fin tragique de leur relation.

Cependant, les personnages du roman de Contrucci ne pensent pas à cette interprétation symbolique, ils ne font que savourer tous les précieux moments passés ensemble, sans même imaginer la séparation ou la mort. C'est pourtant ce destin que l'auteur leur a réservé. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que le nom du

¹² *Ibid.*, p. 178.

¹³ *Ibid.*, p. 262.

personnage, Frédéric More, n'est pas choisi par hasard. Il rappelle phonétiquement le participe « mort ». C'est de cette manière qu'il a été interprété par les médecins qui soignent Claire plus tard dans un hôpital en Algérie :

De même, avons-nous longtemps transcrit votre nom *Frédéric, mort*, pensant qu'elle faisait référence à la mort d'un Frédéric, qui, pour nous, était peut-être l'homme qu'elle avait aimé. Celui qui lui avait offert un enregistrement de *La Cathédrale engloutie* par Samson François pour son anniversaire, détail qu'elle répétait obsessionnellement¹⁴.

Et pourtant ce n'est pas Frédéric qui meurt dans le roman de Contrucci, même si la perte de sa bien-aimée est pour lui presque égale à la mort.

L'idée d'intemporalité et du temps suspendu revient donc dans les passages où l'auteur décrit l'abbaye Saint-Victor. En même temps, la visite des cryptes de cette abbaye pourrait être interprétée, dans le contexte de l'histoire douloureuse et tragique des personnages principaux du roman de Contrucci, comme un signe qui prédéterminait déjà leur sort.

Les pages les plus belles et les plus poétiques du roman de Contrucci sont sans doute celles qui évoquent l'escapade du narrateur avec sa bien-aimée sur les îles de l'archipel du Frioul, à proximité de Marseille. Ces îles qui sont aujourd'hui l'une des principales attractions touristiques de la région étaient dans les années 60 un lieu presque sauvage, peu fréquenté et préservé des foules.

C'est ici, dans ce havre de paix et de bonheur, dans « ce paradis » que les amoureux trouvent une intimité et découvrent l'amour dans toute sa plénitude. Ils ont tous les deux l'impression de célébrer ensemble un culte presque religieux, qu'ils ignoraient jusqu'à présent :

Il fut un acte d'amour pur, une offrande à un culte dont nous découvrions ensemble, émerveillés, la célébration. Comme tous les amoureux du monde depuis le commencement des temps,

14 *Ibid.*, p. 256.

nous l'imaginions à notre seul usage avec l'impression d'en inventer les rites¹⁵.

Grâce à ce vocabulaire religieux employé par Contrucci, les îles du Frioul deviennent presque un lieu de culte, une cathédrale qui protège les deux amoureux des regards hostiles :

Jamais sur terre, où nous vivions notre amour dans la crainte du regard des autres, nous n'avions encore éprouvé cette impression de liberté totale, d'innocence retrouvée. L'île nous protégeait, nous gardait à l'abri du monde qui palpitait pourtant à portée de regard¹⁶.

Cette idée est également développée dans un autre passage : « La joie était intérieure. Elle nous transportait dans un nouveau monde où, adeptes attentifs d'un nouveau culte, nous étions sérieux comme des officiants¹⁷ ». Le narrateur sacralise donc son sentiment pour la bien-aimée. Ce moment de rêve passé avec Claire lui a permis d'accéder à un état de grâce qui justifiait sa venue sur terre et après lequel il était prêt à mourir sans regret. On peut faire ici un parallèle avec le roman de Zola *Le Rêve* dans lequel l'héroïne principale meurt dans la cathédrale après l'accomplissement de son rêve, le mariage avec Félicien. Ce lien avec Zola n'est d'ailleurs pas un hasard car cet écrivain a influencé Contrucci. De fait, le roman de Zola *Les Mystères de Marseille* a directement inspiré *Les nouveaux mystères de Marseille* de Contrucci.

Ainsi, la cathédrale engloutie joue dans l'œuvre de Contrucci plusieurs rôles : c'est la musique de Debussy que les personnages écoutent ensemble, qui leur devient très chère et s'associe à leur amour enfoui, mais toujours vivant malgré le temps ; c'est un « appât », un « mot de passe » utilisé par la cruelle et perfide Catherine Enjelvin afin de se faire passer pour Claire Magnan et de se rapprocher ainsi de l'écrivain ; c'est l'église souterraine Saint-Victor, l'archipel du Frioul et enfin le titre de l'œuvre de Contrucci et du futur roman de Frédéric More. Dans son roman, Contrucci transforme donc progressivement la cathédrale engloutie de

15 *Ibid.*, p. 106.

16 *Ibid.*, p. 107.

17 *Ibid.*, p. 110.

l'œuvre musicale en une cathédrale avec toute une multitude de sens enrichissant la métaphore initiale. Contrairement aux auteurs bretons qui s'intéressent à la légende d'Ys lorsqu'ils évoquent la cathédrale engloutie, pour Contrucci cette image devient un symbole à plusieurs sens, qui est pratiquement détaché de son interprétation traditionnelle.

Dans le roman les deux arts, la musique et l'architecture, sont étroitement liés ou presque fusionnés. Lorsque l'auteur évoque l'architecture, il a toujours des associations musicales avec l'œuvre de Debussy. Nous avons l'impression d'entendre la voix de l'architecture, de percevoir les sons des cloches de la cathédrale engloutie. Comme nous avons pu l'observer, la musique de la cathédrale s'entend à travers tout le roman et cache plusieurs sens symboliques. Elle est même comparée à une séquence cinématographique, ce qui crée un parallèle inattendu et intéressant.

Cette musique est donc omniprésente et elle symbolise avant tout l'amour durable et toujours plus intense dans l'âme du personnage qui ne cesse d'aimer malgré la disparition physique de sa bien-aimée. Son amour devient encore plus fort et plus présent, comme la cathédrale engloutie de Debussy qui émerge des flots.

VII

La cathédrale de brume

L'originalité de *La Cathédrale de brume* de Paul Willems

L'image littéraire de la cathédrale au xx^e siècle devient de plus en plus proche de la nature, elle se dilue même dans la nature et perd sa substance. La métaphore de la cathédrale engloutie est semblable à celle de la cathédrale de brume où l'édifice, au lieu de disparaître dans l'espace aquatique, se cache derrière un autre élément très proche de l'eau, à savoir de l'eau condensée. La brume constituée de petites gouttes d'eau est un des éléments liés au domaine aquatique.

Dans les œuvres déjà évoquées, notamment dans le livret de l'opéra *Kitège*, l'apparition du brouillard précède la scène de la disparition de la ville sous les flots. « Le brouillard clair aux reflets dorés descend du ciel, d'abord transparent, puis de plus en plus dense¹ ». Ensuite, le ciel se couvre d'un rideau de nuages, ce qui est une première étape pour rendre Kitège invisible. Ce brouillard doré au-dessus de Kitège est une sorte de voile protecteur dont

1 Lischke, « Kitège » (Livret intégral par Vladimir Belski), in *L'Avant-Scène Opéra*, n°160-162, *op. cit.*, p. 119.

Dieu recouvre la ville et sa cathédrale de l'Assomption. Avant de disparaître dans l'eau, Kitège est noyée dans le brouillard, qui est une petite quantité d'eau, mais elle reste encore sur la terre tout en étant déjà invisible. La disparition dans le brouillard peut être considérée comme la première étape de la submersion de la cathédrale.

Dans le cas de la ville d'Ys, on ne voit pas de passage par le brouillard, mais une disparition brusque, inattendue, sans cette étape de transition. La mer a immédiatement envahi la ville sans la cacher d'abord dans la brume. Mais dans l'histoire de la ville d'Ys présentée par Claude Debussy, on peut tout de même percevoir, grâce à des effets sonores, la brume qui s'étend sur la surface de l'eau, dissimulant la cathédrale engloutie. Ici, ce n'est pas sa disparition, mais son apparition qui se produit par étapes. D'abord, elle émerge des flots, puis le brouillard se dissipe et l'on voit la cathédrale en pleine lumière. À la fin du prélude, on la revoit à moitié recouverte par la mer et par la brume, donc par deux couches composées d'eau.

Avant de parler de la cathédrale de brume chez Paul Willems (1912-1997), notons que cet écrivain et dramaturge belge du xx^e siècle s'intéressait également à la métaphore de la cathédrale engloutie. L'image d'une ville submergée est très fréquente dans son œuvre. Ayant passé toute son enfance et la plupart des années de sa vie à Missembourg, près d'Anvers, dans une maison entourée d'un grand jardin et d'un étang, il était très attaché à la mer, qui l'inspirait beaucoup. Il décrit Anvers comme une ville qui se détache de ses quais et dérive dans la nuit². Willems aimait « avec violence » cette ville portuaire, « ville des marées, ville à la dérive, ville à voile³ ».

L'image d'une ville engloutie apparaît dans le programme de sa pièce *Miroirs d'Ostende* : « Je devais, après la guerre, en 1945, revoir la digue d'Ostende. Un choc. Toutes les fenêtres étaient murées et les façades étaient camouflées en vagues. C'était toute la mer

2 Paul Emond, Henri Ronse, Fabrice van de Kerckhove (éd.), *Le Monde de Paul Willems*, Bruxelles, éditions Labor, 1992, p. 46.

3 *Ibid.*

peinte sur les maisons, toute la ville était engloutie⁴ ». En décrivant Ostende dans d'autres œuvres, Paul Willems crée toujours une image de la ville qui flotte sur la mer ou émerge de la mer où la nuit la plonge. En faisant souvent des promenades sur la plage d'Anvers, le long de l'Escaut, Paul Willems était très impressionné par un lieu qui s'appelle « le pays noyé de Saeftingen ». « C'est un endroit qui est tout à fait extraordinaire : c'est un estuaire où il y a eu, vers le XIV^e siècle, une inondation terrible. Les digues se sont rompues et ont englouti une ville, Saeftingen. Maintenant il y a là des milliers et des milliers d'hectares, qui, à marée haute s'inondent et deviennent comme une sorte de mer intérieure. À marée basse, ce sont des prés salés où il y a des moutons, qui ensuite, quand l'eau monte, se réfugient sur des buttes de terre ou de sable », raconte l'écrivain dans son entretien avec Elena Calcagno le 30 novembre 1987⁵. Les impressions de ses promenades à cet endroit où « il n'y a rien de solide, où tout est fluctuant » ont inspiré le livre intitulé *Le Pays noyé*.

Dans la nouvelle de Paul Willems *La Cathédrale de brume* (1983)⁶, la pierre ne disparaît pas dans le brouillard, mais elle est remplacée par la brume. La cathédrale devient tellement proche de la nature qu'elle ne se trouve plus au cœur d'une ville, mais au milieu d'une clairière dans la forêt d'Houthulst, entourée de chênes et de hêtres. Tout se passe au sein de la nature : la cathédrale, détachée du milieu social, ne fait plus partie d'un paysage urbain : « Ici et là, partout en haut, de tous côtés, les branches des arbres qui entouraient la clairière, traversaient les murs et la voûte de brume⁷ ». Essayons de comprendre pourquoi la cathédrale de Willems est tellement liée à la nature et complètement privée de son environnement citadin habituel.

La religion ne faisait pas partie de l'éducation de Paul Willems, mais, dans son enfance, il a acquis le sens du sacré : tout ce qui

4 *Ibid.*, p. 48.

5 Elena Calcagno, *La Cathédrale de brume de Paul Willems : le voyage de l'Écriture*, thèse de littérature, Université de Catania, 1988, p. 184.

6 Voir Lioudmila Chvedova, « L'architecture imaginaire dans la littérature du XX^e siècle : *La Cathédrale de brume* de Paul Willems », in Laurence Richer (dir.), *Littérature et architecture*, volume n° 24, C.E.D.I.C., Centre Jean Pré vost, Lyon, Université de Lyon 3, 2004, pp. 67-82.

7 Paul Willems, *La Cathédrale de brume*, Fata morgana, 1983, p. 49.

a formé son esprit pendant les douze années passées près du jardin de Missembourg, à côté d'Anvers, à écouter les oiseaux, le bruissement des feuilles dans les arbres, et à observer le changement des saisons, l'a mis à l'écoute de la vie de la nature :

J'avais appris à célébrer l'instant comme on célèbre une messe. Mes professeurs étaient le vent, la pluie, la lumière, la neige, le gel, l'eau de l'étang, l'herbe ou les feuilles. Les prêtres de ce rite immense étaient ma grand-mère et Jef le fê [il s'agit du jardinier]⁸.

C'est grâce à son attachement à la nature que l'écrivain place sa cathédrale dans un espace naturel. C'est la nature elle-même qui se transforme dans son imagination en cathédrale, car elle est liée dans son esprit au domaine sacré et mystérieux qu'il découvrirait lors de ses promenades dans le jardin de Missembourg.

Chez Paul Willems, la métaphore de la cathédrale-forêt ou de la cathédrale-arbre, tellement chère aux romantiques et aux symbolistes, s'inverse et se présente dans son œuvre comme la nature-cathédrale ou la forêt-cathédrale. Nous avons déjà observé que si auparavant, pour réhabiliter l'art gothique et pour prouver sa valeur, les écrivains le comparaient à d'autres phénomènes qui servaient de modèle à la construction de la cathédrale, au ^{xx}^e siècle, c'est en revanche la cathédrale qui devient un modèle de comparaison : sa beauté, sa perfection, sa magnificence sont dès lors dignes d'être imitées. Dès le ^{xx}^e siècle, cette métaphore commence à fonctionner avec ces deux significations réciproques.

Une petite histoire racontée à l'auteur de ces lignes par Elza Willems, la femme de l'écrivain, lors d'une rencontre à Anvers, prouve que la cathédrale était, dans l'imagination de Paul Willems, très proche de la nature. Dans le jardin de Missembourg, près de l'étang, s'élève un arbre – un hêtre pleureur, précise Elza Willems. Ses longues branches couvertes de feuilles et retombant jusqu'à la terre forment une sorte de dôme, un espace clos et mystérieux. Paul Willems, qui aimait beaucoup cet arbre, l'appelait « la cathédrale ». Lorsqu'on pénètre sous les branches de cet arbre fabuleux, on se trouve isolé du monde extérieur, ce qui invite à la méditation et même à la prière.

8 Paul Willems, *Un Arrière-pays*, Louvain-la-Neuve, 1989, p. 44.

Le rapport de la cathédrale à des végétaux et surtout aux arbres s'observe également à travers l'intérêt de Paul Willems pour le peintre allemand Caspar David Friedrich, dont un album avec des reproductions de tableaux est conservé dans la bibliothèque de l'écrivain à Missembourg. On y trouve trois toiles où le peintre développe le même sujet : les ruines d'une abbaye, entourée d'un bois de chênes. Le sujet des tableaux est le même, Friedrich ne change que des détails. Les branches des chênes semblent continuer l'ogive d'une fenêtre de l'abbaye en ruines. L'architecture et la nature sont donc extrêmement liées.

En quoi consiste l'originalité de la cathédrale évoquée par Paul Willems dans sa nouvelle *La Cathédrale de brume* ? Le plus surprenant est que le matériau qui constitue cet édifice est le brouillard :

Les murs et la tour étaient faits de brouillard au lieu de pierres.
Le brouillard ne se laissant tailler ni cimenter, la construction fut difficile à réaliser. Mais l'architecte V. savait que le brouillard suit certains chemins de l'air comme l'eau suit le lit de la rivière⁹.

Ce rapprochement du brouillard et de l'eau fait écho à la cathédrale engloutie. Dans la description de la cathédrale de brume, on perçoit tous les détails de la construction malgré le caractère précaire du matériau. Ce n'est pas un voile de brume qui couvre la cathédrale, mais ses éléments architecturaux sont faits de brume. Grâce à la description détaillée et précise de Paul Willems, les murs, les fenêtres, les piliers de brouillard apparaissent très nettement. On est même informés sur le nombre de colonnes se trouvant dans la cathédrale : « Cent cinquante-quatre colonnes de brume coulaient lentement vers le haut et se rejoignaient en sept clefs de voûte¹⁰ ». Avec un matériau flou et très fragile, Paul Willems a réussi à créer une image concrète et tout à fait perceptible.

La cathédrale de brume de Paul Willems subit plusieurs transformations. Tout d'abord, elle se disperse les jours de grande tempête. Ce changement fait disparaître la cathédrale pour quelque temps, mais elle se reforme ensuite. Grâce à l'intervention du vent, l'édifice se disperse dans l'air. La deuxième transformation s'effectue à cause du froid qui dévore la voûte de l'église et s'attaque

⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰ *Ibid.*

aux murs et aux colonnes. Un miracle s'est produit : « La cathédrale de brume s'était condensée en givre aux millions de ramilles des hêtres et des chênes immenses qui entouraient la clairière¹¹ ».

Ensuite, c'est l'humidité qui intervient et les branches des arbres qui entourent la clairière se mêlent au décor de la cathédrale se diluant dans la nature :

Certains de mes compagnons (ceux qui s'étaient agenouillés) disaient que la cathédrale s'était défaite de ses murs, de ses colonnes et de ses voûtes, qu'elle avait abandonné aux arbres jusqu'à son image et qu'elle s'était jointe aux rois mages pour offrir à l'Enfant une église de rêve¹².

Ainsi, la brume se transforme-t-elle en givre, plus proche de l'eau et du stade de disparition totale.

Le troisième et dernier changement d'aspect de la cathédrale inventée par Paul Willems est lié à la chute de neige, encore plus fragile, plus destructible, plus proche de l'éphémère que le givre et faisant totalement disparaître l'édifice :

[...] le vent avait brusquement tourné à l'ouest, la température s'était adoucie, et la neige s'était mise à tomber à flocons serrés. En un quart d'heure, à innombrables petites touches et chutes silencieuses, la neige effaça de sa blancheur la blancheur de l'église de givre. Et les branches lentement fléchirent sous le poids immense des flocons légers. Le silence de la neige est différent de celui de la gelée. C'est un silence qui efface tout, même les formes, même les êtres humains¹³.

La blancheur de la neige, en couvrant la blancheur du givre, efface les contours de la cathédrale et la rend invisible. Pourtant, l'édifice n'a pas totalement disparu. Il ne s'efface qu'après une bataille meurtrière entre les armées belge et allemande. La guerre seule fait tout disparaître et ne laisse plus aucune trace d'existence.

Pourquoi Paul Willems a-t-il choisi la neige, le givre et la brume comme « matériaux » pour construire sa cathédrale ? D'où lui est venue cette idée ? D'après la femme de l'écrivain, la neige fascinait

11 *Ibid.*, p. 53.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

Paul Willems depuis les rêves de son enfance; elle est liée à sa lecture d'Andersen et à ses voyages en Finlande et en Russie. Citons une lettre d'Elza Willems qui nous a été adressée :

Paul adorait l'hiver, le vrai, avec neige et gelée. Parfois un jour de grosse neige, il invitait des amis, faisait un feu dans la neige, et nous regardions les reflets des flammes sur cette étendue blanche, bien installés sur des vieux troncs d'arbres, disposés en cercle autour du feu. D'autres fois, par temps de givre ou neige, il plantait, aidé des enfants, des bougies dans des bocal vides, une centaine au moins. La lueur des petites flammes soit dans la brume, soit dans la neige, créait un paysage irréel, comme un rêve poétique¹⁴.

Elza Willems raconte également que la fascination de son mari pour la neige était liée à la lecture passionnée des contes d'Andersen dans son enfance :

Paul Willems, enfant, était un très fervent lecteur des contes d'Andersen, qu'il avait adorés, et plus spécialement *La Reine des Neiges*. Dans *Un Arrière-pays* Paul Willems lui-même en racontant son voyage à Helsinki décrivait l'attente de sa rencontre avec la Reine des Neiges : « Il neigeait là aussi, mais au lieu des flocons doux de Stockholm, c'était une neige affairée qui préparait l'accueil d'une princesse du Nord. [...] J'ai tellement envie qu'elle vienne! [...] Elle regarde vaguement les centaines de flocons légers qui dansent autour d'elle. La Reine des Neiges! Je l'ai aimée passionnément quand j'avais neuf ans¹⁵ »¹⁶.

La brume et le givre sont des phénomènes de la nature que Paul Willems pouvait souvent observer en Belgique. Mais la neige, la vraie neige profonde était pour lui quelque chose de particulier et d'extraordinaire qu'il a pu découvrir pendant ses voyages dans les pays du nord et surtout en Russie. Dans plusieurs romans et nouvelles il parle de la neige : dans *L'Œil Kopeck*, *Tout est réel ici*, *Un Voyage d'archevêque* et d'autres. De vastes plaines russes couvertes de neige qu'il observait à travers les vitres de la Flèche rouge, le train qu'il prenait pour faire le trajet entre Moscou et Leningrad, étaient l'objet de son admiration :

14 Lettre d'Elza Willems à Lioudmila Chvedova, le 10 janvier 2001.

15 Paul Willems, *Un Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 50.

16 Lettre d'Elza Willems à Lioudmila Chvedova, *op. cit.*

Sans que je le sache, je possédais déjà cette vision, cachée au fond de moi-même : la plaine sans fin où le vent chasse la neige, je la possédais depuis longtemps, avant ma naissance, depuis toujours¹⁷.

La neige était donc pour Paul Willems quelque chose d'exotique et en même temps de familier grâce aux rêves de son enfance et à ses lectures d'Andersen. D'autres auteurs ont-ils influencé Paul Willems pour le choix de son image ? Celle-ci existait-elle déjà dans la littérature ou bien est-elle sa propre invention ? La femme de l'écrivain émet la supposition suivante : « peut-être peut-on y trouver une influence des symbolistes (*Pelléas et Mélisande*, *La Cathédrale engloutie*)¹⁸ ». Mais en même temps, bien que la nouvelle *La Cathédrale de brume* contienne toutes sortes de symboles, la femme de l'écrivain pense qu'elle « n'a pas été construite dans cette optique. Elle est vraiment originale, et sans allégories¹⁹ ». L'expression même « cathédrale de brume » existait déjà avant la parution de la nouvelle de Paul Willems. On la trouve dans *Les Poésies diverses* de Théophile Gautier, plus précisément dans le poème « Notre-Dame » :

Cathédrales de brume aux arches fantastiques,
Montagnes de vapeurs, colonnades, portiques,
Par la glace de l'eau doublés ; [...] ²⁰

Mais, d'après son gendre, Fabrice van de Kerckhove, Paul Willems n'a pas lu ce poème. Malheureusement, l'écrivain lui-même n'a pas laissé beaucoup de notes dans son carnet concernant sa *Cathédrale de brume*. On ne peut y lire que ceci :

26. 12. 80.

Comme depuis tant d'années, Noël à Missembourg. Dîner traditionnel, le 24. 12. 80., la lecture à haute voix de *La Cathédrale de brume*, nouvelle « légendaire » que je viens d'écrire²¹.

17 Paul Willems, « L'Œil Kopeck », in *Le Vase de Delft*, Bruxelles, 1995, p. 89.

18 Lettre d'Elza Willems à Lioudmila Chvedova, *op. cit.*

19 *Ibid.*

20 Gautier, *Poésies complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 148.

21 *Ibid.*

On peut supposer que, pour l'auteur lui-même, il s'agissait plutôt d'une légende qui restait dans la sphère d'un pur imaginaire.

La nouvelle *La Cathédrale de brume* dans le contexte de l'œuvre de Paul Willems. Théorie de « la mémoire profonde »

La Cathédrale de brume est une œuvre où Paul Willems élabore une nouvelle forme d'écriture : il travaille sur ce qu'il appelle « la mémoire profonde ». Selon lui, il n'y a pas une seule, mais plusieurs mémoires. Nos impressions s'accumulent depuis l'enfance et « se casent dans les alvéoles pour former le miel des mots²² ». Selon lui, il y a des mémoires qui se perdent sans laisser de trace, comme la mémoire des numéros de téléphone. Mais il existe aussi des mémoires profondes, qui reviennent parfois à la surface. Ce sont les souvenirs les plus mystérieux, mais ils sont toujours liés à la vie même. Il ne s'agit pas toujours des événements que nous avons vécus nous-mêmes, il y a aussi ce que l'on appelle une tradition orale. C'est tout ce qui nous est transmis par les parents, les amis, tout ce que nous captons chaque jour par hasard : un parfum, un cri, le silence des pierres, l'immobilité de l'eau. D'après Paul Willems, la perception « se vit dans la situation, dans l'événement, et le sens de l'événement perçu est confronté avec notre mémoire. Je parle de la mémoire profonde, celle qui n'est pas organisée, celle qui donne un contenu affectif à ce qui est perçu. Michaux la nomme “espace du dedans”, Paul Emond notre “arrière-pays”²³ ».

Notons que cette théorie de « la mémoire profonde » a été inspirée par un professeur russe que Paul Willems avait rencontré à Moscou, fait qu'il raconta dans le chapitre intitulé « Rencontre dans une tempête de neige » de son livre *Un Arrière-pays*. Ce professeur lui parla longuement de ses recherches sur la mémoire dotée de la capacité extraordinaire d'enregistrer tout ce qui nous arrive jusqu'aux plus petits détails, jusqu'aux événements les plus infimes. C'est un trésor intérieur « qui fait que vous êtes vous et que je suis

22 Emond, Ronse, van de Kerckhove (éd.), *Le Monde de Paul Willems*, op. cit., p. 322.

23 Willems, *Un Arrière-pays*, op. cit., p. 7.

moi... C'est votre seconde âme²⁴ », disait-il. Paul Willems précise : « Ma seconde âme est l'immense et secret pays de la mémoire, lieu de ce que j'ai appelé la mémoire profonde²⁵ ». Paul Willems avouait que ce professeur avait été comme un messenger qui lui avait révélé un domaine nouveau, immense et inconnu pour lui, domaine qui était devenu depuis cette rencontre très important pour son œuvre.

On peut évoquer ici la théorie de Marcel Proust, pour qui l'association et le souvenir jouaient un très grand rôle ; les fleurs qu'il voyait pour la première fois n'étaient pas pour lui de vraies fleurs. Un objet ne pouvait être précieux que lorsqu'il était lié à un souvenir. C'est uniquement dans ce cas-là qu'il subsistait dans sa mémoire et pouvait évoquer un événement du passé. Lecteur passionné de Proust, Paul Willems explique sa théorie de la littérature inspirée par cet écrivain. Il précise : « la poésie ne se passe pas par intelligence. Son "véhicule" est celui des sens, et son lieu celui du rêve, fabuleuse machine qu'animent l'ouïe, la vue, l'odorat, le goût, le toucher, la respiration, le mouvement, le désir, la peur, le dégoût, la mémoire [...]»²⁶ ». À la même page, Willems cite *Contre Sainte-Beuve* de Proust : « chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art. Ce que l'intelligence nous rend sous le nom du passé n'est pas lui ». D'après Willems aussi, ce qui peut intéresser un écrivain est ce qui échappe à l'intelligence, « à la théorie et se donne dans des expériences particulières qu'on pourrait appeler des expériences de grâce, des expériences de l'extase²⁷ ».

Ruines à la place de constructions

Le thème de l'architecture apparaît dans l'œuvre de Paul Willems avec celui des ruines. Nous avons déjà évoqué son intérêt pour le peintre Caspar David Friedrich qui représentait des ruines dans ses tableaux. Paul Willems avouait qu'il était fasciné par

²⁴ *Ibid.*, p. 59.

²⁵ *Ibid.*, p. 60.

²⁶ *Ibid.*, pp. 6-7.

²⁷ *Ibid.*, p. 7.

les ruines, parce qu'elles se rapportaient d'une certaine façon au phénomène de la mémoire. Selon lui, quand on voit une ruine, on a toujours tendance à reconstruire en esprit ses parties disparues ou détruites. Des bribes de mémoire s'inscrivent dans ces espaces vides et complètent ce qui reste du monument. En développant cette idée, Willems écrit dans *Un Arrière-pays* :

Qui n'a pas joué au jeu sublime de reconstruire dans ses rêves une cathédrale en ruine à partir de débris de chapiteaux, de quelques colonnes et de pans de mur? Il suffit de prolonger l'élan d'une nervure pour que se bâtisse en nous, sur fond de ciel et de lumière, l'église telle qu'elle était avant de s'écrouler²⁸.

Willems trouve une analogie entre des phrases privées de leur contexte et les ruines architecturales. Impressionné par le processus de reconstruction dans son esprit des parties manquantes d'un texte littéraire ou d'une église, il pense qu'une phrase privée de son contexte est menaçante, qu'elle rappelle en quelque sorte des ruines. Ainsi, dans son essai *Lire*, il raconte qu'en lisant les *Brigands* de Schiller, il tombe par hasard sur un bout de papier jauni laissé dans le livre et sur lequel il lit quelques mots écrits à l'encre noire. C'était un morceau arraché à la page d'un cahier. Willems ne peut y lire que quelques débris de mots qui l'intriguent beaucoup :

Ayez
possible
La lett
et paya
de ma
mars
ob
de la fin...

L'écrivain avouait : « La lecture de ces syllabes sans suite me donne le même plaisir mélancolique que de me promener dans une église en ruines. J'en reconstruis en imagination les arches dont la forme est amorcée par les piliers restants²⁹ ». D'après Paul Willems, ce petit poème du hasard marque en quelque sorte le

²⁸ *Ibid.*, p. 5.

²⁹ Willems, « Lire », in *La Cathédrale de brume*, *op. cit.*, p. 66.

texte de Schiller au début de l'acte III des *Brigands* : Amalia chante en s'accompagnant du luth : « Schön wie Engel, voll Walhallas Wonne, / Schön vor allen Jünglingen war er ». En lisant ce passage, Paul Willems a l'impression que « les somptueuses strophes de Schiller sont ponctuées par le modeste poème dada comme par les tintements brisés d'une petite source d'eau froide et ironique dans les ruines d'une immense cathédrale gothique³⁰ ». Le même parallèle apparaît dans la nouvelle *Les Maisons aveugles* où le narrateur trouve un bout de papier à moitié brûlé dans une ville en ruines. La même idée continue à l'obséder dans *Le Pays noyé* : « Qui n'a pas connu la joie de reconstituer en imagination les voûtes d'une église effondrée, en appuyant son rêve sur telle colonne décapitée et telle amorce d'arc ?³¹ »

Ainsi surgissent des parallèles entre l'architecture et la littérature. Chez Paul Willems, néanmoins, ce n'est pas tout simplement l'architecture, ce n'est pas la cathédrale, mais ce qui en subsiste : « les piliers restants », « les ruines d'une immense cathédrale gothique ». C'est un édifice démoli, tout à fait caractéristique de la vision du monde de Willems. « Il s'agit brusquement d'une angoisse totale et on sent qu'on doit la vivre jusqu'au bout, jusqu'à la destruction³² ». On trouve souvent dans son œuvre des réflexions sur la mort, le néant, la destruction :

Et puis, quand on voit des choses en ruine, elles ont l'air de sortir d'une autre nuit, qui est peut-être celle du néant. On peut s'imaginer qu'au moment où il ira vers le néant, le monde entrera dans ce genre de nuit. Peu à peu, certaines de ses parties seront absorbées. La fascination des ruines me semble inséparable de cette tentation que nous avons de nous détruire. Cette tentation, je l'ai surtout éprouvée dans ma jeunesse, et plus tard encore jusqu'aux environs de mes quarante ans. C'était la tentation d'arriver aux portes du néant. J'ai souvent pensé à ce que pourrait être la fin du monde³³.

En parlant du sentiment d'angoisse qui le saisissait, Paul Willems notait également : « On trouve dans les pièces de Tchekhov le

30 *Ibid.*, p. 67.

31 Paul Willems, *Le Pays noyé*, Fata morgana, 1990, p. 59.

32 *Ibid.*, p. 209.

33 *Ibid.*

même sentiment d'anéantissement et il s'accompagne également d'une sorte d'angoisse sans raison, sans explications, d'une sorte de passion³⁴ ». C'est le sentiment éprouvé par les personnages, mais également l'état du monde extérieur, proche d'une catastrophe. En parlant du thème architectural chez Paul Willems, il faut évoquer son *Voleur d'eau*, texte composé de bribes éparses de souvenirs contés par le père du narrateur. Ce n'était plus que dix phrases, selon Paul Willems, mais ces phrases étaient comme « les colonnes d'un monument en ruine... » et « se complétaient en lui sans le secours d'aucun architecte³⁵ », donc sans qu'il ait à consulter de documents.

***La Cathédrale de brume* comme écho aux idées de Proust**

En évoquant l'architecture dans son œuvre, Paul Willems la rend souvent invisible ou à peine perceptible. Dans *La Cathédrale de brume* on voit d'abord un édifice fait de brouillard, puis de givre, ensuite de neige et enfin il disparaît totalement. On peut y remarquer des parallèles avec l'image de la cathédrale chez Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu*, où l'édifice semble se noyer dans la brume. C'est également une cathédrale qui n'est pas d'emblée nettement visible. Elle est floue, noyée dans le brouillard comme dans les tableaux de peintres impressionnistes. Ses contours sont très indistincts, ils sont à peine discernables. Cette image de la cathédrale aperçue dans la brume revient fréquemment à propos d'une sonate à partir d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

Ainsi, lorsqu'Odette la joue pour la première fois, la sonate semble au narrateur « presque tout entière invisible, comme un monument dont la distance ou la brume ne laissent apercevoir que de faibles parties³⁶ ». Quand le narrateur se souvient dans *La Prisonnière* des interprétations qu'Albertine lui faisait au piano, il parle des lignes fragmentaires et interrompues d'une construction

34 *Ibid.*, p. 210.

35 Emond, Ronse, van de Kerckhove (éd.), *Le Monde de Paul Willems*, op. cit., p. 322.

36 Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 2, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 521.

presque ensevelie dans la brume. Dans les esquisses pour *Le Temps retrouvé*, on voit une comparaison intéressante avec une cathédrale plongée dans le brouillard :

À l'époque où j'avais entendu dire que les Guermantes étaient de puissants seigneurs cette idée ne se rattachait pour moi à rien. [...] les Guermantes isolés sur un fond vague comme une cathédrale dans le brouillard semblaient quelque chose d'unique et qui venait du ciel³⁷.

La brume rend la cathédrale fantastique et presque irréelle. La construction massive se transforme en quelque chose de léger, d'insaisissable, de flou, de presque inexistant et éphémère qui peut disparaître à tout moment. Cette antithèse entre l'édifice massif et la brume immatérielle est caractéristique de la vision impressionniste de Proust. Dans la nouvelle de Paul Willems, cette antithèse est renforcée, car il s'agit d'une cathédrale de brume, un matériau opposé à la pierre. Ce n'est pas seulement une cathédrale cachée dans la brume, mais un édifice fait de brume.

Antithèse entre lourdeur et légèreté

La Cathédrale de brume est construite sur l'antithèse entre la lourdeur et l'éphémère, sur l'opposition entre la pierre et la brume. Il existe différentes interprétations de la notion de « pierre » qui lui attribuent plusieurs caractéristiques. La pierre est souvent présentée comme quelque chose d'animé, comme une allusion à l'âme du croyant. Il existe donc un rapport étroit entre l'âme et la pierre. Selon la légende de Prométhée, les pierres ont conservé une odeur humaine. L'église doit donc être construite avec de la pierre brute, et non de la pierre taillée³⁸ : « ... en levant ton ciseau sur la pierre, tu la rendrais profane » (Exode, 20, 25). La pierre taillée n'est en effet qu'une œuvre humaine, elle désacralise l'œuvre de Dieu, elle symbolise l'action humaine substituée à l'énergie créatrice.

En général, la pierre est associée à la stabilité, à la solidité. Le brouillard ou la brume sont, au contraire, liés à la précarité.

37 Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 7, *Le Temps retrouvé*, (Les esquisses), *op. cit.*, p. 933.

38 Voir Marie-Madeleine Davy, *Initiation à la symbolique romane*, Paris, Flammarion, 1977.

D'après le *Dictionnaire des symboles* (1982) de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, la brume symbolise une phase de l'évolution : « Quand les formes ne se distinguent pas encore, ou quand les formes anciennes disparaissant ne sont pas encore remplacées par des formes nouvelles précises [...] »³⁹. Le brouillard est un « mélange d'air, d'eau et de feu, précédant toute consistance⁴⁰ », c'est une sorte d'étape transitoire.

En évoquant les cathédrales, les auteurs comme Hugo ou Proust n'insistaient pas sur cette opposition entre lourdeur et légèreté. Ils appréciaient beaucoup la capacité des maçons à utiliser la pierre pour créer des sculptures légères comme une dentelle. Ils admiraient ce mariage de lourdeur et d'impondérable. Pour eux, le travail des tailleurs de pierre ne privait pas le matériau de sa liberté, de son côté naturel, mais, au contraire, lui insufflait une vie, une âme. S'approchant, par la perfection de leur travail, de celle de l'œuvre de Dieu, ils transformaient la pierre taillée en création quasi divine.

Nous savons que le poète russe Ossip Mandelstam considérait la flèche de la cathédrale comme une aiguille qui lance un défi au ciel, qui le perce, qui le blesse et se trouve donc en contradiction avec l'immatériel. La flèche est hostile au ciel et l'accuse d'être vide. Dans le poème « Je déteste la lumière », Mandelstam demande à la pierre de « blesser par sa fine aiguille la vide poitrine du ciel ». D'ailleurs, pour tous les acméistes, la pierre jouait un rôle très important. Grâce au travail de l'architecte, elle a révélé sa capacité au dynamisme, sa volonté de faire partie de la voûte en se liant à d'autres pierres dans une seule et même œuvre. Pour les acméistes, la pierre est une notion très active et dynamique. Elle est parfois associée à un mot prononcé qui sert à créer une œuvre littéraire. Ainsi la pierre est-elle pour les représentants de ce courant littéraire une notion de base.

Le ^{xx}e siècle fait apparaître et apprécier d'autres valeurs et d'autres matériaux qui ne sont pas traditionnels. Paul Willems présente à sa manière l'opposition entre la pierre et la brume, entre le solide et l'éphémère. Chez lui, c'est une contradiction entre la

39 Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, *op. cit.*, p. 149.

40 *Ibid.*

cathédrale traditionnelle, faite avec la pierre, et la cathédrale de brume construite par son architecte V., qui « se lassa du béton et se mit à détester le granit⁴¹ ». Dans la nouvelle de Willems, on sent l'opposition qu'exprime l'auteur entre la lourdeur de la pierre et « l'élán que lui donne la flèche de l'église ». Pour Willems, la pierre s'associe aux ténèbres, au sol, à la terre. Ainsi deux espaces sont-ils opposés – celui de l'air et du ciel à celui de la terre. L'impondérable exprimé par les mots « vapeur », « flou », « brume », « air », « éphémère » s'oppose à l'espace réel décrit à l'aide des mots « sol », « lourdeur », « pierre », « granit », « béton », « terre ».

Les cathédrales de pierre sont destinées à « durer » ; il a fallu des siècles pour les construire et leur solidité est avérée. L'édifice éphémère créé par Paul Willems est comme un rêve magnifique qui relie entre elles des notions incompatibles : « murs de brouillard », « murailles d'air chaud », « colonnes de brume », « la tour de brume », « les murs et la voûte de brume⁴² ». L'opposition entre les deux espaces est exprimée par la phrase suivante : « Elles avaient l'air de tenir l'église suspendue entre ciel et terre⁴³ ». La cathédrale est évoquée comme une « masse obscure et ouatée » ; son architecture est à la fois « floue et précise⁴⁴ ».

L'atmosphère du récit est mystérieuse. Tout semble flou et vague, le pronom indéfini « quelque chose » se répète plusieurs fois : « un élán intense vers quelque chose » (c'est un élán à la fois vers « tout » et vers « rien »), « on se portait vers quelque chose dont on ignorait la nature⁴⁵ ». Tout se passe en silence, les personnages éprouvent un « ravissement muet⁴⁶ ». Cette cathédrale est très proche de la nature, elle est faite de la nature même. L'intérieur de l'édifice est comme un temple de la nature : dans la grande nef, on aperçoit un tapis de lierre souple qui dégage un parfum amer.

L'opposition entre le réel et l'imaginaire s'exprime, dans la nouvelle, grâce aux caractéristiques de lieu et de temps. D'une part,

41 Willems, *La Cathédrale de brume*, *op. cit.*, p. 47.

42 *Ibid.* pp. 48-49.

43 *Ibid.*, p. 49.

44 *Ibid.*

45 *Ibid.*, p. 50.

46 *Ibid.*

Willems précise l'endroit concret où se passe l'action : en Belgique, dans la forêt d'Houthulst. Il informe également le lecteur sur le moment précis de l'action : la cathédrale fut construite avant la Première Guerre mondiale et entièrement détruite en 1918, lors d'une bataille meurtrière entre les armées belge et allemande. Il est paradoxal que la cathédrale qui existe à peine puisse être détruite. L'auteur nous fait savoir la date de la visite de cette cathédrale par le père du narrateur : c'était la veille de Noël en 1909 ; il indique également l'heure de son arrivée à la cathédrale : minuit. La description de l'édifice lui-même abonde en précisions : « Ces murailles d'air chaud se rejoignaient en forme de voûte à trente-cinq mètres au-dessus du sol⁴⁷ ». « Cent cinquante-quatre colonnes de brume coulaient lentement vers le haut et se rejoignaient en sept clefs de voûte⁴⁸ ». Mais cette précision est annulée par la phrase suivante : « La vapeur s'y condensait en gouttes d'eau qui tombaient une à une au rythme du hasard⁴⁹ ». D'autre part, on ne connaît pas le nom précis de l'architecte de cette cathédrale – c'est un certain architecte V. –, mais on apprend que les « admirables iris étaient sculptés par l'orfèvre Wolfers⁵⁰ ». On a l'impression d'hésiter souvent entre le réel et l'imaginaire. Willems joue sur les contrastes entre ces deux mondes tout à fait différents. Dans l'entretien donné à Elena Calcagno le 30 novembre 1987, Paul Willems avouait que, dans la nouvelle *La Cathédrale de brume*, « tout est aussi vrai, tout en étant absolument invraisemblable⁵¹ ».

Willems voulait transmettre à travers cette nouvelle l'idée de la fragilité du monde moderne. Les choses se détruisent, s'usent très vite. Leur existence ne dure pas longtemps : « Et l'on ne saurait jamais effacer assez vite les indices matériels d'un miracle qui n'appartient qu'à l'instant et dont la durée ne peut se prolonger que dans la mémoire⁵² ». Dans cette phrase, contrairement à l'opinion d'Elza Willems, on voit surgir une allégorie. La cathédrale de brume

47 Willems, *La Cathédrale de brume*, *op. cit.*, p. 48.

48 *Ibid.*

49 *Ibid.*, pp. 48-49.

50 *Ibid.*, p. 49.

51 Calcagno, *op. cit.*, p. 188.

52 Willems, *La Cathédrale de brume*, *op. cit.*, p. 54.

incarne la fragilité du monde qui change à toute vitesse comme cette cathédrale qui se transforme rapidement et ensuite disparaît complètement. Le miracle n'est pas destiné à durer longtemps. Tout est instable en ce monde, tout n'est qu'une vision éphémère, selon l'auteur de la nouvelle. Il arrive à créer quelque chose qui n'existe pas en réalité, qui est un fruit de son imagination.

Répétition pour la création de la cathédrale de brume

Paul Willems crée l'image de la cathédrale de brume en utilisant la figure d'insistance qu'est la répétition. « La répétition, dit Willems, m'a toujours paru l'élément essentiel de nos actions les plus importantes ; comment pourrait-il en être autrement, puisque toute notre vie est scandée par les battements de notre cœur⁵³ » Si on relit le début de la nouvelle, on y trouve la phrase suivante : « C'est pourquoi les colonnes se couchent et les monuments qui semblent immuables s'enfoncent lentement dans le sol où la pierre retrouve les ténèbres aimées⁵⁴ ». La dernière phrase de *La Cathédrale de brume* reprend la même idée : la tombe de granit dont personne ne s'approchera, s'enfonce lentement dans le sol où « la pierre retrouve les ténèbres aimées⁵⁵ ». C'est comme un leitmotiv du récit, une idée qui obsède l'auteur.

Chez Willems, la pierre aspire aux ténèbres, à la terre, c'est un matériau qui refuse le rêve. À la fin de la nouvelle, on remarque encore une répétition intéressante. C'est l'adjectif « lourd » qui se répète plusieurs fois : « [...] pour rendre son nom indestructible, ils ont placé sur le lourd tombeau une lourde pierre de granit, et l'épithaphe est gravée en lourdes lettres⁵⁶ ». Cette idée de lourdeur apparaît au début et à la fin de la nouvelle. D'abord on apprend qu'un certain architecte V. s'est lassé du béton et s'est mis à détester le granit, tout en renonçant à bâtir des maisons de pierre. Mais lorsqu'il est enterré, une lourde pierre est déposée sur son tombeau alors qu'il aspirait à la légèreté. Son rêve fabuleux reste incompris puisque le monde réel dicte ses règles. Il est impossible de faire

53 Calcagno, *op. cit.*, p. 133.

54 Willems, *La Cathédrale de brume*, *op. cit.*, p. 47.

55 *Ibid.*, p. 55.

56 *Ibid.*, p. 54.

durer cette légende extraordinaire, car c'est la réalité qui prend le dessus. Et pourtant, grâce à ce rêve, l'architecte lance un défi au monde réel, semblable à celui que l'on trouve dans le poème d'Henri Michaux « Contre! » (1933) où le héros lyrique promet de construire une ville sans pierre ni ciment :

Je vous construirai une ville avec des loques, moi!
Je vous construirai sans plan et sans ciment
Un édifice que vous ne détruirez pas,
Et qu'une espèce d'évidence écumante
Soutiendra et gonflera, qui viendra vous braire au nez [...]
Avec de la fumée, avec de la dilution de brouillard
Et du son de peau de tambour,
Je vous assoirai des forteresses écrasantes et superbes,
Des forteresses faites exclusivement de remous et de secousses [...] ⁵⁷

Chez Willems, ce défi n'est pas exprimé de manière aussi violente que chez Michaux, mais il montre à quel point le rêve est nécessaire à l'homme. Au lieu de construire sa cathédrale en pierre, l'architecte de Paul Willems choisit le brouillard : « Le brouillard ne se laissant tailler, ni cimenter, la construction fut difficile à réaliser⁵⁸ ». Le bâtisseur a inventé son propre principe pour consolider la construction.

Le mot « silence » se répète assez fréquemment dans la nouvelle : « On devenait le silence⁵⁹ », « On prenait un autre sentier plus étroit où l'on marchait seul parce que l'on avait besoin de silence et que de visiteur on était devenu pèlerin⁶⁰ », « Nous avions l'impression que nous bougions, nous bouleversions les immenses mécanismes de l'Immobilité et du Silence [...] ⁶¹ ». Ce mot se répète également dans deux phrases qui se suivent : « Le silence de la neige est différent de celui de la gelée. C'est un silence qui efface tout, même les formes, même les êtres humains⁶² », puis « Déjà

57 Henri Michaux, *L'Espace du Dedans* [1944], Paris, Gallimard, 1966, p. 147.

58 Willems, *La Cathédrale de brume*, *op. cit.*, p. 48.

59 *Ibid.*, p. 50.

60 *Ibid.*

61 *Ibid.*, p. 52.

62 *Ibid.*, p. 53.

les flocons s'affairaient en une sorte de chuchotement silencieux à effacer nos pas [...]»⁶³.

Cette répétition crée une atmosphère particulière, un espace où tout est immobile et mystérieux. Le monde est à l'écoute de ce silence. L'univers est plongé dans une sorte de rêve, mais le silence est tout de même interrompu par le bruit des pas :

Tout autour d'eux le silence des bois d'Houthulst était impressionnant et était rompu seulement par le bruit de leurs pas sous lesquels se brisaient les feuilles mortes gelées avec des sons transparents comme si de minces plaques de verre volaient en éclat⁶⁴.

Plus loin, le silence est rompu par un autre bruit : par le son d'un iris dont « la fleur vibratile fit entendre une plainte ténue qui était effrayante dans le silence et l'obscurité⁶⁵ ». Ici, on peut évoquer le poème *Silentium* d'Ossip Mandelstam, intégré dans son recueil *La Pierre*, où le silence est brisé par le fruit tombant d'un arbre et faisant intervenir la matière dans un monde silencieux.

En évoquant la construction de sa cathédrale, Paul Willems répète le substantif « air » dans une série de fragments qui se succèdent : « chemins d'air », « courants d'air », « murailles d'air chaud », « l'étrange monument se balançait doucement dans l'air immobile⁶⁶ ». La cathédrale se balance dans l'air, elle ne touche même pas le sol. Le seul espace qui compte dans le récit, c'est l'espace aérien ; c'est dans cette ambiance que l'on voit se dérouler l'action de la nouvelle.

Transformations subies par la cathédrale de brume, système métaphorique de la nouvelle

Ce qui frappe surtout l'imagination du lecteur, c'est le système métaphorique de la nouvelle. D'après Willems, « on peut comparer la métaphore à une rose qui s'ouvre : le bouton, qui n'est pas encore une rose, très lentement s'épanouit, et la rose épanouie n'a rien à voir avec le bouton. Et pourtant disons que le mouvement qui mène du

⁶³ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

bouton à la rose épanouie est inévitable, elle doit venir du bouton. Mais personne ne parvient à voir cette métamorphose, à la constater. Il faut la supposer, la sentir. C'est essentiel⁶⁷ ». Dans la nouvelle, on ressent l'épanouissement de cette rose qu'est la cathédrale imaginaire de Willems. Et comme toute fleur, toute rose et toute beauté, elle ne peut pas durer éternellement, elle se ferme et se fane à la fin.

Le titre même de la nouvelle nous plonge dans la sphère de l'imaginaire, dans un espace métaphorique. Le lecteur essaie de se représenter cet étrange monument fait de brume et repère dans la nouvelle de Willems beaucoup de métaphores filées qui touchent par leur beauté. En décrivant sa cathédrale extraordinaire, l'écrivain la situe dans un paysage de rêve où le ciel rappelle un lac gelé : « Mon père se taisait à ce moment de son récit pour me laisser le temps d'imaginer le ciel, immense lac gelé, où les étoiles et la lune restaient prises dans une glace de jais⁶⁸ ». Plus tard, la voûte de la cathédrale s'ouvre sur le ciel imaginaire :

Soudain au moment où le froid se faisait le plus intense, la voûte de la cathédrale s'ouvrit sur un ciel bleu, presque noir, où était accroché un croissant de lune et où brillaient cruellement des milliers d'étoiles⁶⁹.

L'auteur décrit les fleurs d'iris qui remplaçaient les cloches de la cathédrale et qui étaient accrochées dans la tour de brume. La description de ces cloches se termine par une métaphore filée où les cloches sont comparées à la clochette d'un petit cheval tirant un traîneau :

Les fleurs de ces iris d'un bleu profond étaient hérissées d'acier vibratile dont les lamelles s'émouvaient de son tenu à chaque goutte. Cette musique, que selon la mode du temps tout le monde s'accordait à trouver violette, remplaçait les cloches que l'architecte V. n'avait pu accrocher dans la tour de brume. Mais le son au lieu de s'envoler dans l'espace comme le son des cloches n'était perçu que par l'oreille du visiteur et allait loin, très loin en lui. Et on avait l'impression que c'était la clochette d'un petit cheval qui tirait un traîneau dans la nuit que nous portons en nous, et qu'il glissait vers

67 Calcagno, *op. cit.*, pp. 165-166.

68 Willems, *op. cit.*, p. 52.

69 *Ibid.*

les plus lointaines frontières de nous-mêmes au-delà desquelles la musique meurt en une douce agonie⁷⁰.

La cathédrale de brume, fruit de l'imagination de l'auteur, se métamorphose donc tout au long de la nouvelle pour prendre différentes formes et différents aspects. Au début du récit, c'est une cathédrale faite de brume et, à la fin de la nouvelle, elle se transforme en une cathédrale de givre. Cette transformation se produit comme par miracle.

Mais ce n'est pas le seul changement subi par la cathédrale imaginaire de Paul Willems. La neige se met à tomber « à flocons serrés » et efface, « de sa blancheur la blancheur de l'église de givre⁷¹ ». L'auteur répète plusieurs fois le mot « effacer » (« la neige effaça », « c'est un silence qui efface tout⁷² »). Le substantif « blancheur » apparaît aussi à plusieurs reprises dans cet extrait. La nouvelle se termine par la disparition totale de la cathédrale : « On m'a dit qu'il ne reste rien des installations de l'église⁷³ ». Ainsi, la cathédrale, en passant par tous ces stades de transformation, disparaît totalement, sans laisser aucune trace. Elle appartenait à l'éphémère dès le départ et, à la fin, elle s'y dilue, s'y intègre : « D'ailleurs le givre et les traces de pas dans la neige appartiennent à l'Éphémère⁷⁴ ». Tous ces changements subis par la cathédrale contribuent à créer un mystérieux univers dans la nouvelle.

Ainsi, dans *La Cathédrale de brume*, Paul Willems construit son œuvre architecturale et la détruit à la fin ; il fait disparaître cet édifice de rêve trop fragile car il ne supporte pas la réalité. C'est une fin angoissante qui nous laisse perplexes. Le lecteur se demande bien sûr pourquoi l'auteur a détruit ce rêve magnifique. Cependant, le père du narrateur disait qu'il avait compris que « les réponses aux questions ne sont jamais données par les explications, mais par l'acceptation de la douleur et de l'angoisse⁷⁵ ». Et Willems lui-même considérait que « [...] tout le mal et toute la souffrance du monde demeurent

⁷⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁷¹ *Ibid.*, p. 53.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 50.

inexplicables, aussi inexplicables que la joie ou que l'existence elle-même, je ne crois pas qu'il puisse y avoir ainsi une fin heureuse. Quelle chance! Il y a le merveilleux, merveilleux néant, mourir au monde et à soi-même⁷⁶ ». Le beau rêve de Paul Willems se révèle donc très précaire et éphémère. En commentant la fin de sa nouvelle, l'auteur avouait : « C'est une fin horrible. Mais je crois que si je n'avais pas mis cette fin, le texte n'aurait pas sa grandeur : on devrait sentir comme l'œuvre de cet architecte était exceptionnelle⁷⁷ ».

La cathédrale de Willems se trouve uniquement dans le monde imaginaire, elle est inexplicable et dépasse la réalité et l'entendement. Sa création n'est pas due au travail de l'intelligence seule. Dès le début, cet édifice n'est pas fondé sur quelque chose de concret, ni sur une légende. Elle se forme comme dans un rêve et disparaît comme un songe. Si, dans le cas des cathédrales de Kitège ou d'Ys, des faits historiques ou légendaires servent de point de départ aux œuvres littéraires, l'édifice de Willems appartient presque au domaine du fantastique, sans aucun rapport avec la réalité.

L'image de la cathédrale invisible est probablement la plus originale et la plus surprenante de toutes celles que nous avons évoquées. Le degré de l'invisible et de l'imaginaire dans la représentation des cathédrales augmente progressivement. Dans *Le Rêve* de Zola, la cathédrale ne correspond pas à un style précis, elle représente un mélange du roman et du gothique. Si cette image possède certains traits des métaphores traditionnelles de la cathédrale-animal et de la cathédrale-végétal, elle nous prépare aussi à la perception de la cathédrale imaginaire, dématérialisée. Cet édifice n'est pas décrit pour lui-même, il est une allégorie du passé, d'un système d'éducation qui pèse sur l'héroïne principale. En même temps, ses éléments gothiques rendent ce bâtiment impondérable ; l'opposition entre la lourdeur et la légèreté se révèle ici très nettement.

Dans le cas des légendes de la ville de Kitège et de la ville d'Ys, les cathédrales sont englouties. Elles deviennent invisibles pour

⁷⁶ Emond, Ronse, van de Kerckhove (éd.), *Le Monde de Paul Willems*, *op. cit.*, p. 209.

⁷⁷ Calcagno, *op. cit.*, p. 181.

des raisons différentes : Kitège – pour être sauvée de l'invasion des Tatars, et Ys – afin d'être punie pour ses crimes, mais aussi, selon une autre interprétation, pour être purifiée et préparée à une vie nouvelle. Les cloches annoncent la présence sous l'eau de ces cathédrales invisibles, tout en constituant les indices non matériels de leur existence. La pierre de la cathédrale matérielle se transforme en musique des cloches, et se dématérialise.

Certains auteurs reconstituent les cathédrales dans leur imagination et décrivent leurs contours : ainsi la cathédrale d'Ys est parfois décrite en détail, mais cette description varie considérablement selon les récits et rappelle plutôt celle des contes fantastiques ne correspondant à aucun style précis. Symboles de la victoire du christianisme sur le paganisme, les cathédrales de Kitège et d'Ys sont souvent décrites dans le contexte de la lutte entre les deux religions. Dans ces villes invisibles, la cathédrale devient l'incarnation de la véritable foi salvatrice. En même temps, elle est l'allégorie de la patrie russe ou bretonne.

Le degré de l'invisible atteint son paroxysme dans la nouvelle de Paul Willems *La Cathédrale de brume* où l'auteur évoque une cathédrale purement imaginaire créée avec de la brume et disparaissant progressivement à la suite d'une grande tempête, d'une attaque de froid, d'une chute de neige et d'une bataille meurtrière. Malgré le caractère très précaire de cet édifice, Willems le décrit avec beaucoup de précision, ce qui produit un effet de contraste et permet de rendre cette cathédrale mystérieuse. D'abord dénuée d'allégories, elle finit par incarner la précarité du monde.

La cathédrale imaginaire dans la plupart des œuvres perd de sa substance matérielle ; il ne s'agit plus d'édifices concrets, ni même parfois de cathédrales de pierre, mais d'œuvres architecturales créées avec des matériaux non traditionnels. La cathédrale imaginaire devient alors un concept pluridisciplinaire et trouve sa place au sein de plusieurs formes artistiques : la littérature, la peinture, la musique.

Cette cathédrale à l'aspect intemporel ne peut pas se dégrader et restera telle que nous nous la représentons dans notre imagination grâce aux œuvres d'artistes et d'écrivains, dans lesquelles, malgré son caractère précaire et abstrait, elle demeure particulièrement vivante.

Conclusion

Phénomène fondamentalement interdisciplinaire, la cathédrale apparaît ainsi dans plusieurs domaines : musique, littérature, peinture, sculpture, histoire, philosophie et théologie. Mais ce sont surtout les auteurs d'œuvres littéraires (poétiques et en prose) qui parviennent à créer les métaphores de la cathédrale. Cet édifice n'est pas considéré uniquement comme un lieu de culte, mais il devient aussi un enjeu esthétique lié à la sphère de l'imaginaire.

Cet essai sur la cathédrale médiévale chez les auteurs russes et français a mis plus particulièrement en valeur la cathédrale gothique, car c'est elle qui a engendré davantage d'œuvres littéraires. Très répandue en France et dans d'autres pays occidentaux, la cathédrale gothique est en quelque sorte le symbole de l'époque médiévale. Les écrivains russes ont été inspirés et souvent influencés par les auteurs français, mais ils sont également les créateurs d'images exotiques qui n'existent pas dans la tradition française : la cathédrale qui pique le ciel en l'accusant d'être vide, la cathédrale cachant les forces dionysiaques du premier homme sur terre.

Au cours de notre recherche, le sujet s'est élargi : nous avons examiné non seulement la cathédrale gothique, ce qui était notre projet initial, mais de manière générale la cathédrale médiévale. Pour mieux suivre l'évolution de l'image de ce monument dans la

littérature, il était intéressant d'inclure dans le dernier chapitre le thème des cathédrales englouties de la ville légendaire de Kitège et de mettre ces édifices en parallèle avec la cathédrale engloutie de la ville d'Ys. Cela nous a permis d'ouvrir de nouvelles perspectives pour le développement de ce sujet.

Nous avons donc repéré cinq images de la cathédrale dans les littératures russe et française, à savoir la cathédrale-livre, la cathédrale-végétal, la cathédrale-être animé, la cathédrale engloutie et la cathédrale de brume. Le choix du plan thématique au détriment du plan chronologique nous a permis de nous concentrer sur chacune des métaphores et d'examiner chaque image en détail dans son évolution. Cette liste des métaphores n'est pas exhaustive, il s'agit des images essentielles qui ont servi à réhabiliter la cathédrale, à la mettre en valeur en tant que phénomène historique, artistique et esthétique. La période de cette recherche (xix^e-xx^e siècles) nous a permis de voir comment la perception de la cathédrale changeait à partir du moment où elle était réhabilitée et comment les images créées par les romantiques avaient évolué par la suite.

La métaphore de la cathédrale-livre fut une des premières à être employée par les romantiques. Selon plusieurs écrivains, les grandes parties de ce livre correspondent à trois porches. Le livre s'ouvre par les chapitres du Nord et se ferme sur les passages du Sud. Le portail principal est souvent présenté comme introduction du livre et la flèche comme sa conclusion. La cathédrale-livre, comme toute œuvre littéraire, contient des figures de style : des parallélismes, des répétitions, qui sont liés à la correspondance des épisodes de la Bible à l'extérieur et à l'intérieur de la cathédrale. Elle possède une idée maîtresse qui est souvent sa consécration à la Vierge Marie. Cette cathédrale-livre porte un caractère symbolique et peut être l'objet d'une interprétation, ce qui passionne Joris-Karl Huysmans et lui inspire son roman *La Cathédrale*.

En construisant les édifices médiévaux, les maçons cherchaient à imiter la nature. C'est ce qui donne la possibilité aux écrivains de développer la métaphore de la cathédrale-végétal lancée par Chateaubriand grâce à son image de la cathédrale-forêt qui se transforme ensuite en végétaux plus particuliers : arbre, fleur ou épi de blé, tous liés à la forme, mais aussi au sens spirituel des cathédrales. L'église médiévale, tout comme le végétal, renferme

l'idée d'une coexistence du microscopique et du gigantesque, de l'unité et de la multiplicité, ce qui est associé à l'idée organique. La cathédrale, comme le végétal, aspire au soleil, au ciel, à Dieu, mais elle peut également être hostile au ciel, l'accuser de son vide immatériel, ce que l'on observe dans les œuvres de Sophie Parnok, d'Ossip Mandelstam ou d'Alexandre Blok.

La cathédrale n'est pas un simple décor de l'action, mais un personnage à part entière qui entretient des rapports avec d'autres héros. Elle est évoquée dans la littérature comme un être animé réel ou fantastique (chat, cheval, araignée, oiseau, sphinx, cyclope). L'édifice médiéval peut être décrit comme une femme ou comme un homme. Ces deux côtés, féminin et masculin, se rejoignent dans la métaphore de la cathédrale-martyre, de la cathédrale crucifiée, ce que montre l'exemple de la cathédrale de Reims après les bombardements lors de la Première Guerre mondiale. L'édifice imite le corps masculin, le corps du Christ sur la croix et possède une âme féminine, car beaucoup de cathédrales sont dédiées à la Vierge Marie. Le corps et l'esprit constituent un seul être.

La cathédrale valorisée grâce à ces images devient elle-même un modèle de comparaison. Ainsi, les métaphores sont inversées : par exemple, la métaphore de la cathédrale-livre se transforme en livre-cathédrale, la cathédrale-végétal devient végétal-cathédrale et ainsi de suite. Il est parfois difficile de séparer les deux aspects de chaque image car ils sont étroitement liés et un seul auteur peut les employer dans le cadre d'une même œuvre. L'idée d'inversion de la métaphore se révèle dans le fait que les écrivains prennent souvent la cathédrale comme modèle pour leurs créations littéraires ; ils s'inspirent de l'architecture pour créer leurs œuvres, et le mot devient ainsi pour les poètes, comme Mandelstam ou Maïakovski, un synonyme de la pierre ou de la brique. Les phénomènes de la nature sont également comparés à des œuvres architecturales. La nature est dévalorisée par les écrivains décadents, mais elle retrouve sa valeur grâce à son lien avec l'architecture. Cependant, le corps humain et surtout le corps féminin, associés à la cathédrale, font parfois apparaître des images obscènes et désacralisées.

Après cette période de réhabilitation, l'intérêt pour l'architecture médiévale diminue à nouveau, ce qui explique la création de nouvelles images pour attirer l'attention sur la

cathédrale et la montrer d'un autre point de vue. Cela amène les écrivains à chercher dans la sphère de l'imaginaire et à inventer les métaphores de la cathédrale engloutie et celle de la cathédrale de brume qui renouvellent l'intérêt pour l'architecture médiévale après sa dévalorisation. Les cloches sont la seule preuve d'existence éphémère de l'édifice englouti qui devient alors le symbole de la spiritualité, de la sainteté, de la véritable foi dans le cas de Kitège et une possibilité de salut dans le cas de la cathédrale d'Ys. L'édifice religieux retrouve son sens initial, lorsqu'il est rendu invisible, dématérialisé ; toutes les autres métaphores s'effacent au profit de l'idée essentielle. L'image matérielle de la cathédrale est remplacée par son image sonore, la pierre disparaît dans le brouillard au profit de la musique qui n'est pas uniquement un signe d'existence de la cathédrale, mais également une allégorie de la patrie russe ou bretonne. Enfin, la cathédrale de brume est le fruit d'un pur imaginaire ; elle est liée au souhait de fuir le monde matériel et d'affirmer que tout est précaire, mais que le rêve garde son droit à l'existence. Surgissant au début comme une image sans allégories, cette cathédrale, disparue à la fin, s'identifie à l'idée de la fragilité du monde.

Toutes les métaphores mentionnées s'entremêlent et existent parfois simultanément, mais pour chaque étape il y a une métaphore prépondérante. La cathédrale, matérielle et tangible au début, devient de plus en plus éphémère, floue, disparate, fragmentaire, elle se dilue dans la nature en perdant sa substance et en fusionnant avec le milieu naturel qui lui a d'abord servi de modèle.

L'exemple du roman de Jean Contrucci *La Cathédrale engloutie* montre un autre niveau de perception de la cathédrale ou plutôt de la musique inspirée par une cathédrale. Ce type de représentation, répandu à notre époque, pourra sans doute persister et devenir dominant.

Le thème des métaphores de la cathédrale est très abondant et il est naturellement loin d'être épuisé dans le cadre de cet essai. Nous avons vu scintiller les différentes facettes de la cathédrale : femme aux yeux bleus, éléphant avec ses pattes énormes, prodigieuse araignée, oiseau protecteur, parchemin parsemé d'écritures, cathédrale crucifiée, la modeste cathédrale-épi de blé, les mystérieuses cathédrales englouties ou l'éphémère cathédrale

de brume. Cette multiplicité de métaphores frappe et touche par sa beauté et constitue un véritable kaléidoscope d'images, surprenant par son originalité et sa profondeur. Pour les écrivains, la cathédrale n'est pas uniquement le symbole du sacré, pas seulement un lieu de culte, mais également une métaphore poétique, un moyen d'exprimer leur fantaisie, fruit d'une riche imagination.

Nous avons surtout abordé les écrivains français et russes en évoquant parfois des auteurs allemands et belges qui ont permis de tisser des parallèles intéressants. Ce sont surtout les cathédrales gothiques françaises, allemandes et italiennes qui ont attiré l'attention des auteurs examinés. Bien entendu, la diffusion de l'art ogival au Moyen Âge ne s'est pas limitée à ces frontières ; il s'est répandu dans toute l'Europe catholique. Nous avons laissé de côté la cathédrale gothique dans les littératures anglaise et espagnole. Souvenons-nous par exemple de la surprenante cathédrale dans le roman de Clarin *La Régente* qui rejoint la tradition des auteurs décadents, ou bien du mouvement littéraire anglais appelé *gothic* pour lequel cette architecture est très significative.

Quelles pourraient être les possibilités d'évolution des métaphores de la cathédrale dans l'avenir ? Quelles sont d'éventuelles perspectives de ce sujet dans la modernité et la postérité ? Continuera-t-il à exister de manière si variée dans la littérature ? Les écrivains réutiliseront-ils les métaphores déjà créées ou chercheront-ils d'autres images engendrées par les changements historiques et culturels ? Il est tout à fait naturel que les images stéréotypées aient tendance à être remplacées par des images nouvelles, originales. C'est un processus inévitable dans le développement de tout système métaphorique. Les images trop répétitives perdent en fin de compte leur actualité et disparaissent. C'est ce qui nous laisse croire qu'il n'y aura pas de retour aux images anciennes, que le système métaphorique se développera grâce à l'invention d'images nouvelles, peut-être même inattendues. Cependant, la tradition restera très importante et ne s'évaporerait pas comme la fragile cathédrale de brume.

Pour conclure, évoquons ici les images extraordinaires de la cathédrale de Chartres créées par Alain Barandard dans son livre *La Cathédrale de Chartres dans tous ses états*, préfacé par Georges Perec. Cet ouvrage peut servir d'exemple de transformation

de la cathédrale par la modernité. L'auteur y fait surgir toute une diversité de métamorphoses subies par la cathédrale de Chartres grâce aux effets photographiques : cathédrale en ruines, cathédrale-gare, cathédrale montée en graine, cathédrale-Palais des Expositions, cathédrale-Hôtel de Ville, cathédrale-caserne, cathédrale ivre ou encore édifice à l'environnement modifié. Grâce à la fantaisie inépuisable du photographe, Notre-Dame de Chartres se métamorphose et sert de modèle à d'autres architectures en changeant même de style. Comme le remarque Georges Perec dans la préface à ce recueil d'images remplies d'originalité,

tour à tour paléogothique, archéozélandaise, hyperclassique, subaquatique (cf. Debussy), postraphaélite, présollersienne, quasi cubiste ou crypto-impressionniste, « LA » cathédrale apparaît dans l'extraordinaire déploiement de ses différentes facettes comme la Manifestation Essentielle du Beau (et de la Beauce). Les urbanistes ne s'y sont pas trompés qui, comme le montre si bien M. Barandard, ont fait de Chartres le modèle de toutes les architectures (cf. Le Corbusier, *La Chartres d'Athènes*), susceptible de donner aussi bien naissance à une gare qu'à une usine, un hôtel de ville ou une station spatiale, une maison individuelle ou un Palais des Expositions¹.

L'imagination des écrivains suit sa route, continue son évolution en apportant de nouvelles idées, de nouvelles métaphores. Avant de conclure, il est intéressant d'évoquer ici la métaphore de la route dans l'œuvre de Charles Péguy, étroitement liée à la description de la cathédrale de Chartres dans son poème *La Tapisserie de Notre-Dame*. Ce n'est pas seulement la route horizontale, géographique de son pèlerinage vers cette cathédrale, mais aussi une route verticale, une route de l'ascension vers Dieu, vers Marie, vers le sommet des cathédrales. C'est un prolongement de la marche terrestre, sa projection dans le ciel. La route de Péguy est un mouvement perpétuel, une croissance. Comme l'écrivait Bergson, « nous comprenons, nous sentons que la réalité est une croissance perpétuelle, une création qui se poursuit sans fin² ». Ou encore : « la

1 Alain Barandard, *La Cathédrale de Chartres dans tous ses états*, Paris, Éditions Denoël, 1982, pp. 9-12.

2 Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, 1966, p. 240.

durée se révélera telle qu'elle est, création continuelle, jaillissement ininterrompu de nouveauté³ ». Le thème de la route inclut aussi celui de la croisée des chemins, de choix alternatif. La route de Péguy nous permet d'examiner l'image de la cathédrale d'un autre point de vue, dynamique et original, car elle en fait une double approche inattendue. La cathédrale n'offre jamais une image fixe comme une photographie. Elle ressemble à une route à la croisée des chemins, constituée de choix entre différentes possibilités.

Il nous reste à espérer que la route vers les cathédrales sera toujours suivie par les écrivains et que l'image littéraire de la cathédrale devenue précaire et presque diluée dans la nature ne disparaîtra pas totalement, mais que l'édifice médiéval restera une source d'inspiration et de nouvelles métaphores, qu'il gardera toujours son actualité, sa vivacité et sa profondeur. Les cathédrales, si solides et pourtant si précaires, ont besoin de notre protection. Ces chefs-d'œuvre médiévaux faisant partie de notre patrimoine et ayant subi beaucoup d'épreuves au cours de l'histoire sont immortalisés grâce aux œuvres littéraires qui contribuent à leur valorisation et à leur prospérité.

3 Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, Alcan, 1934, p. 9.

Bibliographie

Œuvres littéraires

1) œuvres en caractères latins

ALEXIS, Paul, *Émile Zola, Notes d'un ami* [1882], Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.

BARRÈS, Maurice, *Du sang, de la volupté et de la mort* [1894], Paris, Plon, 1960.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes* [1857], Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980.

CHAMPSAUR, Félicien, *Lulu, roman clownesque*, Paris, E. Fasquelle, 1900.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Génie du christianisme* [1802], Paris, Pourrat Frères édit., 1838.

CLAUDEL, Paul, *L'Échange* [1900], Paris, Mercure de France, 1964.

CLAUDEL, Paul, *L'Œil écoute* [1939], in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

CONTRUCCI, Jean, *La Cathédrale engloutie*, Paris, Grasset, 1991.

CORNOU, François, *Ker-Is*, drame en V actes, Quimper, 1912.

COURTOT, Lionel, *Ys* (adaptation théâtrale de la légende d'Ys), Quimper, Éditions Alain Bargain, 1999.

EUDES, Olivier, *Ys et les villes englouties*, Rennes, Ouest France, 1979.

FRANCE, Anatole, *Pierre Nozières* [1899], in *Œuvres complètes*, t. 10, Paris, Calmann-Lévy, 1927.

GAUTIER, Théophile, *Poésies complètes*, t. 2, Paris, Librairie de Paris, Firmin-Didot et Cie, 1932.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Von Deutscher Baukunst* [1773], in Herder, Goethe, Frisi, Möser, *Von deutscher Art und Kunst*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1994.

GOURMONT, Rémy de, *La Culture des idées* [1900], Paris, Mercure de France, 1964.

GUYOT, Charles, *La Légende de la ville d'Ys*, Paris, éditions d'art Piazza, 1926.

HUGO, Victor, *Correspondance familiale et écrits intimes*, t. 2 (1828-1839), Paris, Robert Laffont, 1991.

HUGO, Victor, « Guerre aux démolisseurs » [1825], in *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, 1974.

HUGO, Victor, *La Légende des siècles* [1859], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.

HUGO, Victor, *L'Année terrible* in *Œuvres complètes, Poésie*, t. 3, Paris, Robert Laffont, 1985.

HUGO, Victor, *Lettres à la fiancée. Correspondance*, t. 1, Paris, Albin Michel, 1947.

HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris* [1830], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

Victor Hugo raconté par Adèle Hugo, Paris, Plon, 1985.

HUGO, Victor, *William Shakespeare*, in *Œuvres complètes, Critique*, Paris, Robert Laffont, 1985.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Là-Bas* [1891], Paris, Garnier-Flammarion, 1978.

HUYSMANS, Joris-Karl, *La Cathédrale* [1898] suivie de documents inédits, éd. établie par Pierre Cogny, Saint-Cyr-sur-Loire, Éd. Christian Pirot, 1986.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Lettres inédites à Arij Prins* (1885-1907) publiées et annotées par Louis Gillet, Genève, Librairie Droz, 1977.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Pages catholiques*, Paris, Librairie Plon, 1912.

KERVELLA, Goulc'han, *Ys, la maudite*, Brest, éditions du Liogan, 1994.

LE BRIS, Michel, *Ys dans la rumeur des vagues*, Nantes, Artus, 1985.

LEMONNIER, Camille, *L'Homme en amour*, [1897], Paris, Albin Michel, 1925.

LE SENNE, Camille, *Pour la cathédrale de Reims*, Paris, Éditions et librairie, 1916.

MAGRE, Maurice, *La Montée aux enfers*, Paris, E. Fasquelle, 1918.

MALLARMÉ, Stéphane, « Le Sonneur », in *Poésies*, Orphée, La Différence, 1991.

MAREC, Erwan, *Les Cloches d'Ys*, Dinard, Éditions « À l'enseigne de l'hermine », 1922.

MÉRIMÉE, Prosper, *Lettres à Viollet-le-Duc* (documents inédits), 1839-1870. *Articles du Monsieur Universel*, 1854-1860, texte annoté et établi par Pierre Trahard, Paris, Champion, 1927.

MICHAUX, Henri, *L'Espace du dedans* [1944], Paris, Gallimard, 1966.

MORAND, Eugène, *Les Cathédrales : poème dramatique*, Paris, Librairie théâtrale, artistique et littéraire, 1915.

NEVAL, Gérard de, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

PÉGUY, Charles, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* avec deux actes inédits, Paris, Club du Meilleur Livre, éd. d'Albert Béguin, 1956.

PÉGUY, Charles, *Les Tapisseries*, Paris, Gallimard, Éd. Poésie, 1968.

PÉGUY, Charles, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1992.

PÉGUY, Charles, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

PÉGUY, Charles, *Œuvres poétiques et dramatiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.

PÉGUY, Charles, *Un poète l'a dit*, Paris, Gallimard, 1953.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, [1927], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, t. 2, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 2019.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* [1909], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

PROUST, Marcel, *Correspondance*, t. 18, édition établie par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993.

QUEFFÉLEC, Henri, *Tempête sur la ville d'Ys*, Paris, Presses de la Cité, 1962.

RILKE, Rainer Maria, *Neue Gedichte* [1907], in *Sämtliche Werke*, Insel Verlag Frankfurt am Main, 1955.

RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur* [1897], Bruxelles, Les Éperonniers, Passé Présent, 1987.

SOUVESTRE, Émile, *Le Foyer breton* [1845], Verviers, Marabout, 1975.

SUARÈS, André, *Le Voyage du condottière*, [1954], Paris, Éditions Émile-Paul, 1956.

TCHADAÏEV, Piotr, *Lettres philosophiques à une dame*, présentées par François Rouleau, Paris, Librairie des cinq continents, 1970.

TOUDOUZE, Georges, *Le Petit roi d'Ys*, Paris, Hachette, 1948.

VILLEMARQUÉ, Hersart de la, *Le Barzaz-Breiz : chants populaires de la Bretagne* [1839], Paris, F. Maspero, 1981.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Axël*, [1890], Paris, Courrier du livre, 1978.

VILLON, François, « Ballade pour prier Notre-Dame » [1461], in *Le Grand Testament*, Paris, Éditions L.C.L., 1965.

WILLEMS, Paul, *La Cathédrale de brume*, Fata morgana, 1983.

WILLEMS, Paul, *Le Pays noyé*, Fata morgana, 1990.

WILLEMS, Paul, « L'Œil Kopeck », in *Le Vase de Delft*, Bruxelles, 1995.

WILLEMS, Paul, *Un Arrière-pays*, Louvain-la-Neuve, 1989.

ZOLA, Émile, *Correspondance* éditée sous la direction de B. H. Bakker, t. 6 (1887-1890), Paris, Édition du Cercle National de la recherche scientifique, 1987.

ZOLA, Émile, *La Faute de l'abbé Mouret* [1875], in *Les Rougon-Macquart*, t. 1, Paris, Fasquelle, 1960.

VILLON, Émile, *Le Docteur Pascal* [1893], in *Les Rougon-Macquart*, t. 5, Éditions Fasquelle et Gallimard, 1967.

ZOLA, Émile, *Le Rêve*, [1888], in *Les Rougon-Macquart*, t. 4, Paris, Éditions Fasquelle et Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

ZOLA, Émile, *Letters to J. Van Santen Kolff*, éd. par R. J. Niess, Washington University Studies, 1940.

2) œuvres en caractères cyrilliques

АХМАТОВА, Анна, *Избранное*, Москва, Издательство АСТ, 2002.

БИЦИАЛИ, Пётр, *Элементы средневековой культуры* [1919], Санкт-Петербург, Мифрил, 1995.

БЛОК, Александр, *Собрание сочинений в 6 томах*, Ленинград, «Художественная литература», 1980.

Блок, Александр, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 3 (театр 1906-1919), *Роза и крест*, Ленинград, «Художественная литература», 1981.

Блок, Александр, *Собрание сочинений в 8 томах*, т. 8, *Письма*, Москва, Ленинград, 1963.

Брюсов, Валерий, *Избранные произведения*, т. 2, Москва, Ленинград, Государственное издательство, 1926.

Брюсов, Валерий, *Собрание сочинений*, т. 2, Москва, 1973.

Волошин, Максимилиан, *Автобиографическая проза. Дневники*, сост. В. Купченко, Москва, 1991.

Волошин, Максимилиан, *Избранное*, Минск, 1993.

Волошин, Максимилиан, *Избранные стихотворения*, Москва, Советская Россия, 1988.

Волошин, Максимилиан, *История моей души* [1901-1903], Москва, Аграф, 1999.

Волошин, Максимилиан, *Лики творчества* [1914], Ленинград, Наука, 1988.

Волошин, Максимилиан, *Путник по вселенным*, Москва, Советская Россия, 1990.

Волошин, Максимилиан, *Стихотворения*, Москва, 1989.

Герцен, Александр, «Из статьи об архитектуре» [1836-1838], in *Об искусстве*, Москва, 1954.

Гиппиус, Зинаида, «Светлое озеро» [1902], in *Собрание сочинений*, Москва, Русская книга, 2001.

Гоголь, Николай, «Об архитектуре нынешнего времени» [1835], in *Полное собрание сочинений в 7 томах*, т. 6, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1967.

Гоголь, Николай, «О Средних веках» [1835], in *Полное собрание сочинений в 7 томах*, т. 6, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1967.

Городецкий, Сергей, «Алый Китеж» [1907], in *Избранные произведения*, т. 1, Москва, Художественная литература, 1987.

Горький, Максим, *Детство. В людях. Мои университеты* [1914], Москва, Художественная литература, 1965.

Горький, Максим, *На дне* [1902], in *Полное собрание сочинений*, т. 7, Москва, Наука, 1970.

Гумилёв, Николай, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград, Советский писатель, 1988.

ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор, *Бесы* [1871-1872], in *Полное собрание сочинений в 30 томах*, т. 10, Ленинград, Наука, 1974.

ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор, «Зимние заметки о летних впечатлениях» [1863], in *Полное собрание сочинений в 30 томах*, т. 5, Ленинград, Наука, 1973.

ДОСТОЕВСКИЙ, Фёдор, *Подросток* [1875], in *Собрание сочинений в двенадцати томах*, т. 10, Москва, Правда, 1982.

ДУРЫЛИН, Сергей, *Русь прикованная* [1914], Москва, Паломник, 2000.

ЕСЕНИН, Сергей, «Инония» [1918], in *Собрание стихотворений*, т. 2, Ленинград, 1927.

КАРАМЗИН, Николай, *Письма русского путешественника* [1791-1792], Санкт-Петербург, 1900.

КЛЮЕВ, Николай, *Сердце одинокого : стихотворения и поэмы* [1904-1937], Санкт-Петербург, РХГИ, 1999.

КОРОЛЕНКО, Владимир, *Рассказы и очерки, В пустынных местах* [1890], in *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 3, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1954.

КУЗМИН, Михаил, *Собрание стихотворений*, т. 3, Мюнхен, 1977.

МАЙКОВ, Аполлон, «Странник» [1864], in *Избранные произведения*, Ленинград, Советский писатель, 1977.

МАНДЕЛЬШТАМ, Осип, *Камень* [1913], Ленинград, Наука, 1990.

МАНДЕЛЬШТАМ, Осип, «Путешествие в Армению» [1933], in *Собрание сочинений в 4 томах*, Москва, Терра, 1991.

МАНДЕЛЬШТАМ, Осип, «Слово и культура», in *Стихи и проза*, 1906-1921, т. 1, Арт-Бизнес-Центр, Москва, 1993.

МАНДЕЛЬШТАМ, Осип, «Утро акмензма» [1919], in *Камень*, Ленинград, Наука, 1990.

МАНДЕЛЬШТАМ, Осип, «Франсуа Виллон» [1913], in *Камень*, Ленинград, Наука, 1990.

МЯКОВСКИЙ, Владимир, *Собрание сочинений в 12 томах*, Москва, Правда, 1978.

Мельников-Печерский, Павел, *В лесах* [1871-1874], in *Полное собрание сочинений в 6 томах*, т. 2, Москва, Правда, 1963.

Мережковский, Дмитрий, *Антихрист : Пётр и Алексей* [1904], in *Христос и Антихрист*, т. 4, Москва, Книга, 1990.

Парнок, София, *Собрание стихотворений*, вступительная статья, подготовка текста Полякова, Санкт-Петербург, Инапресс, 1998.

Пришвин, Михаил, *У стен града невидимого*, Санкт-Петербург, Прометей, 1908.

Случевский, Константин, *Стихотворения и поэмы*, Москва-Ленинград, 1962.

Тютчев, Фёдор, *Стихотворения*, Ленинград, Советский писатель, 1953.

Чаладаев, Пётр, «О зодчестве», in *Философические письма*, Москва, Ардис, 1978.

Эллис (Кобылинский, Лев), *Арго*, Москва, 1914.

Эрберг, Константин, *Цель творчества (опыт по теории творчества и эстетике)*, Москва, 1913.

3) traductions

ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. par Charles-Émile Ruelle, Paris, LGF, Livre de Poche, 1991.

Barsht, Konstantin, *Dostoïevski, du dessin à l'écriture romanesque*, trad. par Denis Dabbadie, Paris, Hermann, 2004.

BLOK, Alexandre, *Cantiques de la Belle Dame*, trad. par Jean-Louis Backès, Paris, Imprimerie nationale, 1992.

BLOK, Alexandre, *Œuvres dramatiques*, trad. par Gérard Abensour, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.

BLOK, Alexandre, *Poèmes* (collection bilingue), trad. par Henri Abril, Moscou, Édition Globe, 1994.

BLOK, Alexandre, *Poésies*, poèmes choisis et traduits avec un essai de J.-A. Mascotto, Bruxelles, La Lettre volée, 1991.

BLOK, Alexandre, *Textes choisis et traduits par Gabriel Arout et Sophie Laffitte avec une étude de S. Laffitte*, Paris, Seghers, 1958.

DICKENS, Charles, *Le Magasin d'antiquités* [1841], trad. par Marcelle Sibon, Gallimard, 1962.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *L'Adolescent*, trad. par Pierre Pascal, Gallimard, 1956.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Récits, chroniques et polémiques*, trad. par G. Aucouturier, Paris, Gallimard, 1969.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Architecture allemande* [1773], trad. par Jean-Marie Schaeffer, in *Écrits sur l'art*, Paris, GF-Flammarion, 1996.

GOETHE, Johann Wolfgang, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques* [1790], trad. par Henriette Bideau [1975], Paris, Triades, 1992.

KARAMZINE, Nikolai, *Lettres d'un voyageur russe* [1791-1792], trad. par V. Porochine, Paris, Quai Voltaire, 1991.

MANDELSTAM, Ossip, « François Villon », trad. par Louis Martinez, in *La Revue de belles lettres*, Genève, n° 1-4, 1981.

MANDELSTAM, Ossip, « Le Matin de l'acméisme », trad. par Florian Rodari, in *La Revue de belles lettres*, Genève, n° 1-4, 1981.

MANDELSTAM, Ossip, *Les Cahiers de Voronej*, trad. par Henri Abril, Saulxures, éd. Circé, 1999.

MANDELSTAM, Ossip, *Tristia et autres poèmes*, trad. par François Kérel, Paris, Gallimard, 1982.

MELNIKOV-PETCHERSKI, Pavel, *Dans les forêts*, trad. par Sylvie Luneau, Paris, Gallimard, 1957.

RILKE, Rainer-Maria, *Œuvres poétiques et théâtrales*, trad. par Dominique Iehl, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

RUSKIN, John, *La Bible d'Amiens* [1885], trad., notes et préface de Marcel Proust, [1904], Paris, Union générale d'éd., 1986.

RUSKIN, John, *La Nature du gothique* [1851-1853], trad. par Mathilde Crémieux [1907], Paris, École des Beaux-Arts, 1992.

RUSKIN, John, *Les Sept lampes de l'architecture* [1849], trad. par George Elwall [1916], Paris, Les Presses d'aujourd'hui, 1980.

RUSKIN, John, *Pierres de Venise* [1851-1853], t. 1, trad. par Mme Mathilde P. Crémieux, préf. de Robert de la Sizeranne, Paris, Renouard, H. Laurens, 1921.

RUSKIN, John, *Sésame et les lys* [1865], trad. et notes de Marcel Proust, [1906] précédé de « Sur la lecture » de Marcel Proust, édition établie par Antoine Compagnon, Complexe, 1987.

TSVETAÏEVA, Marina, *De vie à vie* [1932], trad. du russe par André Markowicz, Paris, C. Hiver, 1991.

VOLOCHINE, Maximilien, « Notre-Dame de Reims », trad. par Jean-Louis Backès, in *Le Porche* n° 10, 2002.

WILDE, Oscar, *Le Déclin du mensonge, une observation* [1889], trad. par Hugues Rebell [1906], Paris, Allia, 1997.

Œuvres critiques

1) ouvrages en caractères latins

ALBERT, Marie-Aude, *Maximilian Volochine, esthète, poète et peintre (1877-1932). Des ateliers de Montparnasse aux rivages de Cimmérie*, Paris, L'Harmattan, 2002.

BACKÈS, Jean-Louis, *Aleksandr Blok. L'horizon est en feu*, Éditions Aden, coll. « Le Cercle des poètes disparus », 2006.

BASTAIRE, Jean, *Prier à Chartres avec Péguy*, Paris, Desclée de Brower, 1993.

BERTAUD, Madeleine (dir.), *Architectes et architectures dans la littérature française, Travaux de littérature*, n° 12-13, Boulogne, Adirel, 1999.

BLOT, Jean, *Ossip Mandelstam; une étude de Jean Blot avec un choix de textes*, Paris, Seghers, 1972.

BOULIER, Kay, *Marcel Proust et l'architecture*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980.

CASTELLANI, Marie-Madeleine et PRUNGNAUD, Joëlle (dir.), *Architecture et discours*, Lille, Université Charles de Gaulle Lille 3, coll. UL3 « Travaux et recherches », 2006.

CHAUDIER, Stéphane, *Proust et le langage religieux. La Cathédrale profane*, Paris, Champion, 2004.

COGEZ, Gérard, *Marcel Proust. À la recherche du temps perdu*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1990.

COMMENGÉ, Béatrice, *En face du jardin. Six jours dans la vie de Rainer Maria Rilke*, Paris, Flammarion, 2007.

CZERMINSKA, Malgorzata, *Gotyka i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk, Słowo / Obraz terytoria, 2005.

DÉDÉYAN, Charles, *Rilke et la France*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1961.

DUPLOYÉ, Pie, *La Religion de Péguy*, Éditions Klincksieck, 1965.

EMOND, Paul, RONSE, Henri, VAN DE KERCKHOVE, Fabrice (éd.), *Le Monde de Paul Willemms*, Bruxelles, Éditions Labor, 1992.

FAIVRE-DUPAIGRE, Anne, *Genèse d'un poète : Ossip Mandelstam au seuil du XX^e siècle*, Valenciennes, Presses Universitaires, 1995.

FRAISSE, Luc, *L'Œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Corti, 1990.

FRAISSE, Simone, *Péguy et la terre*, Paris, Sang de la terre, 1988.

FRAISSE, Simone, *Péguy et le Moyen Âge*, Paris, Champion, 1978.

GROS, Bernard, *À la recherche du temps perdu. Marcel Proust*, Paris, Hatier, 1981.

HADDAD-WOTLING, Karen, *L'Illusion qui nous frappe. Proust et Dostoïevski*, Paris, Champion, 1995.

HALÉVY, Daniel, *Péguy et les Cahiers de la Quinzaine*, Paris, Bernard Grasset, 1940.

HYPPOLITE, Pierre (dir.), *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », 2006.

HYPPOLITE, Pierre (dir.), *Architecture et littérature contemporaines*, Limoges, PULIM, 2012.

HYPPOLITE, Pierre, LEYGONIE, Antoine, VERLET, Agnès (dir.), *Architecture et littérature : une interaction en question (XX^e - XXI^e siècles)*, Aix-Marseille, Presses de l'Université de Provence, 2014.

HOVASSE, Jean-Marc, *Victor Hugo*, t. 1, *Avant l'exil, 1802-1851*, Paris, Fayard, 2001.

JACCOTTET, Philippe, *Rilke par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1970.

LACOSTE, Jean, *Le « Voyage en Italie » de Goethe*, Paris, PUF, 1999.

LAFFITTE, Sophie, *Serge Essénine, Une étude de S. Laffitte, choix de textes, bibliographie, portraits*, Paris, Seghers, 1959.

LAGET, Thierry, *Du côté de chez Swann de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1992.

LE MEN, Ségolène, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet*, Paris, CNRS, 1998.

MAILLON, Jean, *Victor Hugo et l'art architectural*, Paris, PUF, 1962.

MCINTOSH-VARJABÉDIAN, Fiona et PRUNGNAUD, Joëlle (dir.), *Les monuments du passé : traces et représentations d'une histoire dans la littérature*, Lille, Université Charles de Gaulle Lille 3, coll. UL3 « Travaux et recherches », 2008.

MICHAUD-FRÉJAVILLE, Françoise (dir.), *Images de la cathédrale dans la littérature et dans l'art, Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux*, coll. « Art sacré », n° 26, 2008.

MOORE GLASER, Stephanie, *Explorations of the Gothic Cathedral in Nineteenth Century France*, PhD Diss. Indiana University, 2002. Ann Arbor : UMI 2002.

MOORE GLASER, Stephanie (dir.), *The Idea of the Gothic Cathedral : Interdisciplinary Perspectives on the Meanings of the Medieval Edifice in the Modern Period*, Brepols Publishers, Turnhout, 2018.

PRUNGNAUD, Joëlle, *Figures littéraires de la cathédrale, 1880-1918*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion, 2008.

PRUNGNAUD, Joëlle, *Gothique et décadence*, Paris, Champion, 1997.

PRUNGNAUD, Joëlle (dir.), *La Cathédrale*, Lille, Université Charles de Gaulle Lille 3, coll. UL3 « Travaux et recherches », 2001.

RICHER, Laurence, *La Cathédrale de feu, le Moyen Âge de Michelet, de l'histoire au mythe*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1995.

RICHER, Laurence (dir.), *Littérature et architecture*, volume n° 24, C.E.D.I.C., Centre Jean Prévost, Lyon, Université de Lyon 3, 2004.

ROQUE, Georges (dir.), *L'Imaginaire moderne de la cathédrale*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, 2012.

STRUVE, Nikita, *Ossip Mandelstam*, Paris, Institut des études slaves, 1982.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971.

THOTEL-CAILLETEAU, Sylvie, *La Pertinence réaliste : Zola*, Paris, Honoré Champion, 2001.

2) ouvrages en caractères cyrilliques

БАРИПТ, Константин, *Рисунки в рукописях Достоевского*, Санкт-Петербург, Формика, 1996.

Воспоминания о Максимилиане Волошине, составление и комментарии В. Купченко и З. Давыдова, Москва, Советский писатель, 1990.

КИХНЕЙ, Л. Г., *Философско-эстетические принципы акмеизма и художественная практика Мандельштама*, Москва, Диалог-МГУ, 1997.

КУНЯЕВ, Станислав, КУНЯЕВ, Сергей, *Сергей Есенин*, Москва, Молодая гвардия, 1997.

КУПЧЕНКО, Владимир, *Странствие Максимилиана Волошина*, Санкт-Петербург, Logos, 1996.

ЛЕКМАНОВ, О. А., *Книга стихов как большая форма в русской поэтической культуре начала XX века*, Москва, Институт мировой литературы РАН, 1995.

ЛЕКМАНОВ, О. А., *О первом Камне Мандельштама*, Москва, МКА, 1994.

МАНДЕЛШТАМ, Н. И., *Воспоминания об О. Е. Мандельштаме*, Paris, Ymca-Press, 1987.

ТАХО-ГОДИ, Е. А., *Константин Случевский. Портрет на пушкинском фоне*, Санкт-Петербург, Алетея, 2000.

3) articles en caractères latins

BALTRUŠAITIS, Jurgis, « Le roman de l'architecture gothique », in *Aberrations I* (essai sur la légende des formes), [1983], Paris, Flammarion, 1995.

BERNARD, Claude, « De l'architecture à la littérature : la topographie parisienne dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo », in *Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1984.

CHAPERON, Danielle, « L'autre cathédrale, *Le Rêve* d'Émile Zola et de Carlos Schwabe », in Joëlle Prunghaud (dir.), *La Cathédrale*, Lille, Université Charles de Gaulle Lille 3, coll. UL3 « Travaux et recherches », 2001.

CHVEDOVA, Lioudmila, « Cathédrale de Reims, martyre de l'Histoire chez les poètes russes », in Fiona Mcintosh-Varjabédian et Joëlle Prunghaud (dir.), *Les monuments du passé : traces et représentations d'une histoire dans la littérature*, Lille, Université Lille 3, coll. UL3 « Travaux et recherches », 2008, pp. 113-123.

CHVEDOVA, Lioudmila, « Jeanne d'Arc et la cathédrale dans l'œuvre de Charles Péguy », in *Le Porche*, n° 8, Orléans, 2001, pp. 52-61.

CHVEDOVA Lioudmila, « La cathédrale dans l'œuvre de l'acméiste russe Ossip Mandelstam », in Joëlle Prunghaud (dir.), *La Cathédrale*, Lille, Université de Lille 3, coll. UL3 « Travaux et recherches », 2001, pp. 251-261.

CHVEDOVA, Lioudmila, « La cathédrale occidentale dans la poésie russe des XIX^e et XX^e siècles : édifice à multiples facettes de Maximilien Volochine », in Françoise Michaud-Fréjaville (dir.),

Images de la cathédrale dans la littérature et dans l'art, Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux, coll. « Art sacré », n° 26, 2008, pp. 209-217.

CHVEDOVA, Lioudmila, « La légende de Kitège : une incarnation du passé dans la littérature russe », in Anne-Victoire Charrin (dir.), *Regret et rejet du passé dans la littérature russe, Slovo*, n° 32-33, Paris, Langues'O (INALCO), 2006, pp. 273-289.

CHVEDOVA, Lioudmila, « La musique de l'architecture dans le roman de Jean Contrucci *La Cathédrale engloutie* (1991) », in Simona Carretta, Bernard Franco et Judith Sarfati Lanter (dir.), *La Pensée sur l'art dans le roman des XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 95-107.

CHVEDOVA, Lioudmila, « La ville de Kitège, lieu de clandestinité spirituelle », in Françoise Lesourd (dir.), *La clandestinité. Études sur la pensée russe*, Paris, L'Harmattan, 2017, pp. 225-237.

CHVEDOVA, Lioudmila, « L'architecture imaginaire dans la littérature du XX^e siècle : *La Cathédrale de brume* de Paul Willems », in Laurence Richer (dir.), *Littérature et architecture*, volume n° 24, C.E.D.I.C., Centre Jean Prévost, Lyon, Université de Lyon 3, 2004, pp. 67-82.

CHVEDOVA, Lioudmila, « L'art gothique chez Maximilien Volochine et Charles Péguy », in *Le Porche* n° 12, Orléans, 2003, pp. 45-56.

CHVEDOVA, Lioudmila, « La sacralité des cathédrales occidentales dans les œuvres littéraires russes des XIX^e et XX^e siècles », in Claire Hauchard (dir.), *Le Sacral dans les arts et les lettres russes, Slovo* n° 34-35, Paris, Langues'O (INALCO), 2008, pp. 201-217.

CHVEDOVA, Lioudmila, « Les poètes russes chantent la cathédrale de Reims », in *Le Porche* n° 10, Orléans, 2002, pp. 9-21.

CHVEDOVA, Lioudmila, « Métaphores de la cathédrale dans *La Tapisserie de Notre-Dame* de Péguy », in Romain Vaissermann (dir.), *Charles Péguy, l'écrivain et le politique*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, Presses de l'École Normale Supérieure, 2004, pp. 93-118.

CHVEDOVA, Lioudmila et PINOT, Anne, « Tapisseries littéraires : *Les Tapisseries* dans l'œuvre de Charles Péguy », in Françoise Michaud-Fréjaville (dir.), *Tapisseries et broderies. Relectures des mythes antiques et iconographie chrétienne, Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux*, coll. « Art sacré », n° 27, 2009, pp. 195-203.

DUCREY, Anne, « Le symbolisme ou les cathédrales englouties », in Joëlle Prunghaud (dir.), *La Cathédrale*, Lille, Université Charles de Gaulle Lille 3, coll. UL3 « Travaux et recherches », 2001.

FRAISSE, Luc, « D'Émile Mâle à Proust : comment la cathédrale devient le symbole de *La Recherche* », in Joëlle Prunghaud (dir.), *La Cathédrale*, Lille, Université Charles de Gaulle Lille 3, coll. UL3 « Travaux et recherches », 2001.

FRAISSE, Luc, « Méthode de composition : Marcel Proust lecteur d'Edgar Poe », in *Revue des lettres modernes*, Proust I, Minard, 1992.

FRAISSE, Luc, « Viollet-le-Duc et le livre de pierre », in Madeleine Bertaud (dir.), *Architectes et architecture dans la littérature française. Travaux de littérature* n° 12-13, Boulogne, Adirel, 1999-2000.

GLAUDES, Pierre, « Jeux de langage et symbolique dans *La Cathédrale* de J.-K. Huysmans », in *La Revue d'études françaises*, n° 9, Budapest, 2004.

HENRY, Hélène, « Mandelstam et la cathédrale gothique », in *L'Avant-garde russe et la synthèse des arts*, Paris, L'Âge d'Homme, 1990.

PRUNGNAUD, Joëlle, « Bilan du Renouveau gothique au tournant du XIX^e siècle », in Anne Ducrey (dir.), *Le Moyen Âge en 1900*, Lille, Cahiers de la Maison de la Recherche, coll. « Ateliers », n° 26, Lille, 2000, pp. 11-19.

PRUNGNAUD, Joëlle, « *La Bible d'Amiens* de John Ruskin », in Marie-Madeleine Castellani (dir.), *Amiens et la littérature*, NORD', n° 70, décembre 2017, pp. 95-110.

PRUNGNAUD, Joëlle, « La cathédrale gothique : modèles et contre-modèles au tournant du XIX^e siècle », in Georges Roque (dir.), *L'imaginaire moderne de la cathédrale*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Jean Maisonneuve, 2012, pp. 25-39.

PRUNGNAUD, Joëlle, « La cathédrale : un lieu en représentation au tournant du XIX^e siècle », in Pascale Auraix-Jonchère et Alain Montandon (dir.), *Poétique des lieux*, Clermont, PUBP, 2004, pp. 121-138.

PRUNGNAUD, Joëlle, « Les cathédrales dans la Grande Guerre et le regard des écrivains », in Xavier Boniface, Louis Dessauvre (dir.), *Cathédrales en guerre XVI^e-XXI^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020, pp. 223-236.

PRUNGNAUD, Joëlle, « L'imaginaire de la cathédrale à l'épreuve de la Grande Guerre », in Stephanie Moore-Glaser (dir.), *The Idea of*

the Gothic Cathedral : Interdisciplinary Perspectives on the Meanings of the Medieval Edifice in the Modern Period, Turnhout, Brepols Publishers, 2018, pp. 171-195.

PRUNGNAUD, Joëlle, « Liturgie et imaginaire de la cathédrale en littérature (1880-1914) », in Françoise Michaud-Fréjaville (dir.), *Images de la cathédrale dans la littérature et dans l'art, Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux*, coll. « Art sacré », n° 26, 2008, pp. 25-33.

PRUNGNAUD, Joëlle, « Nature et artifice : la décadence et la doctrine romantique de la cathédrale gothique », in *La Cathédrale*, Lille, Université Charles de Gaulle Lille 3, coll. UL3 « Travaux et recherches », 2001.

PRUNGNAUD, Joëlle, « Writers' Response to the Architectural Destructions of the Great War », *Journal of War & Culture Studies*, London, Routledge, 2016, 9:3, pp. 237-251.

4) articles en caractères cyrilliques

БАГНО, В. Е., «Зарубежная архитектура в русской поэзии конца XIX – начала XX века», in *Русская литература и зарубежное искусство*, Ленинград, 1986.

БАРИТ, К. А., «Готика Достоевского», in *Нева*, n° 10, 1984.

ГАСПАРОВ, М. Л., «Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама», in *О русской поэзии*, Санкт-Петербург, Азбука, 2001.

ИВЛЕВ, Д. Д., «Стихотворения О. Мандельштама и В. Маяковского “Notre-Dame”, опыт анализа», in *Философские науки*, n° 6, 1981.

ЛАВРОВ, А. В., «Дух готики, неосуществлённый замысел Волопина», in *Русская литература и зарубежное искусство*, Ленинград, Наука, 1986.

ЛИХАЧЁВ, Д. С., «Готические окна Достоевского», in *Литература – реальность – литература*, Ленинград, 1984.

МУРАТОВА, К. М., «Русские писатели конца XVIII – первой половины XIX века о западно-европейской готике», in *Вопросы русской литературы*, Львов, 1972.

ТОДЕС, Е. А., «Пшеница человеческая в творчестве Мандельштама начала 20 годов», *Тыняновский сборник, третьи тыняновские чтения*, Рига, 1988.

Autres ouvrages

BALTRUŠAITIS, Jurgis, *La Quête d'Isis, Introduction à l'égyptomanie* [1967], Paris, Flammarion, 1985.

BARANDARD, Alain, *La Cathédrale de Chartres dans tous ses états* (préface de Georges Perec), Paris, Éditions Denoël, 1982.

BARTHES, Roland, *Leçon*, (leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du collège de France prononcée le 7 janvier 1977), Paris, Le Seuil, 1978.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975.

BERGSON, Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, Alcan, 1934.

BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice* [1907], Paris, PUF, 1966.

Cathédrales 1789-1914, un mythe moderne, catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Rouen avril-août 2014, éditions Somogy, 2014.

CHAMFORT, Nicolas de, *Maximes et pensées* [1794], Paris, Mille et une nuits, 1997.

CHAMPEAUX, Gérard de et STERCKX, Sébastien, *Le Manuel des Symboles*, Zodiaque, 1966.

DUBY, Georges, *Le Temps des cathédrales* [1966-1967], Paris, Gallimard, 1976.

DUPUIS, Charles, *Origine de tous les cultes*, t. 3, Paris, H. Agasse, 1795.

DURAND DE MENDE, Guillaume, *Manuel pour comprendre la signification symbolique des cathédrales et des églises* [1284], Fuveau, La Maison de vie, 1996.

ERLANDE-BRANDERBOURG, Alain, *La Cathédrale*, Paris, Fayard, 1989.

ERLANDE-BRANDERBOURG, Alain, *L'Art gothique* [1983], Paris, Citadelles, 2004.

ERLANDE-BRANDERBOURG, Alain, *Quand les cathédrales étaient peintes*, Paris, Gallimard, 1993.

FAY, Bernard, *Les Précieux*, Paris, Perrin, 1966.

GOURMONT, Rémy de, *La culture des idées* [1900], Paris, Mercure de France, 1964.

HAMON, Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

HATZENBERGER, Antoine, *Esthétique de la cathédrale gothique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

HUIZINGA, Johan, *Le Déclin du Moyen Âge* [1919], Paris, Payot, 1967.

ICHER, François, *Les ouvriers des cathédrales*, Éditions de La Martinière, Paris, 2012.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Librairie Plon, 1976.

KREMER, Jean-François, *Les Préludes pour piano de Claude Debussy*, Paris, Kimé, 1996.

LANDRIEUX, Maurice, *La Cathédrale de Reims, un crime allemand*, Paris, 1919.

LA SIZERANNE, Robert de, *Les Questions esthétiques contemporaines*, Paris, Hachette, 1904.

LE BAUD, Pierre, *Histoire de Bretagne*, Paris, Gervais Alliot, 1638.

LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Plon, 1937.

LE GOFF, Jacques, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999.

LE GOFF, Jacques, *Les Bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Strasbourg, Éd. des musées de la ville de Strasbourg, 1989.

LE GRAND, Albert, *Vie des Saints de la Bretagne armorique*, Brest, P. Anner et fils, 1837.

LENIAUD, Jean-Michel, *Les cathédrales au XIX^e siècle : étude du service des édifices diocésains*, préface d'Alain Erlande-Brandenburg, Paris, Economica, 1993.

LENOIR, Alexandre, *Nouvelle Explication des hiéroglyphes ou des anciennes allégories sacrées des Égyptiens*, Paris, 1809.

LE STUM, Philippe, *La Légende de la ville d'Ys : une Atlantide bretonne*, catalogue de l'exposition, Quimper, 2002.

LISCHKE, André, « Kitège » (Livret intégral de V. Bielski, commentaire littéraire et musical), in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 162, 1994.

LISCHKE, André, « Le Roi d'Ys » (Livret intégral, commentaire musical et littéraire), in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 65, 1984.

MÂLE, Émile, « La Cathédrale de Reims, 1915 » in *Pages actuelles*, 1914 -1915, n° 10, Paris, 1915.

MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France* [1899], Paris, Librairie Armand Colin, 1919.

MICHAUD, Guy, *Message poétique du symbolisme* [1957], Paris, Nizet, 1961.

MICHEL, André, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, t. 2. *Formation, expansion et évolution de l'art gothique*, Paris, 1906.

MICHELET, Jules, *Histoire de France* [1855-1867] en 17 volumes, t. 7, Bruxelles, Éd. Lacroix et Verboeckhoven, 1871-1874.

MICHELET, Jules, *Histoire de France* [1855-1867], in *Œuvres complètes* éditées par Paul Viallaneix, livre IV, Paris, Flammarion, 1974.

MICHELET, Jules, *Introduction à l'histoire universelle*, in *Œuvres complètes*, t. 2 (1828-1831), Paris, Flammarion, 1972.

MICHELET, Jules, *Journal* (1828-1874) publié par Claude Digeon et Paul Viallaneix, t. 1, Paris, Gallimard, 1959-1976.

MICHELET, Jules, *Le Moyen Âge*, « Eclaircissements », in *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Flammarion, 1893-1898.

Mythes et réalités de la cathédrale de Reims, Paris, Somogy, éditions d'art, 2001.

PANOFSKY, Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique précédé de l'abbé Suger de Saint-Denis* [1951], traduction et postface de Pierre Bourdieu, Paris, Éditions de minuit, 2000.

PERNOUD, Régine, *La Femme au temps des cathédrales*, Éditions Stock, 1980.

RENAN, Ernest, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* [1883], Paris, Calmann-Lévy, 1966.

RODIN, Auguste, *Les Cathédrales de France* [1914], Paris, Éditions Denoël, 1983.

Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Le Seuil, 1975.

ROSSET, Clément, *L'Anti-nature*, Paris, P.U.F., 1990.

SCHLANGER, Judith, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, 1995.

Dictionnaires

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Hachette, 1997.

Trésor de la Langue Française informatisé. Dictionnaire des XIX^e et XX^e siècles en 16 volumes, édition numérique du CNRS, Université de Lorraine. URL : <https://www.atilf.fr/ressources/tlfi/> (Dernière consultation de toutes les sources électroniques : le 7 août 2022.)

VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* [1854-1868], Paris, B. Bance, éditeur, 1854.

ОЖЕГОВ, С. И., *Толковый словарь русского языка* (Ojegov, S. I., *Dictionnaire de la langue russe*). URL : <https://tolkovyj-slovar-ozhegova.slovaronline.com/29533-%D0%A1%D0%9E%D0%91%D0%9E%D0%A0>

Русские писатели, 1800 - 1917, биографический словарь, Москва, Научное издательство «Большая Российская Энциклопедия», Фианит, 1989-1999.

Annexe 1

Poèmes d'écrivains russes sur les cathédrales médiévales¹

Alexandre BLOK

СИЕНА

В лоне площади пологой
Пробивается трава.
Месяц острый, круторогий,
Башни-свечи божества.

О, лукавая Сиена,
Вся – колчан упругих стрел!
Вероломство и измена –
Твой таинственный удел!

От соседних лоз и пашен
Ограды со всех сторон,
Острия церквей и башен
Ты вонзила в небосклон!

И томящем дух влюблённый
Исполняют образа,
Где коварные мадонны
Щурят длинные глаза :

Пусть грозит младенцу буря,
Пусть грозит младенцу враг,
Мать глядится в мутный мрак,
Очи влажные сощуря!...

SIENNE

Sur la place en pente douce
L'herbe croît près des pavés
La lune est cornue, aiguë,
Les tours sont cierges divins.

Ô, Sienne malicieuse,
Un carquois de souples traits!
Trahison et perfidie –
C'est ton sort mystérieux!

De tous côtés protégée
Des vignes, des champs voisins,
De tes tours, de tes églises
Tu perces le firmament!

Les icônes sont remplies
Par un esprit langoureux
Où les perfides madones
Clignent de leurs yeux oblongs :

Que l'ennemi, la tempête
Menacent l'enfant : les yeux
Fluides de sa mère clignent
Dans un brouillard ténébreux.

1909

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

1 Il ne s'agit pas ici de présenter une liste exhaustive de tous les poèmes d'auteurs russes sur les cathédrales médiévales. Il existe d'autres poèmes où les cathédrales sont simplement mentionnées. Nous avons choisi les poèmes les plus représentatifs qui sont cités dans cet ouvrage.

СИЕНСКИЙ СОБОР

Когда страшишься смерти скорой,
Когда твои неярки дни,—
К плитам Сиенского собора
Свой натруженный взор склони.

Скажи, где место вечной ночи?
Вот здесь — Сивиллины уста
В безумном трепете пророчат
О воскресении Христа.

Свершай своё земное дело,
Довольный возрастом своим.
Здесь под резцом оцепенело
Всё то, над чем мы ворожим.

Вот — мальчик над цветком и с птицей,
Вот — муж с пергаментом в руках,
Вот — дряхлый старец над гробницей
Склоняется на двух колюках.

Молчи, душа. Не мучь, не трогай,
Не понуждай и не зови :
Когда-нибудь придёт он, строгий,
Кристалльно-чистый час любви.

LA CATHÉDRALE
DE SIENNE

Quand tu crains une mort subite
Lorsque tes jours n'ont plus d'éclat,
Sur la cathédrale de Sienne
Penche ton regard fatigué.

Dis, où est la nuit éternelle?
Ici — dans un frémissement
Fou la Sybille prophétise
La résurrection du Christ.

Accomplis ton sort sur la terre,
Et de ton âge sois content,
Ici, sous le ciseau se fige
Tout ce que nous avions rêvé.

Parchemin à la main, un homme ;
Un garçon, la fleur et l'oiseau ;
Un vieux, penché sur une tombe,
Sur deux béquilles appuyé.

Ne me torture pas, mon âme,
Ne me contrains pas, ne dis rien.
Un jour viendra l'heure sévère
De l'amour, telle un pur cristal.

1909

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

Valéri BRIOUSSOV

К СОБОРУ КЕМПЕРА

Я был разорван мукой страстной,
Язвим извилистой тоской,
Когда безмерный, но безгласный
Во тьме ты вырос предо мной.

Создание канувших столетий!
Вонзая в небо две иглы,
Ты встал при тихом звёздном свете
Как властелин окрестной мглы.

Мои мечты, всегда тревожным,
Моей бессильной воле — ты
Сказал без слов о невозможном
Слиянии силы и мечты!

Меня сдавил ты, неотступный,
Всей тяжестью былых времён,
И был я, жалкий и преступный,
Твоим величьем обличён!

И вот — бродяга безымянный
На тёмной площади поник
Перед тобой, старик венчанный,
Как пред Изидой ученик.

**À LA CATHÉDRALE
DE QUIMPER**

J'étais déchiré de tristesse
Et torturé de passion
Lorsque, énorme et silencieuse,
Tu vins dans l'ombre devant moi.

Création des anciens siècles !
Perçant de tes flèches le ciel
Aux douces lueurs des étoiles
Reine des ombres d'alentour.

Tu parlas de l'impossible
Union de rêve et vigueur
À l'anxiété de mes songes
À ma trop faible volonté.

Tu m'écrasas, impitoyable,
Sous le poids des temps révolus,
Et moi, j'étais criminel, infâme
Démasqué devant ta grandeur!

Moi, courbé sur la place sombre
Me voici, vagabond sans nom,
Devant ton âge et ta couronne,
Ainsi qu'un disciple d'Isis.

1908

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

ТЕВТОНУ

Ты переполнил чашу меры,
Тевтон, — иль как назвать тебя!
Соборов древние химеры
Отмстят, губителя губя.

Подъявший длань на храмы-чудо,
Громивший с неба Notre-Dame
Знай: в Реймсе каменная груда
Безмолвно вопиёт к векам!

И этот вопль призывный слышат
Те чудница, что ряд веков,
Над Сеной уместившись, дышат
Мечтой своих святых творцов.

Недаром зодчий богомольный
На высоту собора взнёс,
Как крик над суетой юдольной,
Толпу своих кошмарных грёз.

Они — защитницы святыни,
Они — отмстительницы зла,
И гневу их тебя отныне
Твоя гордыня обрекла.

Их лик тебе в дыму предстанет,
Их коготь грудь твою пробьёт,
Тебя смутит и отуманит
Их крыльев демонский разлёт;

И суд, что не исполнят люди,
Докопчат сонмы скрытых сил
Над тем, кто жерлами орудий
Святыне творчества грозил.

AU TEUTON

Tu as fait déborder la coupe
Teuton, — ou quel nom te donner !
Les chimères des cathédrales
Assassineront l'assassin.

Bombarder du ciel Notre-Dame,
Sur les temples porter la main !
Mais sache : les monceaux de pierre
Preennent les siècles à témoins.

Et leur clameur est entendue
Des monstres sur la Seine éclos
Qui respirent au fil des siècles
Le rêve de saints créateurs.

À juste titre, l'architecte
Dévot porta sur les hauteurs
Saintes, comme un cri sur la foule,
La ronde de ses cauchemars.

Ils défendent le saint chef-d'œuvre,
Ils seront les vengeurs du mal :
Ta superbe sera soumise
Dorénavant à leur courroux.

Tu les verras dans les fumées,
Leurs griffes perceront tes flancs,
Et leurs ailes démoniaques
Brouilleront d'ombres ton esprit.

Un verdict rendu par la masse
Des forces secrètes punit
Celui qui sur le saint chef-d'œuvre
Ose diriger ses canons.

ELLIS (Lev KOBYLINSKI)

КЁЛЬНСКИЙ ДОМ

Сегодня с утра дождь да тучи,
под дождём так утрюм кёльнский Дом,
как дым, смутен облик могучий,
ты его узнаёшь с трудом.

Как монах, одинокой тропого,
запахнувшись зло в облака,
он уходит упрямой стопою
в иные, в родные века.

А лишь станет совсем туманно,
он, окутанный мраком ночным,
как вещей орёл Иоанна,
вдруг взмост над Кёльном родным;

вознесётся плавно и гордо,
станет бодрствовать целую ночь,
громовержущим *Sursum corda* !
отгоняя Дьявола прочь.

1905-1913

DÔME DE COLOGNE

Ce matin d'aujourd'hui, les nuages, la pluie :
C'est à peine si l'on reconnaît
De ton dôme bien triste, Cologne,
Le reflet incertain et brumeux.

Tel un moine suivant un sentier solitaire,
Que la nue enveloppe de mal,
Il dirige sa marche obstinée
Vers des siècles plus proches de lui.

Et quand l'ombre sera tout à fait nébuleuse
De ténèbres de nuit revêtu,
Il prendra son essor sur Cologne
Comme l'aigle prophète de Jean.

Harmonieusement, dignement, il s'élève,
Durant toute la nuit éveillé,
Pour d'un *Sursum corda* ! de tonnerre
Expulser le Malin de ces lieux.

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

СОБОР В МИЛАНЕ

Чистилища вечерняя прохлада
в твоих тенях суровых разлита,
но сочетают окна все цвета
нетленного Христова вертограда.

И белый луч, от Голубя зажжён,
сквозь все лучи и отблески цветные,
как прежде в сердце бедное Марии,
Архангелом в твой сумрак низведён.

Его крыло белей и чище снега
померкло здесь пред Розою небес,
и перед Тем, кто Альфа и Омега,
возносится столпов воздушный лес.

В страну, где нет печали, воздыханья,
уводит непорочная тропа,
и у органа молит подаянья
погибших душ поникшая толпа.

1905-1913

LA CATHÉDRALE DE MILAN

Le soir un souffle frais de purgatoire
Dans tes sévères ombres se répand,
Mais aux carreaux se fondent les couleurs,
Ô Christ, de ton jardin impérissable.

Parmi les rais, les reflets colorés,
Le rayon clair, venant de la colombe,
Comme autrefois dans le cœur de Marie,
Est renversé par l'Archange en ta nuit.

Son aile blanche est plus pure que la neige
Devant la Rose des cieux se ternit ;
Une forêt de colonnes s'élève
Devant l'Alpha et devant l'Oméga.

Vers un pays sans soupir, sans tristesse,
Nous emmène un sentier immaculé,
Et près de l'orgue, une foule abattue
D'esprits perdus requiert la charité.

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

ФЛОРЕНТИЙСКИЙ СОБОР

(Maria del Lilia)

У ног твоих беснуются ауто,
Толпа ревёт : *Satan il destruttore* !
Но ты молчишь, в твоём угрюмом взоре
Века не изменилось ничто.

В тебе душа титана Бриарей,
Пред Агнием кротко павшего во прах,
Среди врагов заложником старья,
Ты задремал по грудь в иных мирах.

Разубранный снаружи прихотливо
Танься ты, не тратя лишних слов,
Но яростны твоих колоколов
Немолчные приливы и отливы.

Все предали, но свято ты хранишь
Синайских громов отчие раскаты,
Архангела-гонца глагол крылатый,
Виденный райских пламенную тишь...

Уж шесть веков, как в нас померкла вера,
Блюди же правду дантовых терцин,
На куполе – сверженье Люцифера,
И над распятым чёрный балдахин.

LA CATHÉDRALE DE FLORENCE

(Maria del Lilia)

À tes pieds se démènent les autodafés
Et la foule rugit : *Satan il destruttore* !
Mais tu restes muette, et dans ton regard triste
Les siècles du passé n'ont rien modifié.

Le titan Briarée en ton âme réside,
Devant l'Agneau réduit en cendres, résigné,
Parmi les ennemis, en vieillissante otage,
Te voilà assoupie en d'autres univers.

Capricieusement, de l'extérieur parée,
Tu t'es dissimulée, en épargnant les mots ;
Mais ils sont incessants, ces flux et ces reflux,
Violents, furieux, de tes mystiques cloches.

Tout le monde a trahi, mais saintement tu gardes
Les éclats ancestraux des éclairs sinaïens,
De l'Archange-courrier les paroles ailées,
Des visions de paradis le calme ardent.

Notre foi s'est ternie en nous depuis six siècles :
Veille à la vérité dantesque des tercets,
À la chute de Lucifer de la coupole,
Au sombre baldaquin couvrant le crucifix.

1905-1913

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

Nikolaï GOUMILEV

ПАДУАНСКИЙ СОБОР

Да, этот храм и дивен и печален
Он — искушение, радость и гроза.
Горят в окошечках исповедален
Желаньем истомлённые глаза.

Растёт и падает напев органа
И вновь растёт, полнее и страшней,
Как будто кровь, бунтующая пьяно
В гранитных венах сумрачных церквей.

От пурпура, от мучеников томных,
От белизны их обнажённых тел
Бежать бы из-под этих сводов тёмных,
Пока соблазн душой не овладел.

В глухой таверне старого квартала
Сесть на террасе и спросить вина,
Там от воды приморского канала
Совсем зелёной кажется стена.

Скорей! Одно последнее усилие!
Но вдруг слабеешь, выходя на двор:
Готические башни, словно крылья,
Католицизм в лазури распростёр.

LA CATHÉDRALE DE PADOUE

Certes, ce temple est merveilleux et triste
Il est orage, et joie et tentateur
Et, languissants de désir, des yeux brillent
Aux grillages des confessionnaux.

Le chant de l'orgue s'élève et puis retombe
Et de nouveau s'élève, ample, effrayant,
Comme du sang, ivre, qui se révolte,
Dans une église aux veines de granit.

Pour éviter que soit séduite l'âme
On devrait fuir ces voûtes, leur noirceur,
Ces languissants martyrs, toutes ces pourpres
Et les blancheurs de ces corps dénudés.

Un vieux quartier, une sourde taverne :
On y prend place, on commande du vin,
Et les reflets du canal maritime
Font que le mur semble tout à fait vert.

Ne traîne pas ! Fais un dernier effort !
Mais tout à coup, en sortant tu faiblis :
Le catholicisme étend dans l'azur
Les tours gothiques rappelant des ailes.

1916

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Прошёл патруль, стуча мечами.
Дурной монах прокрался к милой.
Над островерхими домами
Неведомое опочило.

Но мы спокойны, мы поспорим
Со стражами господня гнева,
И пахнет звёздами и морем
Твой плац широкий, Женевьева.

Ты помнишь ли, как перед нами
Встал храм, чернеющий во мраке,
Над сумрачными алтарями
Горели огненные знаки.

Торжественный, гранитнокрылый,
Он охранял наш город сонный,
В нём пели молоты и пилы,
В ночи работали мasons.

Слова их скупы и случайны,
Но взоры ясны и упрямы.
Им древние открыты тайны,
Как строить каменные храмы.

Поцеловав порог узорный,
Свершив коленопреклоненье,
Мы попросили так покорно
Тебе и мне благословенья.

Великий Мастер с нивелиром
Стоял средь грохота и гула
И прошептал : «Идите с миром,
Мы побеждаем Вельзевула.»

Пока они живут на свете,
Творят закон святого сева,
Мы смело можем быть как дети,
Любить друг друга, Женевьева.

LE MOYEN ÂGE

Sonnent les glaives, la patrouille
Passe, un moine rejoint sa belle ;
Au-dessus des maisons pointues
S'assoupit un obscur mystère.

Nous discuterons dans le calme,
Seigneur, ton courroux et ses gardes,
Et ton grand manteau, Geneviève,
Fleure la mer et les étoiles.

Te souviens-tu comme le temple
S'éleva devant nous dans l'ombre ;
Au-dessus des autels moroses
Scintillaient des signaux de flamme.

Ailes de granit solennelles
Il gardait la ville indolente ;
Au chant des marteaux et des scies
Les maçons travaillaient dans l'ombre.

Paroles sobres et fortuites,
Mais regards clairs et opiniâtres,
Ils savent les anciens mystères
De la construction des temples.

Embrassant le seuil à ramages,
Notre gémissement faite,
Très humblement nous demandâmes
La bénédiction de grâce.

Tenant son niveau, le Grand Maître,
Nous chuchota dans le vacarme :
« Allez en toute quiétude :
Belzébuth, nous allons le vaincre ».

Et tant qu'ils seront en ce monde
Garants de la sainte semence,
Tels des enfants, sans nulle crainte,
Nous nous aimerons, Geneviève.

Mikhaïl KOUZMINE

Вы можете разрушить башни
И осквернить святой собор,
Вы можете спалить все пашни
И заповедный, старый бор.

В дыму дворцов и библиотек
Спокойно и легко дышать,
Метнув в Мадонну дерзкий дротик,
Не вскрикнуть, не затрепетать.

Позор воителя Омара
Пред вашим нынешним – ничто.
Средь стога жертв, в огне пожара –
Одно безумье разлито.

Испепеляйте, грабьте, жгите!
Презренье вам ответ, – не страх.
С небес невидимые нити
Восстанавливают падший прах.

И мраку косности тлетворной
Не затемнить на зло векам
Свободный и нерукотворный
Сердцами строящийся храм!

Vous pouvez profaner la sainte cathédrale,
Vous avez tout pouvoir de détruire ses tours,
D'incendier les champs labourés, les prairies
Et la vieille forêt en défends.

Et calmement de respirer, dans les fumées
Des palais et des bibliothèques en feu,
Et d'un trait acéré de viser la Madone
Sans cri, sans aucune émotion !

Du belliqueux Omar la honte légendaire
N'est vraiment rien devant votre comportement
Et sous l'embrasement dans les cris des victimes,
La démence, partout, se répand.

Tuez, incendiez, livrez-vous aux pillages,
Nous ne vous craignons pas, non, nous vous méprisons.
Guidés du haut des cieux, des filins invisibles
Redresseront les restes poudreux.

Une stagnation, obscure et délétère
Jamais, au grand jamais, ne saurait ombrager,
Ce libre temple qui n'est point fait de main d'homme
Mais bien l'œuvre de milliers de cœurs.

1914

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

Vladimir MAÏAKOVSKI

NOTRE-DAME

Другие здания
 лежат,
 как грязная кора,
в воспоминании о Notre-Dame'e.
Прошедшего
 возвышенный корабль,
о время зацепившийся
 и севший на мель.
Раскрыли дверь —
 Тоски тяжелей;
Желе
 из железа —
 нелепее.
Прошли
 сквозь монашій
 служилый слей
в соборное
 великолепие.
Читал
 письмена,
 украшавшие храм
про боговы блага на небе.
Спускался в партер,
 подымался к хорам,
смотрел удобства
 и мебель.
Я вышел —
 со мной
 переводчица-дура,
шебечет
 бантиком-ротиком :
«Ну, как вам
 нравится архитектура?
Какая небесная готика!»

NOTRE-DAME

Les autres bâtiments
 sont couchés
 comme une écorce sale
Dans mon souvenir de Notre-Dame.
Le bateau élevé
 du passé
Accroché au temps
 et échoué.
On ouvrit la porte
 plus lourde que le cafard;
Plus absurde
 que la gelée
 de fer.
On entra
 en traversant
 l'huile rituelle des moines
Dans la magnificence
 cathédralesque.
Je lus
 les écritures
 qui décoraient le temple
Parlant de biens divins dans le ciel.
Je descendais au parterre
 Je montais vers le chœur
J'observais le confort
 et les meubles.
Je sortis —
 avec moi
 une traductrice-imbécile
gazouille de sa bouche
 en nœud de ruban :
« Alors, comment trouvez-
 vous l'architecture?
Quel gothique céleste ! »

Я взвесил всё
и обдумал, —
ну вот:
он лучше Блаженного Васьки.
Конечно,
под клуб не пойдёт —
темноват, —
об этом не думали
классики.
Не стиль...
Я в этих делах не мастак.
Не дался
старью на съеденье.
Но то хорошо,
что уже места
готовы тебе
для сидения.
Его
ни к чему
перестраивать заново —
приладим
с грехом пополам,
а в наших —
ни стульев нет,
ни органов.
Копнёшь —
одни купола.
И лучше б оркестр,
да игра дорога —
сначала
не будет финансов, —
а то ли дело
когда орган —
играй
хоть пять сеансов.
Ясно —
репертуар иной —
фокстроты,
а не сопенье.

J'ai tout pesé
et réfléchi, —
et voici :
elle est mieux que le Bienheureux Vas'ka .
Bien sûr,
on ne pourra pas en faire un club —
elle est un peu sombre,
Les classiques
n'y ont pas pensé.
Pas le style...
Ce n'est pas mon point fort.
Je ne me suis pas laissé manger
par les vieilleries.
Mais il est bien
que les places
soient déjà là
pour s'asseoir.
Ce n'est pas
la peine
de la reconstruire —
Nous l'adapterons
tant bien que mal,
Et dans les nôtres —
il n'y a ni chaises
ni orgues.
Si l'on fouille —
il n'y a que coupoles.
Mieux vaudrait un orchestre,
mais le jeu est trop cher —
Au début
il n'y aura pas de profit, —
Lorsqu'il y a un orgue —
c'est autre chose —
On peut jouer
jusqu'à cinq séances.
Évidemment —
le répertoire n'est pas le même —
Les fox-trots
au lieu d'un ronflement.

Нельзя же
 французскому госкино
духовные песнопения.
А для рекламы –
 не храм,
 а краса –
старайся
 во все тяжкие.
Электрорекламе –
 лучший фасад:
меж башен
 пустить перетяжки,
да буквами разными:
 « Signe de Zorro »,
чтоб буквы бежали,
 как мышь.
Такая реклама
 так заорёт,
что видно
 во весь Boulmich.
А если
 и лампочки
 вставить в глаза
химерам
 в углах собора,
тогда –
 никто не уйдёт назад:
подряд –
 битковые сборы!
Да, надо
 быть
 бережливым тут,
ядром
 чего
 не попортив.
В особенности,
 если пойдут
громить
 префектуру
 напротив.

Il ne faut pas
 de chants religieux
 au cinéma français.
Et pour la publicité –
 ce n'est pas un temple
 c'est une merveille –
engage
 toutes tes forces.
Pour la publicité électrique –
 c'est la meilleure façade :
entre les tours
 il faut tendre des rubans
et écrire en lettres différentes :
 « Le Signe de Zorro »,
pour que les lettres courent
 comme des souris.
Une publicité comme celle-là
 hurlera si fort,
qu'on la verra
 jusqu'au Boul'mich.
Et si l'on met
 des lampes
 dans les yeux
des chimères
 aux coins de la cathédrale,
alors –
 personne ne partira :
des foules se presseront
 tout de suite !
Oui, mais il faut
 être
 prudent ici,
pour ne pas faire
 de dégâts
 avec le boulet.
Surtout
 si quelqu'un vient
saccager
 la préfecture
 en face.

Ossip MANDELSTAM

NOTRE-DAME

Где римский судия судил чужой народ —
Стоит базилика — и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый лёгкий свод.

Но выдаёт себя снаружи тайный план!
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом — дуб и всюду царь — отвес.

Но чем внимательней, твердыня, Notre-Dame,
Я изучал твои чудовищные рёбра, —
Тем чаще думал я : из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

NOTRE-DAME

Où le juge romain jugeait le peuple étranger
Se dresse la basilique et, comme Adam naguère,
Joyeuse et la première, elle s'étire et fait jouer
Les muscles et les tendons de ses voûtes légères.

Mais du dehors se trahit le plan secret
La force des arcs-boutants travaille
À maintenir la masse des murs et annuler
Le bélier des voûtes insolentes.

Labyrinthe élémentaire, inconcevable forêt.
De l'âme gothique l'abîme réfléchi
Puissance de l'Égypte, chrétienne humilité
Près du roseau le chêne et partout règne le contrepoids.

Mais plus j'étudiais, rocher de Notre-Dame,
Mieux j'observais tes monstrueux côtés
Et plus je me disais : avec le poids mauvais
Moi aussi, un jour, je créerai la beauté.

1912

Traduit par Jean Blot

Я ненавижу свет
Однообразных звёзд.
Здравствуй, мой давний бред, –
Башни стрельчатый рост!

Кружевом, камень, будь,
И паутиной стань:
Неба пустую грудь
Тонкой иглою рань.

Будет и мой черёд –
Чую размах крыла.
Так – но куда уйдёт
Мысли живой стрела?

Или, свой путь и срок
Я, исчерпав, вернусь:
Там – я любить не мог,
Здесь – я любить боюсь...

Que m'est odieuse la lumière
Des monotones étoiles !
Salut, mon ancien délire,
Du clocher l'essor ogival !

Ô, change-toi, pierre, en dentelle,
Et deviens toile d'araignée !
Que le torse vide du ciel
S'ouvre à ton aiguille aiguisée !

Mon tour aussi viendra de m'élancer.
Je sens déjà l'essor d'une aile.
Mais vers quel but, de la vive pensée,
La flèche s'envolera-t-elle ?

Ou bien je serai de retour,
Ayant mon temps et ma route épuisé.
Ici je redoute l'amour,
Là-bas je n'ai pas pu aimer...

1912

Traduit par François Kérel

РЕЙМС И КЁЛЬН

...Но в старом Кёльне тоже есть собор,
Неконченный и всё-таки прекрасный,
И хоть один священник беспристрастный,
И в дивной целости стрельчатый бор;

Он потрясён чудовищным набатом,
И в грозный час, когда густеет мгла,
Немецкие поют колокола:
Что сотворили вы над реймским братом?

1912

REIMS ET COLOGNE

Le vieux Cologne aussi a une cathédrale,
Elle est inachevée et pourtant magnifique ;
Il est un prêtre au moins au visage stoïque,
Dans la forêt fléchée, ô merveille intégrale.

Un tocsin monstrueux, de manière sournoise,
L'ébranle dans le noir en ce terrible instant,
Les cloches d'Allemagne entonnent triste chant :
« Qu'avez-vous fait, hélas, à notre sœur rémoise ? »

Traduit par L. Chvedova
et R. Vaissermann

Я видел озеро, стоящее отвесно.
С разрезанною розой в колесе
Играли рыбы, дом построив пресный.
Лиса и лев боролись в челноке.

Глазели внутри трёх лающих порталов
Недуги-недуги других нескрытых дуг.
Фиалковый пролёт газель перебежала,
И башнями скала вздохнула вдруг.

И, влагой напоён, восстал песчанник честный,
И средь ремесленного города-сверчка
Мальчишка-океан встаёт из речки пресной
И чашками воды швыряет в облака.

J'ai vu un lac, un lac qui se tenait debout,
Et, leur logis d'eau douce achevé, les poissons
Jouaient avec la rose taillée dans la roue,
Dans l'esquif s'affrontaient le renard et le lion.

Les voûtes avortées de voûtes plus ouvertes
Zieutaient par le dedans les trois hurlants portails,
La gazelle enjamba la portée violette
Et du roc le soupir des tours soudain jaillit.

Et fier le grès se dresse, abreuvé de fraîcheur ;
Dans la ville-grillon, la ville des métiers,
Un enfant-océan vient de surgir du fleuve
Et d'eau douce à pleins seaux asperge les nuées.

1937

Traduit par François Kérel

Sophie PARNOK

Я не люблю церквей, где зодчий
Слышнее Бога говорит,
Где гений в споре с волей Отчей,
В ней не затерян, с ней не слит,

Где человеческий дух тщеславный
Как бы возносится над ней, –
Мне византийский купол плавный
Колочей готики родней.

Собор Миланский! Мне чужая
Краса! – Дивлюсь ему и я –
Он, точно небу угрожая,
Свои вздымает острия.

Но оттого-ли, что так мирно
Сияет небо, он – как крик?
Под небом, мудростью надмирной,
Он суетливо так велик.

Вы, башни! В высоте орлиной
Мятежным духом взнесены,
Как мысли вы, когда единой
Они не объединены!

И вот другой собор... Был смуглый
Закат и желтоват и ал,
Когда впервые очерк круглый
Мне куполов твоих предстал.

Как упонительно неярко
На плавном небе, плавный ты,
Блеснул мне, благодатный Сан Марко,
Подъемля тонкие кресты!

Ложился, как налёт загара,
На мрамор твой – закатный свет...
Мне думалось: какою чарой
Одушевлён ты и согрет?

Je n'aime pas l'église où l'architecte
Parle plus fort que la divinité,
Où son génie avec Dieu se querelle
Plutôt que de se perdre en lui ;

Où semble s'élever au-dessus d'elle
L'esprit humain, pétri de vanité ;
Et la rondeur byzantine m'est chère
Plus que le gothique épineux.

Milan, la beauté de ta cathédrale
M'est étrangère ! – Elle m'étonne aussi –
Elle paraît s'élever de ses flèches
Comme pour menacer les cieux.

Serait-ce donc parce que le ciel brille
Paisiblement, qu'elle semble un appel ?
Et sous les cieux de suprême sagesse
Elle s'agite avec grandeur.

Et vous, les tours ! À hauteur de vol d'aigle
Vous inscrivent un esprit révolté ;
Vous êtes comme d'éparses pensées
Que nul penser ne réunit !

Le ciel était écarlate et jaunâtre
Lorsque je vis, pour la première fois,
Des coupoles d'une autre cathédrale
Venir les contours arrondis.

Tu rayonnais de ta lumière douce,
Toi, l'enchanteur et bienveillant Saint-Marc,
Harmonieux dans le ciel harmonique,
Tu projetais tes sveltes croix !

Et sur ton marbre, ainsi qu'un hâle sombre,
Se répandaient les lueurs du couchant ;
Et je pensais : quel sortilège étrange
Peut t'animer, te réchauffer ?

Что есть в тебе, что инокиней
Готова я пред Богом пасть? –
Господней воли плавность линий
Святую знаменует власть.

Пять куполов твоих – как волны...
Их плавной силой поднята,
Душа моя, как кубок полный,
До края Богом налита.

Qu'est-il en toi, que comme une moniale
Je veux fléchir les genoux devant Dieu ? –
Ta volonté, Seigneur, harmonieuse,
Symbolise un pouvoir sacré.

Tes cinq coupoles sont comme des ondes...
Mon âme par leur rythme harmonieux
Est soulevée, et puis, comme une coupe
Se remplit de Dieu jusqu'aux bords.

1914

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

Constantin SLOUTCHEVSKI

СТРАСБУРГСКИЙ СОБОР

Когда случалось, очень часто,
Мне проходить перед тобой,
С одною башнею стоял ты –
Полуоконченный, хромой!

Днём, как по книге, по тебе я
О давнем времени читал;
Безмолвный мир твоих фигурок
Собою текст изображал.

Днём отворявшиеся двери
Народ входил и выходил;
Обедня шла, и ты органом
Как бы из груди голосил.

Всё это двигалось и жило,
И даже ряд надгробных плит,
Казалось мне, со стен отвесных
В латинских текстах говорит.

А ночью двери закрывались,
Фигурки гибли с темнотою,
С одною башнею стоял ты –
Отсюда запертый, немой!

И башня, как огромный палец
На титанической руке,
Писала что-то в небе тёмном
На незнакомом языке!

Не башня двигалась, но тучи...
И небо, на оси вертясь,
Принявши буквы, уносило
Их неразгаданную связь...

LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG

Lorsque, très souvent, il m'arrive
De me promener devant toi
Telle une infirme inachevée,
Tu dresses ton unique tour.

Le jour, en toi, comme en un livre
Je relis les temps révolus :
Le monde de tes figurines
Dans le silence m'apparaît.

Le jour, lorsque tes portes s'ouvrent
Le peuple entre, le peuple sort ;
Pendant la messe, avec ton orgue
Tu résonnes du fond du cœur.

Là tout vit, là tout bouge, et même
Les pierres tombales en rang
Et les murs d'aplomb, il me semble,
Me parlent en texte latin.

Et la nuit, quand les portes ferment,
Figures mourant dans le noir,
De partout, fermée et muette,
Tu dresses ton unique tour.

Et la tour, comme un doigt énorme,
De quelque titanesque main,
Écrit sur le firmament sombre
Dans un dialecte inconnu.

La tour se dressait, les nuages
Bougeaient, et le ciel tournoyant
Prenait et emportait les lettres
De leurs énigmatiques liens...

1880

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

В АББАТСТВЕ СЕН-ДЕНИ

А! Вот он наконец, дворец успокоения,
Хранитель царственных могил,
Где под двойной бронёй гранита и сомненья
Лежат без прав и даже без движения
Властители народных сил.

Какая высота! Крепки и остры своды,
Под ними страшно простоять,
И если из гробов в короткий час свободы
Встают покойники на призывы природы
И тянутся, — им есть где погулять.

И сыро и свежо. Темны углы собора,
По ним и чернь годов, и копоть залегла,
А в куполе вверху, свободны от надзора,
Сошлись на долгий спор, на подпись приговора
И шепчутся прошедшие дела.

За перспективою мельчая, умаляясь,
Стоят ряды готических столбов;
В цветные стёкла радутой врываясь,
Свет вечера играет, расстилаясь
Дорожками узорчатых ковров.

Одеты мрамором, в чехах, под вензелями,
Гробницы королей прижались к алтарю,
Лампады теплятся спокойными огнями,
Храм населяется вечерними тенями,
И сонный день приветствует зарю.

Что, если бы теперь, по воле providенья,
Из-под гранита проросли
Прошедшие дела, как странные растения,
И распустили бы во имя сожаленья
Свои завитые стебли?

À L'ABBAYE DE SAINT-DENIS

Ah ! Le voici enfin, ce calme sanctuaire,
Ce gardien des tombeaux royaux,
Où, sous le double abri du granit et du doute,
Sont couchés les seigneurs de la force des peuples,
Sans nul droit, sans nul mouvement.

Les hautes voûtes sont si fortes, si pointues,
Que sous elles l'effroi vous prend.
Et si dans un instant l'appel de la nature
Faisait hors des tombeaux ressortir les cadavres,
La place ne manquerait pas.

Il fait humide et frais, et les recoins du temple
Sont assombris de suie et de nielle des ans ;
À l'abri du regard, là-haut, dans la coupole,
Pour signer les verdicts, les affaires passées
Se rencontrent en chuchotant.

La perspective écrase, affaisse et rapetisse
Les rangs des gothiques piliers ;
La lumière du soir dans les vitraux s'engouffre
Ainsi qu'un arc-en-ciel qui se répand et joue
Dans des sentiers de tapis ouvragés.

Et les tombes des rois, de marbre revêtues,
Sous leurs chiffres se serrent auprès de l'autel ;
Une lueur paisible émane des veilleuses,
Le jour accueille le crépuscule et le temple
Est envahi par les ombres du soir.

Et si, sous le granit, par quelque providence,
Telles d'étranges végétaux,
Repoussaient tout à coup les affaires passées
Et que se déploiaient leurs tiges bien frisées-
Au nom de la contrition ?

Что, если бы теперь камня засквозили
Зевнули рты готических гробниц,
И мертвецов коронных обнажили,
И тихим светом осветили
Черты, как смысла, отживших лиц?

Вы жили, короли, вас Франция питала,
Чудовищная мать чудовищным сосцом,
Веками тужилась, все силы надрывала,
От вас отплаты, службы ожидала –
Вы отплатили каждый мертвецом.

Скажите, короли: под мехом багряницы
Пришлось ли вам хоть раз когда-нибудь
На площади взволнованной столицы
Средь торжества, с парадной колесницы
По-человечески вздохнуть?

Пришлось ли вам хоть в шутку усомниться
В себе самом, смотря на пышный двор,
Могли ли вы слезой не прослезиться,
Могли ли сердцу не позволить биться,
Когда рука черкала приговор?

Был светлый день, – оков перегоревших
Народ не снёс, о камне перебил
И трупы королей своих оконечивших,
В парчах и в золоте истлевших,
Зубами выгрыз из могил.

Был мрачный день, – народ остановили,
Сорвали шапки с бешеных голов,
Систематически и мерно придушили,
А трупы королей собрали и сложили
В большую кучу в склеп отцов.

И я бы мог, спустившись в склеп холодный,
Порыться в куче тех костей
И брать горстями прах негодный,
Как пыль дорог, как пыль дорог – свободный,
Давно отживших королей.

Et si transparaissaient en ce moment les pierres,
Si les lèvres des tombes gothiques s'ouvraient,
Découvrant des défunts aux chefs ceints de couronnes,
En éclairant d'une douce lumière
Leurs faces aux traits surannés ?

Vous viviez, vous les rois que nourrissait la France,
La mère monstrueuse aux tétons monstrueux,
Peinant durant des siècles, dépensant ses forces,
Elle attendait de vous récompenses, services :
Vous lui avez, chacun, offert un mort.

Dites-moi, vous les rois : sous vos manteaux de pourpre
Vous est-il jamais arrivé,
Depuis votre carrosse, au milieu de la place
De votre capitale en fête,
De soupirer humainement ?

Vous est-il arrivé de douter de vous-même
Dans votre cour au moins en badinant,
Ou de vous empêcher de verser une larme,
Ou de vous empêcher d'entendre le cœur battre,
Quand votre main paraifait un verdict ?

C'était par un jour clair – et, ses chaînes brûlées
Sur les rochers, le peuple les brisa ;
Et de ses dents il arracha des tombes,
Transis dans l'or et dans le brocart, les cadavres
En pourriture de ses rois.

C'était par un jour sombre – on arrêta le peuple,
On étrangla systématiquement,
On saisit les chapeaux sur les têtes hardies,
Les cadavres des rois, dans le tombeau des pères,
En un grand tas furent accumulés.

Et j'aurais pu, au fond de cette froide tombe,
Fouiller dans ce tas d'ossements,
Et prendre à pleines mains ces cendres inutiles,
Et libres comme la poussière,
De ces rois morts depuis longtemps.

И в этой-то пыли, и в этом сером прахе
Смешав Людовиков с Францисками в одно,
Лежат династии в молчании и страхе
Под вечным топором, на бесконечной плахе,
И безнадежно и давно.

И всякий рвёт и рубит то, что хочет,
Своим ножом от королевских тел;
Король-мертвец в ответ не забормочет,
Когда потомок громко захохочет
Над пустотой прошедших дел.

Темно. Очерчены неясными чертами,
Белеют остовы готических гробниц,
Лампады теплятся спокойными огнями,
А у меня скользят перед глазами
Немые образы без лиц...

Точной датировке не поддаётся
Le poème n'est pas daté

Et dans cette poussière, et dans ces cendres grises,
Où les Louis sont mêlés aux François,
Muettes de frayeur gisent les dynasties
Sur l'échafaud sans fin, sous l'éternelle hache,
Depuis longtemps, sans nul espoir.

Des corps royaux chacun déchire et tranche
Ce qu'il veut, avec son couteau.
Lorsque son descendant éclatera de rire
Le défunt roi ne saura lui répondre
Des faits anciens et de leur vanité.

Il fait sombre. Des lignes confuses blanchissent
Aux fronts des gothiques tombeaux.
Les lampes brûlent de leurs feux paisibles,
Et de muettes formes sans visages
Passent devant mes yeux...

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

Maximilien VOLOCHINE

РЕЙМСКАЯ БОГОМАТЕРЬ

Марье Самойловне Цетлин

Vue de trois quarts, la cathédrale
de Reims évoque une
grande figure de femme
agenouillée, en prière.

Rodin

В минуты грусти просветлённой
Народы созерцать могли
Её – коленопреклонённой
Средь виноградников Земли.
И всех, кто сном земли недужен,
Её целила благодать,
И шли волхвы, чтоб увидеть
Её – жемчужину жемчужин.
Она несла свою печаль,
Одета в каменные ткани
Прозрачно-серые, как даль
Спокойных овидей Шампани.
И соткан был её покров
Из жемчуга лугов поёмных,
Туманных утр и облаков,
Дождей хрустальных, ливней тёмных.
Одежа её чудесный сон,
Небесным светом опалён,
Горел в сиянии малых радуг,
Сердца мерцали алых роз,
И светотень курчавых складок
Струилась прядями волос.
Земными создана руками,
Она сама была землёй –
Её лугами и реками,
Её предутренними снами,
Её вечерней тишиной.
... И обнажив, её распяли...
Огонь лизал, и стрелы рвали
Святую плоть... И по ночам,
В порыве безысходной муки,
Её обугленные руки
Простёрты к зимним небесам.

NOTRE DAME DE REIMS

à Maria Samoilovna Tsetlin

Vue de trois quarts, la cathédrale
de Reims évoque une
grande figure de femme
agenouillée, en prière.

Rodin

Quand leur tristesse était lucide,
Les hommes avaient le pouvoir
De la contempler à genoux
Parmi les vignes de la Terre.
Et sa grâce reconfortait
Ceux qu'étouffait le mal terrestre.
Les mages venaient pour la voir,
Elle-perle entre les perles.
Elle portait le deuil, vêtue
D'amples tissus de pierre grise,
Nébuleux, comme les lointains
Des calmes plaines de Champagne.
Dans son voile s'étaient tissés
La perle des prairies humides,
Les brouillards du matin, les pluies
De cristal, les sombres averses.
La lumière des cieux jouait
Dans le rêve de sa parure,
Brûlait dans la clarté des arcs,
Dans le cœur de ses roses rouges.
Le clair-obscur de ses replis
Coulait comme une chevelure.
Des mains de terre l'avaient faite.
Elle-même elle était la Terre,
Et ses prairies, et ses rivières,
Et ses rêves d'avant l'aurore,
Et la sérénité des soirs...
On l'a dépouillée, crucifiée...
Son corps pur a souffert la flamme,
Les flèches aiguës... Et, la nuit,
Dans ses élan d'affreuse angosse,
Tendant ses bras carbonisés
Elle implore le ciel glacé.

РУАНСКИЙ
СОБОР

Руан 24 июля 1905 г.
Анне Рудольфовне Минцловой
I НОЧЬ

Вечер за днём беспокойным.
Город, как уголь, зардел,
Веет прерывистым, знойным,
Рдяным дыханием тел.

Плавны, как пение хора,
Прочь от земли и огней
Высятся дуги собора
К светлым пространствам ночей.

В тверди сияюще-синей,
В звёздной алмазной пыли,
Нити стремительных линий
Серые сети сплели.

В горний простор без усья
Взвились громады камней...
Птичьи упругие крылья –
Крылья у старых церквей!

LA CATHÉDRALE
DE ROUEN

Rouen le 24 juillet 1905
À Anna Roudolfovna Mintslova
I LA NUIT

Tel un brasier la ville brille.
Le soir suit le jour inquiet,
Entrecoupée, ardente, rouge
L'haleine des corps se répand.

Au loin de la terre et des flammes,
Ainsi qu'un chœur harmonieux,
Cathédrale ! Tes arcs s'élèvent
Vers les clairs espaces des nuits.

Dans les cieux étoilés de poussière
De diamants, d'un bleu profond,
Des fils de lignes rapides
Entrelacent des filets gris.

Sans efforts, des masses de pierre
Prenaient leur essor vers les cieux...
Des ailes d'oiseaux étendues –
Des ailes de temples anciens !

1907

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

II ЛИЛОВЫЕ ЛУЧИ

О, фиолетовые грозы,
Вы – тень алмазной белизны!
Две аметистовые Розы
Сияют с горней вышины.

Дымится кровь огнём багровым,
Рубины радуют винных лоз,
Но я молюсь лучам лиловым,
Пронзившим сердце вечных Роз.

И я склоняюсь на ступени,
К лиловым пятнам тёмных плит,
Дождём фиалок и сирени
Во тьме сияющей облит.

И храма древние колонны
Горят фиалковым огнём.
Как аметист, глаза бессонны
И сожжены лиловым днём.

II LES RAYONS VIOLETS

Ô violets orages, ombres
De diamantines blancheurs !
Des Roses, couleur améthyste,
Rayonnent aux sommets des cieux.

Le sang fume en flamme pourprée
Des ceps de vigne les rubis
Flambent : j'implore les raies mauves
Qui percent des Roses les cœurs.

Et je me penche vers les marches
Aux taches d'un jaune foncé,
Arrosé, dans l'ombre brillante
De violettes, de lilas.

Les vieilles colonnes du temple
Brûlent d'un feu violacé.
Yeux sans sommeil, comme améthyste,
Sont brûlés par le jour lilas.

1907

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

III ВЕЧЕРНИЕ СТЕКЛА

Гаснет день. В соборе всё поблекло.
Дымный камень лиловат и сер.
И цветами отцветают стёкла
В глубине готических пещер.

Тёмным светом вытканые ткани,
Страстных душ венчальная фата,
В них рубин вина, возникший в Кане,
Алость роз, расцветших у креста,

Хризолит осенний и пьянящий,
Медь полудней – царственный янтарь,
Аметист – молитвенный алтарь,
И сапфир испуганный и зрящий.

В них горит вечерний океан,
В них призыв далёкого набата,
В них глухой, торжественный орган,
В них душа стоцветная распята.

Тем, чей путь таинственно суров,
Чья душа тоскою осиянна,
Вы – цветы осенних вечеров,
Поздних зорь далёкая Осанна.

III LES VITRES DU SOIR

Le jour meurt. Tout ternit dans la cathédrale,
Et la pierre enfumée est grise et lilas.
Les couleurs des vitraux, telles des fleurs, fanent
Tout au fonds des gothiques caveaux.

Les tissus sont tissés de lumière sombre,
Voile de mariage de cœurs fervents.
Roses pourpres au pied de la croix écloses,
Rubis vermeil du vin de Cana.

Chrysolithe enivrante d'automne, cuivre
Du milieu de la journée, ambre royale,
Améthyste de l'autel des liturgies,
Saphir voyant et terrifié.

En eux l'océan vespéral se consume,
En eux c'est l'appel d'un tocsin éloigné,
C'est l'appel triomphal et lointain de l'orgue
C'est l'âme aux cent couleurs sur la croix.

Pour ceux dont la voie est mystique et sévère,
Dont l'âme s'illumine d'affliction,
Vous êtes, vous, les fleurs des soirs d'automne,
D'aurores tardives l'Hosanna lointaine.

1907

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

IV СТИГМАТЫ

Чья рука, летучая как пламень,
По страстным путям меня ведёт?
Под ногой не гулкий чую камень,
А журчанье вещей вод...

Дух пронзают острые пилястры,
Мрак ужален пчёлами свечей.
О, сердца, расцветшие, как астры,
Золотым сиянием мечей!

Свет страданья, алый свет вечерний
Пронизал резной, узорный храм.
Ах, как жалят жала алых терний
Бледный лоб, приникший к алтарям!

Вся душа – как своды и порталы,
И, как синий ладан, в ней испуг.
Знаю вас, священные кораллы,
На ладонях распротёртых рук!

IV LES STIGMATES

Quelle main, volant comme une flamme,
Me conduit par les chemins fervents ?
Sous mon pied je n'entends pas les pierres,
Mais le chant prophétique des eaux.

Les chandelles piquent les ténèbres,
Les piliers aigus percent l'esprit.
Et les cœurs dans l'éclat d'or des glaives
Se déploient, ainsi que des asters !

Lueurs du soir, lueurs de souffrance,
Pénétrant dans le temple ouvragé.
Comme vos rouges épines piquent
Le front pâle penché sur l'autel !

Toute l'âme est en portails et voûtes
Et sa peur est comme un encens bleu.
Je vous connais, coraux vénérables
Sur les paumes des mains déployées !

1907

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

V СМЕРТЬ

Вьются ввысь прозрачные ступени,
Дух горит... и дали без границ.
Здесь святых сияющие тени,
Шелест крыл и крики белых птиц.

А внизу, глубоко – в древнем храме
Вдох земли подымает лития.
Я иду алмазными путями.
Жгут ступни соборов острия.

Под ногой сияющие грозди –
Пыль миров и пламя белых звёзд.
Вы, миры, – вы огненные гвозди
Вечный дух распявшие на крест.

Разорвись завеса в тёмном храме,
Разомкнись лазоревая твердь!
Вот она, как ангел, над мирами,
Факел жизни – огненная Смерть!

V LA MORT

Dans les airs tourbillonnent les marches limpides,
L'esprit brûle... Il n'est pas de frontières au loin.
Ici, des cris d'oiseaux blancs, des froissements d'ailes,
Et des ombres brillantes de saints.

Et plus bas, tout au fond du temple séculaire,
Le soupir de la terre élève les lithiums.
Je vais par des chemins de diamants. Les flèches
Des cathédrales brûlent mes pieds.

Sous mon pas, des grappes rayonnantes – la flamme
Des astres lactescents, poussière d'univers ;
Ô mondes ! Vous les clous ardents qui crucifient
Sur la croix, l'esprit d'éternité.

Ô déchire-toi donc, voile du temple sombre,
Entrouvre-toi donc, toi ciel azuréen,
Comme un ange elle vient, la voici sur les mondes,
La flamme de vie, ardente Mort !

1907

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

VI ПОГРЕБЕНЫЕ

Глубь земли... Источенные крипты.
Слышно пенье, – погребальный клир.
Ветви пальм. Сухие эвкалипты.
Запах воска. Тление и мир...

Здесь соборов каменные корни.
Прахом в прах таинственно сойти,
Здесь истлеть, как семя в тёмном дёрне,
И цветком собора расцвести!

Милой плотью скованное время,
Своды лба и звенья позвонков
Я сложу, как радостное бремя,
Как гирлянды праздничных венков.

Не придя к конечному пределу
И земной любви не утоля,
Твоему страдающему телу
Причащаюсь, тёмная земля.

Свет очей – любовь мою сыновью
Я тебе незрячей отдаю
И своего солнечного кровью
Злое сердце мрака напою.

VI L'ENTERREMENT

Profondeur de la terre... Cryptes rouges.
Le clergé funéraire – on entend un chant.
Les branches de palmier. L'odeur de la cire.
Les eucalyptus secs. Corruption, paix.

Ô racines de pierre des cathédrales !
Mystérieusement en cendre changer,
Pourir comme une graine dans l'herbe sombre,
En fleur de cathédrale s'épanouir !

Temps immobilisé de la chair aimée,
Voûtes frontales et maillons ténébreux,
Comme guirlandes de couronnes festives,
Je vous déposerai, vous joyeux fardeaux.

N'ayant pas atteint la limite finale,
Et ma soif de terrestres amours n'étant pas
Étanché, avec ton corps souffrant, ô terre
Sombre, je voudrais pouvoir communier.

Je te donnerai, aveugle, la lumière
De mes yeux et tout mon amour filial ;
Et je vais abreuver de mon sang solaire
Le cœur scélérat de ténèbres rempli.

1907

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

VII ВОСКРЕСЕНИЕ

Сердце острой радостью ужалено.
Запах трав и колокольный гул.
Чьей рукой плита моя отвалена?
Кто запор гробницы отомкнул?

Небо в перьях – высится и яснится...
Жемчуг дня... Откуда мне сне?
И стоит собор – первопричастница
В кружевах и белой кисее.

По речным серебряным излучинам,
По коврам сияющих полей,
По селеньям, сжавшимся и скученным,
По старинным плитам площадей,

Вижу я, идут отроковицами,
В светлых ризах, в девственной фате,
В кружевах, с завешенными лицами,
Ряд церквей – невесты во Христе.

Этим камням, сложенным с усильями,
Нет оков и нет земных границ!
Вдруг взмахнут испуганными крыльями
И взовьются стаей голубиц.

VII RÉSSURRECTION

Le cœur est transpercé d'une joie aiguë.
Les odeurs d'herbes, les voix des carillons.
Quelle main souleva ma pierre tombale ?
Qui força la serrure de mon tombeau ?

Le ciel est plumeux... Il s'élève et s'éclaire
La perle du jour... D'où cela me vient-il ?
Dentelles, mousseline blanches... première
Communiant, la cathédrale est là.

Par les méandres d'argent des rivières,
Par les tapis des herbages rayonnants,
Par les entassements serrés des villages,
Par les places aux dallages surannés,

Je vois marcher comme des adolescentes,
Chasubles claires et voiles virginaux,
Visages dissimulés sous des dentelles,
Des rangs d'églises, les promises du Christ.

Et ces pierres, à grands efforts érigées,
Se rient de frontières terrestres, des fers !
Battant avec des ailes, leur volée
De colombes se déploiera brusquement.

1907

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

В поэзии старых больших городов
(отрывок)

Слегка выделяясь, во мраке видны
Пилястры, карнизы, оконца...
И только розетки сияют вверху,
Как два фиолетовых солнца.
Висят разноцветные нити лучей,
На сводах дрожащие пятна,
Весь сумрак какой-то прозрачный, цветной,
Таинственно-тихий, понятный...
А в окнах... там целый особенный мир
Готических старых соборов –
Вся эта гармония красок, цветов,
Фигур, переплетов, узоров....

Dans la poésie des grandes villes anciennes
(extrait)

On voit, dans le noir, s'ébaucher doucement
Pilastres, corniches, fenêtres...
Et les roses scintillent là-haut
À deux soleils mauves semblables.
Les fils polychromes des rais suspendus,
Des taches tremblant sur les voûtes.
Et l'ombre limpide diaprée, apparaît
Secrète, muette, accessible...
Et dans les fenêtres là-bas tout un monde étonnant
De fleurs, de couleur, d'harmonie
D'anciennes églises gothiques, dessins,
Fleurons, croisillons, arabesques...

1900

Traduit par V. Tchimichkian
et L. Chvedova

Annexe 2

Illustrations



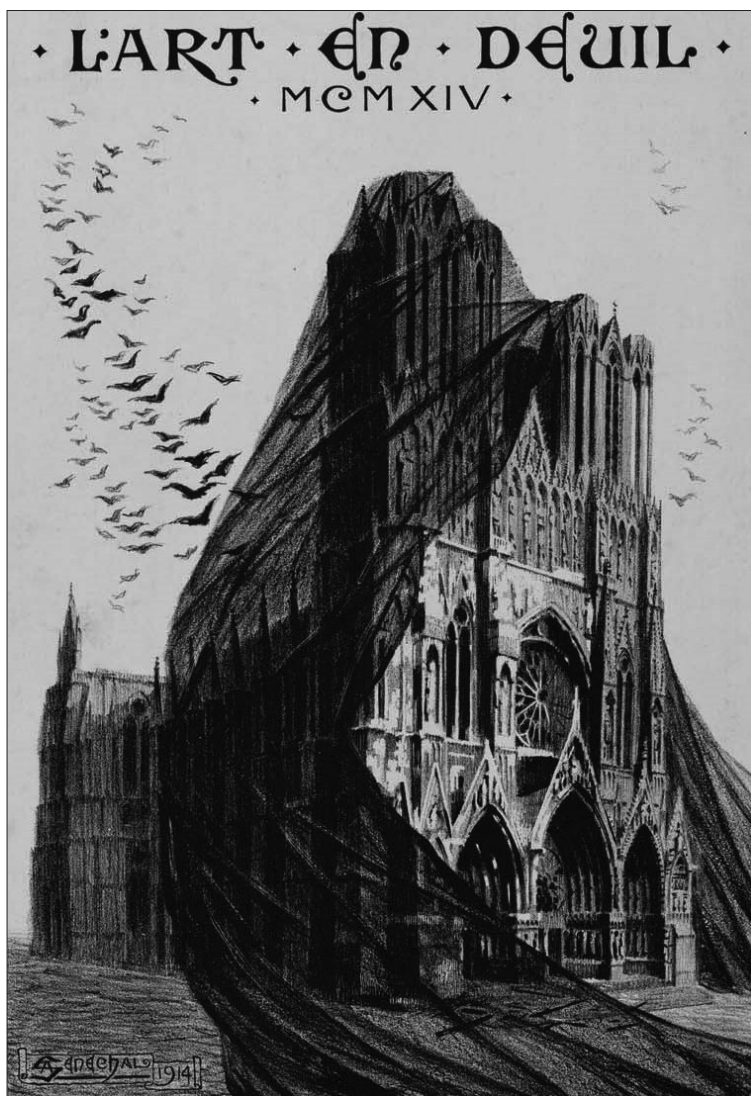
1. Victor Hugo, *Ruines d'un bourg*, 1856-1857, dessin, Paris, Maison de Victor Hugo.



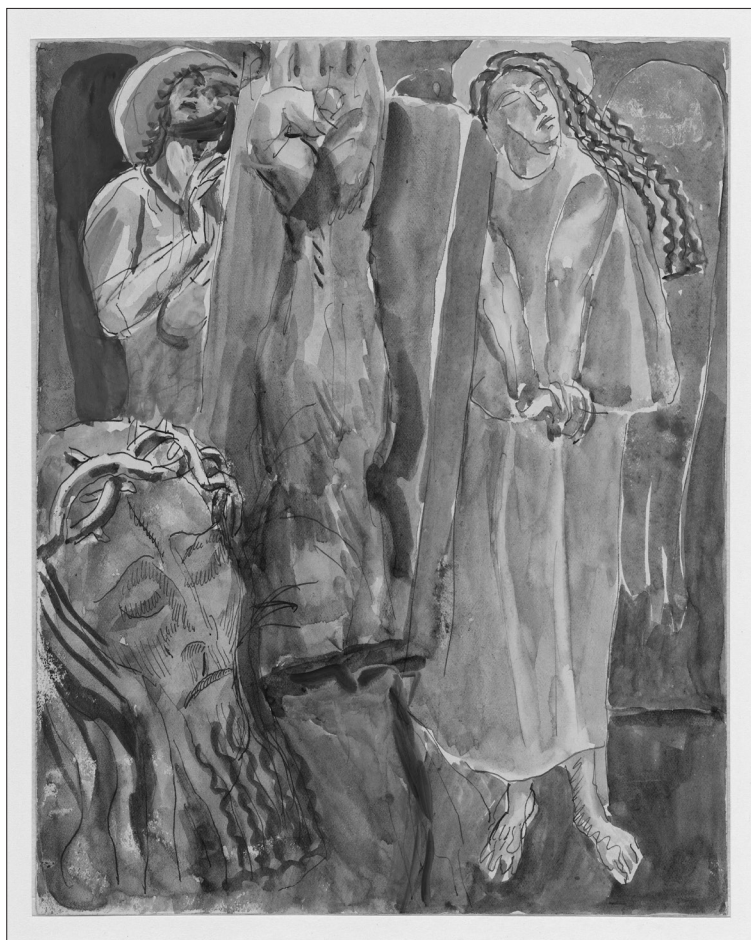
2. Eugène Grasset, *Librairie romantique*, 1887,
lithographie en couleurs, Paris, Musée Carnavalet.



3. Auguste Rodin, *La Cathédrale*, 1908, sculpture en pierre,
Paris, Musée Rodin.



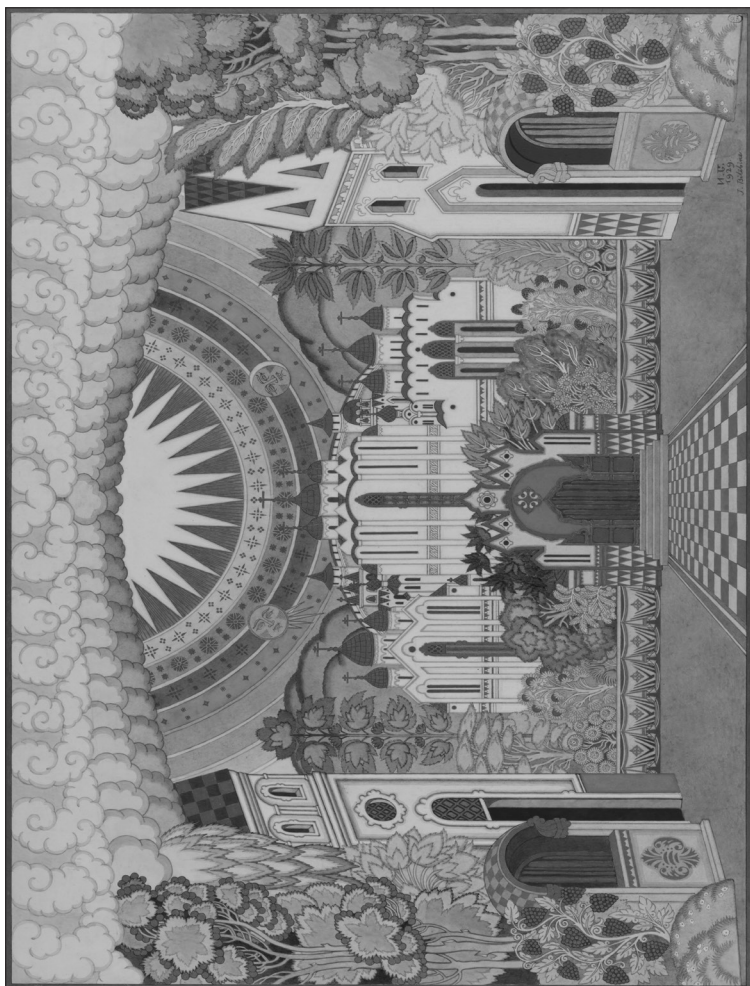
4. Adrien Sénéchal, *L'Art en deuil*, 1914, estampe,
Reims, Bibliothèque municipale.



5. Émile Antoine Bourdelle, *Le Martyre de Reims, fragments du Christ*, 1916-1918, dessin aquarellé, Paris, Musée Bourdelle.



6. Néron de nos jours (Нерон наших дней), 1914,
carte postale russe.



7. Ivan Bilibine, esquisse de décor pour l'opéra de Rimski-Korsakov *La Légende de l'invisible ville de Kitége et de la jeune fille Févronia*, 1929, aquarelle, Saint-Pétersbourg, Musée Russe.



8. André Jacquemin, *La Rime de la ville d'Ys*, 1948, gravure, Quimper, Musée départemental breton.

Table des illustrations

1. Victor Hugo, *Ruines d'un bourg*, 1856-1857, dessin (plume, pinceau, encre brune et lavis), Paris, Maison de Victor Hugo CCØ Paris Musées / Maisons de Victor Hugo Paris-Guernesey.
2. Eugène Grasset, *Librairie romantique*, 1887, affiche de librairie, lithographie en couleurs, imp. J. Bognard, Paris, Musée Carnavalet CCØ Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris.
3. Auguste Rodin, *La Cathédrale*, 1908, sculpture en pierre, Paris, Musée Rodin © Musée Rodin (photo Christian Baraja).
4. Adrien Sénéchal, *L'Art en deuil*, 1914, estampe, Reims, Bibliothèque municipale © *L'art en deuil* MCM XIV [1914]. Lithographie en noir et blanc signée Sénéchal, 1914. BM de Reims, Œuvres d'artistes, Sénéchal 11489.
5. Émile Antoine Bourdelle, *Le Martyre de Reims, fragments du Christ*, 1916-1918, dessin aquarellé (plume, encre brune et aquarelle avec rehauts de gouache sur papier), Paris, collection musée Bourdelle CCØ Paris Musées / Musée Bourdelle.
6. *Néron de nos jours* (*Нерон наших дней*), 1914, carte postale russe.
7. Ivan Bilibine, esquisse de décor pour l'opéra de Rimski-Korsakov *La Légende de l'invisible ville de Kitège et de la jeune fille Févronia*, 1929, aquarelle sur papier, Saint-Pétersbourg, Musée Russe © State Russian Museum, St. Petersburg.
8. André Jacquemin, *La Rime de la ville d'Ys*, 1948, gravure (pointe sèche), collection Musée départemental breton, Quimper © Musée départemental breton / Bernard Galéron.

Table des matières

Remerciements	5
Avant-propos	9
Introduction	13

Chapitre I

L'image de la cathédrale-livre 37

I. Influence réciproque des arts	39
II. Doctrine romantique de la « cathédrale-livre » de Victor Hugo.....	45
III. La cathédrale-écriture symbolique dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans	65
IV. La cathédrale-livre chez deux poètes russes	85
V. Transformation de la cathédrale-livre en livre-cathédrale	108
VI. La cathédrale comme modèle du travail poétique.....	149

Chapitre II

L'image de la cathédrale-végétal..... 179

I. Sources de rapprochement entre la cathédrale et le monde végétal	181
II. L'image de la cathédrale-forêt.....	188
III. La cathédrale-arbre	200
IV. La cathédrale-épi de blé.....	203
V. Le rapprochement entre la cathédrale et la fleur	215
VI. Le microscopique et le gigantesque.....	221
VII. La cathédrale et le ciel : alliance ou contradiction?.....	228

VIII. Le renversement de la métaphore.	
La nature est-elle une cathédrale?	251

Chapitre III

L'image de la cathédrale animée..... 263

I. La cathédrale vivante dans le genre romanesque.	
<i>Notre-Dame de Paris</i> de Victor Hugo	265
II. Le cycle poétique sur Chartres de Rainer Maria Rilke comparé aux poèmes d'auteurs russes et français.....	277
III. Les cloches faisant vivre la cathédrale	294
IV. La cathédrale-animal réel ou fantastique.....	305
V. La cathédrale-femme.....	314
VI. La cathédrale aux traits masculins	328
VII. La fusion des natures masculine et féminine de la cathédrale	335
VIII. La transformation de la métaphore : être animé comparé à la cathédrale	366

Chapitre IV

La cathédrale dématérialisée 381

I. Les précurseurs de la cathédrale dématérialisée.....	383
II. Légendes populaires – sources de l'image de la cathédrale engloutie.....	422
III. Les cathédrales englouties de Kitège dans les œuvres littéraires	436
IV. La cathédrale d'Ys dans les œuvres littéraires	456
V. Les cathédrales invisibles de Kitège et d'Ys : traits communs et divergences	479
VI. La cathédrale engloutie aux sens multiples de Jean Contrucci.....	483

VII. La cathédrale de brume	493
Conclusion	517
Bibliographie.....	525
Annexe 1 :	
Poèmes d'écrivains russes sur les cathédrales médiévales.....	545
Annexe 2 :	
Illustrations	577
Table des illustrations.....	585



Imprimé en France pour les Éditions Le Manuscrit

Dépôt légal : décembre 2022

