



HAL
open science

Un gigantesque poème théologique, symbolique et parodique : Proust, Émile Mâle et la déconstruction de la cathédrale

Sophie Duval

► To cite this version:

Sophie Duval. Un gigantesque poème théologique, symbolique et parodique : Proust, Émile Mâle et la déconstruction de la cathédrale. *L'esprit créateur*, 2022, vol. 62 (n° 3), p. 84-97. 10.1353/esp.2022.0036 . hal-04723096

HAL Id: hal-04723096

<https://hal.science/hal-04723096v1>

Submitted on 6 Oct 2024

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.

Un gigantesque poème théologique, symbolique et parodique. Proust, Émile Mâle et la déconstruction de la cathédrale

Sophie Duval

« Œuvre-cathédrale », « roman-église », « écrivain-architecte » : le *topos* critique de la monumentalité architecturale d'*À la recherche du temps perdu* s'est fixé dans la formule de la métaphore *maxima*, radicalisation de la précautionneuse comparaison simultanément envisagée et rectifiée par le héros à la fin du *Temps retrouvé* : « épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe¹ ». L'analogie couturière à laquelle l'épanorthose décerne finalement la préséance est certes elle aussi commentée, mais sans connaître l'immense succès de son émule architecturale².

L'idée de la *Recherche* « œuvre-cathédrale » s'appuie sur la convergence entre les passages de la fin du *Temps retrouvé* qui formulent l'analogie architecturale³ et des lettres de Proust qui, à partir de 1914, recourt à des images similaires pour argumenter en faveur de la construction de son roman, mise en doute par les critiques à la publication de *Du côté de chez Swann* en 1913⁴. En outre, comme on le sait, Proust était féru d'art gothique : il lut Ruskin avec passion et traduisit *The Bible of Amiens*, il visita nombre de sites médiévaux et publia des articles sur Ruskin et sur les églises. Pour annoter sa traduction de Ruskin et éclairer tout ce qui concerne l'iconographie médiévale chrétienne, il fit appel au *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc et surtout à *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, la thèse qu'Émile Mâle, historien de l'art médiéval, venait de publier en 1898⁵.

À la différence de Ruskin, Mâle est un scientifique rigoureux et minutieux, il sait rendre son travail accessible et attrayant, et il illustre son ouvrage de multiples gravures et photographies de vitraux et de sculptures. Son but est de déchiffrer le langage symbolique de l'iconographie gothique, dont la clé a été perdue à la Renaissance, et sa méthode consiste à « lire » la cathédrale comme un livre, en la rapprochant du corpus médiéval des ouvrages exégétiques et des encyclopédies. Il débusque ainsi des significations théologiques oubliées, comme au long d'une enquête où se révèlent les secrets de la cathédrale, dont il sait aussi faire saisir la beauté. Au moment où Proust est en train de prendre ses distances avec Ruskin, Mâle lui offre un nouveau guide, dont la découverte sera déterminante⁶. Il se met à correspondre avec l'historien, il le rencontre, et, bien après sa période ruskinienne, il continuera à lire ses travaux.

En dépit de son goût pour les cathédrales, Proust n'en a décrit aucune dans la *Recherche*. Il a en revanche imaginé nombre d'églises, notamment celles de Combray, de Saint-André-des-Champs et de Balbec. Ces trois églises ont été étudiées par Jean Autret, qui publia en 1955 un

¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié, 4 vol. (Paris : Gallimard, 1987-1989), IV, 610.

² Parmi les nombreux travaux sur la question, voir par exemple : J. Theodore Johnson Jr., « Marcel Proust et l'architecture. Considérations sur le problème du roman cathédrale », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, 25 (1975), 16-34 ; Luc Fraisse, *L'œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale* (Paris : José Corti, 1990) ; Dominique Jullien, « La cathédrale romanesque », *Bulletin Marcel Proust*, 40 (1990), 43-57 ; Stephanie A. Glaser, « Construire comme une église. À la recherche du temps perdu et la tradition de l'analogie architecturale », in S. Duval, M. Lacassagne (dir.), *Proust et les « Moyen Âge »* (Paris : Hermann, 2015), 177-193.

³ Voir Proust, IV, 610-611, 617-618 et 622.

⁴ Outre la fameuse lettre à Jean de Gaigneron de 1919 (*Correspondance de Marcel Proust*, éd. Ph. Kolb, 21 vol. (Paris : Plon, 1970-1993), XVIII, 359), voir les lettres à Gide (XIII, 108), Mauriac, Souday (XVIII, 404-405 et 464-465) et Rivière (XIX, 348-349).

⁵ Proust prit aussi connaissance de la deuxième édition, revue et augmentée (voir Johnson 19) : Émile Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration* (Paris : Armand Colin, 1902).

⁶ Voir Richard Bales, *Proust and the Middle Ages* (Genève : Droz, 1975), 28-31.

ouvrage fondateur, *L'influence de Ruskin sur les idées, la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*⁷. Autret fait état d'une découverte capitale : Proust « ne doit à peu près rien à Ruskin pour sa conception de l'art religieux, mais il doit beaucoup à Viollet-le-Duc et surtout à Émile Mâle » (Autret 138). La dette envers Mâle est en effet considérable : il apparaît que Proust a pillé *L'art religieux du XIII^e siècle*, en particulier pour l'église de Balbec, dont la description par Elstir ne présente pas seulement des « ressemblances verbales » avec le traité de Mâle, mais révèle des « emprunts textuels » (Autret 157), bel et bien recopiés. Recopiés...voire copiés ? Autret a également montré que les églises proustiennes étaient des « constructions composites ou synthétiques » (Autret 139) : Proust a confectionné chacune de ses églises en assemblant des éléments provenant de différentes cathédrales étudiées par Mâle. L'église de Balbec est au premier chef un édifice « composite » – et intertextuel – mais est-ce vraiment une « construction » ? Proust l'a-t-il bâtie ambitieusement comme une cathédrale « synthétique » ? ou, comme dirait Françoise, l'a-t-il tout simplement copiée sur Mâle ?

Ces « emprunts textuels » n'ont pas manqué d'interroger : plagiat ? citations cryptées ? pastiche ? Toujours est-il que ce n'est pas là la première fois que Proust met Mâle à contribution. S'il cite *L'art religieux du XIII^e siècle* dans les notes de *La Bible d'Amiens*, il en produit aussi de déférentes et envahissantes citations dans « La Mort des cathédrales ». Mais Proust, à côté de cette pratique publique et académique de la citation textuelle, se livrait aussi, en privé, à un tout autre genre de citation de Mâle : la citation graphique. Il décalquait en effet les illustrations de l'ouvrage de Mâle pour en faire des « dessindicaces » qu'il offrait à Reynaldo Hahn. Les planches de Mâle et l'iconographie gothique n'en sortent pas indemnes : Proust aime à se projeter avec Reynaldo dans l'imagerie chrétienne, où l'un et l'autre prennent la place du Christ, des apôtres ou de l'Église personnifiée, parfois avec de perceptibles sous-entendus érotiques, et Proust modifie les légendes de Mâle, en faisant par exemple d'un ensemble de vitraux représentant des allégories de Vices et de Vertus la « Synthèse du gothique prétentieux⁸ ». Ces dessins, copiés, eux aussi, sur le livre de l'historien, manifestent un rapport ludique, irrévérencieux et ironique à l'iconographie gothique, à la cathédrale, et probablement à Mâle. Les emprunts littéraires au texte de Mâle sont également des décalques, des décalques textuels, reproduisant le texte tout en lui apportant quelques inflexions, qu'il va s'agir d'examiner, grâce aux révélations d'Autret, dans ce texte clé qu'est la description du portail de Balbec par Elstir, de façon à voir l'« écrivain-architecte » au travail et à sonder sa conception de la cathédrale.

Après avoir longuement rêvé de la voir, le héros reste profondément déçu en découvrant l'église de Balbec (Proust, II, 19-21), ce qu'il avoue un peu plus tard à Elstir. Le peintre se lance alors dans un grand discours en forme d'*ekphrasis*, ouvert par un exorde :

« [...] mais c'est la plus belle Bible historiée que le peuple ait jamais pu lire. Cette Vierge et tous les bas-reliefs qui racontent sa vie, c'est l'expression la plus tendre, la plus inspirée de ce long poème d'adoration et de louanges que le Moyen Âge déroulera à la gloire de la Madone. Si vous saviez à côté de l'exactitude la plus minutieuse à traduire le texte saint, quelles trouvailles de délicatesse a eues le vieux sculpteur, que de profondes pensées, quelle délicieuse poésie ! (Proust, II, 196).

Est ainsi posé ainsi le sujet du portail : il a trait à la Vierge.

⁷ Genève/Lille, Droz/Giard, 1955.

⁸ On peut trouver des « dessins médiévaux » de Proust dans les *Lettres à Reynaldo Hahn*, éd. Philip Kolb (Paris : Gallimard, 1984), dans Philippe Sollers, *L'œil de Proust. Les dessins de Marcel Proust*, notices d'Alain Nave (Paris : Stock, 1999), dans Virginie Greene, Caroline Szylowicz, « Le miroir des images : étude de quelques dessins médiévaux de Proust », *Bulletin d'informations proustiennes*, 28 (1997) et dans Duval et Lacassagne, où la « Synthèse du gothique prétentieux » est reproduite p. 333. Voir aussi <https://library.harvard.edu/sites/default/files/static/collections/proust/index.html> .

Elstir isole ensuite les motifs sculptés pour en fournir un inventaire à la fois enthousiaste et savant, éléments qui apparaissent dans l'ordre suivant dans son discours (Proust, II, 196-197) :

- 1/ la Résurrection de la Vierge, avec son Assomption corporelle (« L'idée de ce grand voile dans lequel les Anges portent le corps de la Vierge, trop sacré pour qu'ils osent le toucher directement ») et la réintégration de son âme dans son corps (« l'ange qui emporte l'âme de la Vierge pour la réunir à son corps ») ;
- 2/ la Visitation (« dans la rencontre de la Vierge et d'Élisabeth, le geste de cette dernière qui touche le sein de Marie et s'émerveille de le sentir gonflé ») ;
- 3/ la Nativité (« le bras bandé de la sage-femme qui n'avait pas voulu croire, sans toucher, à l'Immaculée-Conception ») ;
- 4/ la Résurrection de la Vierge (« la ceinture jetée par la Vierge à saint Thomas pour lui donner la preuve de sa résurrection ») ;
- 5/ la Crucifixion (« ce voile aussi que la Vierge arrache de son sein pour en voiler la nudité de son fils »)...
- 5 bis/... qui se révèle être une Crucifixion symbolique (« d'un côté de qui l'Église recueille le sang [...] tandis que, de l'autre, la Synagogue, [...] a les yeux bandés [...] ») ;
- 6/ la Résurrection de la chair (« l'époux qui aidant, à l'heure du Jugement dernier, sa jeune femme à sortir du tombeau lui appuie la main contre son propre cœur [...] ») ;
- 7/ le Jugement dernier (« l'ange qui emporte le soleil et la lune devenus inutiles [...] ») ;
- 8/ la Nativité (l'ange « qui trempe sa main dans l'eau du bain de Jésus pour voir si l'eau est assez chaude ») ;
- 9/ le Couronnement de la Vierge (l'ange « qui sort des nuées pour poser sa couronne sur le front de la Vierge ») ;
- 10/ le Jugement dernier (tous les anges « qui penchés du haut du ciel, entre les balustres de la Jérusalem céleste, lèvent les bras d'épouvante ou de joie à la vue des supplices des méchants et du bonheur des élus »).

Le discours se conclut sur une péroraison :

« Car c'est tous les cercles du ciel, tout un gigantesque poème théologique et symbolique que vous avez là. C'est fou, c'est divin, c'est mille fois supérieur à tout ce que vous verrez en Italie où d'ailleurs ce tympan a été littéralement copié par des sculpteurs de bien moins de génie. [...] Il y a certaines paroles de l'office de l'Assomption qui ont été traduites avec une subtilité qu'un Redon n'a pas égalée⁹. »

Ce discours d'Elstir est tenu pour une leçon qui ouvre les yeux au héros sur ce qu'il n'avait pas été capable de voir tout seul : Elstir lui explique la beauté et la signification du portail gothique. Or, à observer la construction de cette tirade, le premier constat qui vient à l'esprit devant la liste des sujets successivement abordés est celui d'un noir désordre. Le professeur d'art gothique ne regroupe pas les éléments qui vont ensemble (ceux qui relèvent de la Résurrection de la Vierge, de la Nativité, du Jugement dernier s'entrelacent et s'éparpillent) et ne traite pas les épisodes de l'histoire sainte dans leur chronologie (par exemple, la Vierge ressuscite avant la Visitation). On sait, grâce à Autret, que Proust assemble des passages dispersés du livre de Mâle et ne conserve pas leur ordre. Ajoutons qu'il les agglomère sommairement en une série de notations non-phrastiques séparées par des points-virgules et quelques « et » de coordination adjonctive. Usant d'un montage de citations appliquées à un référent différent, administrant au texte cible un traitement ironique – dont le désordre et la fragmentation donnent un premier symptôme –, Proust ne pastiche pas Mâle : il le parodie.

⁹ Il est ensuite question des statues des ébrasements et d'un chapiteau à motif oriental. Dans le cadre de cet article, je m'en tiendrai au commentaire de la description du tympan.

La parodie jette un effet de flou sur l'espace du portail : il est bien difficile de localiser les multiples éléments recensés par Elstir, le zélateur de l'art gothique ne se préoccupant pas de les situer, ni sur la façade, ni les uns par rapport aux autres. Son *ekphrasis* ne recourt guère au vocabulaire technique de l'architecture (en dehors des deux termes de « bas-reliefs » et de « tympan ») et on ne peut que se demander comment s'organisent tous ces sujets : où l'Assomption, la Visitation, la Nativité, la Crucifixion, l'Église, la Synagogue, le Couronnement, saint Thomas, l'ange qui vérifie la température du bain, les « balustres de la Jérusalem céleste », les élus, les damnés, le soleil, la lune, etc. sont-ils figurés ? Voussures, tympan, linteau, ébrasements ?... Elstir évoque d'abord les « bas-reliefs » qui racontent la vie de la Vierge et porte finalement cette appréciation : « ce tympan a été littéralement copié par des sculpteurs de bien moins de génie ». On est donc amené à conclure que tous les sujets répertoriés sont sculptés en bas-relief et parviennent à tenir sur le tympan – qui déborde donc invraisemblablement de motifs, aussi bien du point de vue strictement matériel que sur le plan des codes iconographiques.

Commençons par remettre en ordre les éléments de cet opulent programme mariologique : Visitation, Nativité, Crucifixion (avec *Mater dolorosa*), Assomption, Couronnement, Résurrection de la chair, Jugement dernier. On remarquera à l'occasion que l'artiste-exégète n'identifie pas les sujets : hormis le Jugement dernier, il ne les nomme pas. Le peintre en effet veut avant tout mettre en valeur les « trouvailles de délicatesse » dont a fait preuve le sculpteur. Pour cela, il prélève un ou deux détails dans chaque scène et les met en lumière au détriment de l'essentiel. La Nativité n'apparaît ainsi que par l'intermédiaire du « bras bandé de la sage-femme » et de l'ange « qui trempe sa main dans l'eau du bain de Jésus ». L'esthète qu'est Elstir marque la finesse de son regard et celle de l'œuvre qu'il commente tout en négligeant les sujets eux-mêmes, auxquels il faut remonter à partir de notations synecdochiques.

Elstir veut faire comprendre au héros la beauté du porche, cette « Bible historiée ». Il voit dans l'église de Balbec, comme Ruskin dans Notre-Dame d'Amiens, une Bible de pierre, et, filant la métaphore, « un poème », dans lequel le sculpteur a su « traduire le texte saint¹⁰ ». Le monument gothique – idée partagée et précisée par Mâle – est conçu pour être lu : il recèle un sens « théologique », inscrit dans la pierre au moyen d'un langage « symbolique ». Mais de symbolisme et de théologie, il n'en est pas question dans le discours d'Elstir.

Le peintre ouvre sa leçon sur « ce long poème d'adoration et de louanges que le Moyen Âge déroulera à la gloire à la Madone » et la clôt sur « ce gigantesque poème théologique et symbolique ». Il semblerait donc que les nouvelles qualifications du « poème », les adjectifs « théologique » et « symbolique », aient été préalablement nourris par des observations qu'ils synthétisent, selon le déroulement d'un exposé rigoureusement bâti, annonçant son sujet, le traitant à l'aide d'analyses d'exemples et concluant la démonstration en en dégagant l'essentiel. Il n'en est rien : le développement de cette pseudo-dissertation consiste en l'énumération des détails descriptifs, sans que soit explicitée la signification ni de chaque sujet ni de l'ensemble. Ce qui fait défaut, c'est ainsi, précisément, le sens « symbolique et théologique » du tympan de l'église. Mais pour le découvrir, il suffit d'ajouter à la description d'Elstir ce que Proust a caviardé de l'ouvrage de Mâle, c'est-à-dire les explications. Les emprunts au livre de Mâle conduisent le lecteur à s'y reporter pour combler les lacunes d'Elstir. Autret ayant trouvé ce que Proust a copié, il suffit de regarder, pour chaque emprunt, ce que l'écrivain a pris soin d'omettre.

Elstir termine son exposé par là où il aurait dû commencer : « Il y a là certaines paroles de l'office de l'Assomption qui ont été traduites avec une subtilité qu'un Redon n'a pas

¹⁰ Voir Bales 11, 129-130 et 136. Pour l'analogie entre le livre et la cathédrale, voir aussi Jullien 47-48, et Glaser 177-193.

égalée ». C'est en fait ici qu'il désigne le sujet précis du portail : l'Assomption. Les « bas-reliefs qui racontent [1]a vie » de la Vierge prennent tout leur sens en fonction de la scène centrale du portail, noyée par Elstir au milieu des autres : le Couronnement de la Vierge. Si l'on se reporte à *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, on voit en effet que la référence d'Elstir à « l'office de l'Assomption » mène aux pages qui traitent du Couronnement de la Vierge, dont l'iconographie a été servie par l'office de l'Assomption :

Quand Marie est arrivée au ciel portée par les anges, Jésus la fait asseoir à sa droite sur son trône, et place une couronne sur son front. C'est le Couronnement de la Vierge, que la *Légende dorée* ne décrit pas, mais qu'elle indique d'un mot : « Viens du Liban, mon épouse, dit Jésus à Marie, viens recevoir la couronne. » Et Jacques de Voragine ajoute que les chœurs des bienheureux, remplis de joie, l'accompagnèrent dans le ciel, où elle s'assit sur le trône de gloire, à la droite de son Fils. [Les artistes] trouvaient aussi, dans le texte de l'Office de l'Assomption, des indications précises : on y appliquait à Marie les versets du Psalmiste : « La reine s'est assise à sa droite en un vêtement d'or », ou encore : « Il a posé sur sa tête une couronne de pierres précieuses » (Mâle 294¹¹).

Mâle identifie en note les deux Psaumes : il s'agit du Psaume 45 (44), verset 10, et du Psaume 21 (20), verset 4¹². Quant au passage de *La Légende dorée*, c'est celui où Jacques de Voragine cite le Cantique des Cantiques (4, 8).

Le Cantique des Cantiques était interprété par les Juifs comme l'allégorie de l'amour de Yahvé pour Israël. Le Psaume 45 (44) est « un épithalame royal », dont le verset 10 place à la droite de l'époux « une reine vêtue d'or. [...] La tradition juive a vu, dans ce poème, une allégorie des noces du Messie avec son peuple¹³ ».

Ces deux textes du Premier Testament ont été captés par la lecture typologique chrétienne¹⁴, qui, s'appropriant l'interprétation juive en la transposant, en a fait deux clés de l'exégèse mariologique : l'amour qui unit le Fils et la Mère est symbolisé par l'union sponsale du Cantique des Cantiques, et le Christ confère à Marie la dignité de la fiancée du Psaume en la plaçant à sa droite. Ces deux textes ont aussi crucialement contribué à faire de la Vierge la figure de l'Église, *Ecclesia*. Ils ont en effet également fait l'objet d'une interprétation ecclésiale : le Psaume symbolise « l'union du Christ avec l'Église », comme le Cantique des Cantiques allégorise les « noces mystiques du Christ et de l'Église » (Thérel 134 et 136). De la combinaison du Psaume et du Cantique des Cantiques résulte le motif du Couronnement de la Vierge : « Le verset [10] du psaume [45], appliqué à la Vierge triomphante, est à l'origine du thème iconographique qui la place sur le trône même du Christ et l'exégèse mariale du Cantique des Cantiques attribue à Marie ce qui est dit de l'épouse » (Thérel 62-63).

Ce motif forgé à partir des textes soustraits au judaïsme et retournés en allégories mariale et ecclésiale par la typologie est pour la première fois sculpté au tympan de Senlis. « C'est ici », écrit Mâle dans un article sur Senlis, « que commence le beau poème de Notre-Dame que le Moyen Âge ne se lassera jamais de redire¹⁵ ». Elstir, dans son enthousiasme pour le « long poème d'adoration et de louanges que le Moyen Âge déroulera à la gloire de la Madone »,

¹¹ Autret (148) n'a pas repéré ce passage de Mâle.

¹² Le Psaume 21 célèbre le roi comblé de bénédictions par Yahvé : c'est sur sa tête que Yahvé a posé la couronne.

¹³ Marie-Louise Thérel, *À l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis. Le triomphe de la Vierge-Église* (Paris : CNRS, 1984), 62.

¹⁴ L'exégèse typologique conçoit la Bible hébraïque, le Premier Testament, comme annonçant, de façon voilée, le Christ, l'Église et les vérités explicitées par le Second : les personnages et les événements du Premier Testament, nommés dans ce cadre conceptuel « types », « figures » ou « allégories », préfigurent ceux du Second, qui en constituent l'accomplissement. Mâle consacre à la typologie tout un chapitre (« Le miroir historique. L'Ancien Testament »), parce qu'elle informe les programmes iconographiques gothiques. Forts du principe typologique, les théologiens chrétiens accusent les Juifs de ne pas savoir lire leur propre Bible, puisqu'ils n'y discernent évidemment nul sens chrétien.

¹⁵ « Le portail de Senlis et son influence », *La Revue de l'art ancien et moderne*, XXIX (1911), 162.

démarque la phrase de Mâle¹⁶, ce qui confirme que le sens « théologique et symbolique » du portail de Balbec réside comme celui de Senlis dans l'iconographie de l'Assomption et du Couronnement de la Vierge. Le programme de Senlis sera repris à Chartres, à Paris, où le tympan montrera la Reine en train d'être couronnée – et à Balbec. La symbolique du tympan de Balbec célèbre la Vierge-*Ecclesia*.

Observons maintenant les éléments les plus « symbolique[s] » du « poème » marial, en reconstituant les sujets démembrés par l'exaltation d'Elstir et en examinant les sources chez Mâle, pour tâcher de rétablir plus précisément la substance « théologique ».

Comme à la baie de gauche de la façade nord de Chartres, le récit en images présente la Nativité, qui fait de Marie la Vierge-Mère. À l'autre extrémité de l'histoire se place sa Résurrection, traitée à Chartres à la baie centrale. Le sculpteur de Balbec regroupe les deux scènes. Trois jours après la mort de Marie, saint Michel apporte son âme près de son corps pour que l'une réintègre l'autre, et la Vierge est ensuite transportée au Ciel corps et âme par les anges. Elstir inverse les deux phases de l'Assomption, mentionnant d'abord le « grand voile dans lequel les Anges portent le corps de la Vierge, trop sacré pour qu'ils osent le toucher directement », puis la réassociation de l'âme et du corps, opérée grâce à « l'ange qui emporte l'âme de la Vierge pour la réunir à son corps ». À Notre-Dame de Paris, explique Mâle,

[d]eux anges, tremblants de respect, enlèvent la Vierge du tombeau. Ils la portent doucement sur un long voile, car ils n'osent toucher son corps sacré. [...] À Chartres, [...] près du tombeau de Marie, deux archanges portent respectueusement sur une nappe l'âme de la Vierge qui va se réunir à son corps (Mâle, *L'art* 292).

L'Assomption de Balbec condense donc deux figurations mariologiques, la scène de Chartres consacrée à l'âme et la scène de Paris consacrée au corps.

Vient ensuite le Couronnement de la Vierge, motif capital. Celui de Balbec (un ange « sort des nuées pour poser sa couronne sur le front de la Vierge ») est visiblement inspiré par Notre-Dame de Paris. Yasué Kato a trouvé le passage source dans l'article de Mâle sur Senlis : « Pendant vingt-cinq ans on verra, comme à Notre-Dame, un ange sortir du ciel et poser la couronne sur le front de la Vierge » (Mâle « Le portail de Senlis », 176¹⁷).

Le déroulement de la vie de la Vierge devrait s'arrêter là. Mais le sculpteur de Balbec le prolonge avec audace, et trouve la place d'y adjoindre la Résurrection de la chair et le Jugement dernier, qui d'habitude occupent un autre tympan (comme à Paris), voire une autre façade (comme à Chartres). Certes, Marie assiste au Jugement, mais cette scène ne relève pas de son iconographie. Cependant, la « vaste vision céleste » (Proust, II, 197) sur laquelle termine Elstir était certainement nécessaire pour parachever le « gigantesque poème théologique ».

Le tympan n'est pourtant toujours pas complet. Le sculpteur a aussi trouvé moyen d'y loger la Crucifixion. La présence de ce sujet est encore plus étonnante que celle du Jugement dernier, car la Crucifixion n'est pas d'ordinaire sculptée aux tympans du XIII^e siècle. Mâle ne l'étudie que dans les vitraux et dans une miniature. Sa présence au tympan de Balbec est une éminente anomalie, ce qui lui donne un remarquable relief au milieu du discours d'Elstir, bien que le peintre aplanisse l'ensemble des sujets, mis à niveau par leur énumération. Cependant, cette Crucifixion de Balbec, toute déplacée qu'elle soit, se conforme à l'esprit du XIII^e siècle : comme celles des vitraux et des enluminures, elle est symbolique.

Proust intègre la Crucifixion à la vie de la Vierge par le biais de la présence de Marie au pied de la Croix. Elstir décrit « [...] son fils d'un côté de qui l'Église recueille le sang, la liqueur de l'Eucharistie, tandis que, de l'autre, la Synagogue, dont le règne est fini, a les yeux bandés,

¹⁶ Cet emprunt à Mâle a été repéré par Yasué Kato, « Elstir et Émile Mâle. Le discours sur l'église de Balbec dans le Cahier 34 », in Duval et Lacassagne, 215.

¹⁷ Voir Kato 205-206.

tient un sceptre à demi brisé et laisse échapper, avec sa couronne qui lui tombe de la tête, les tables de l'ancienne Loi ». Et cette Crucifixion symbolique introduit elle-même au cœur du discours d'Elstir-Mâle l'anomalie d'une Église et d'une Synagogue étrangement érigées au milieu du développement sur l'Assomption.

Mâle expose la symbolique de la Crucifixion sur plus de sept pages. Proust cite un passage descriptif situé dans le cours de cet exposé : les artistes

mirent [...] l'Église à la droite de Jésus-Christ crucifié et la Synagogue à sa gauche. D'un côté l'Église, couronnée, nimbée, un étendard triomphal à la main, recueille dans le calice l'eau et le sang qui sortent de la plaie du Sauveur. De l'autre côté la Synagogue, les yeux couverts d'un bandeau, tient d'une main la hampe brisée de son drapeau, et de l'autre laisse échapper les tables de la Loi, pendant que la couronne tombe de sa tête (Mâle, *L'art* 224).

Mâle illustre son propos avec la reproduction du vitrail de Bourges représentant une telle Crucifixion symbolique : « L'Église et la Synagogue (vitrail de Bourges) » (Mâle, *L'art* fig. 83, p. 225). Proust a décalqué cette image pour Reynaldo Hahn¹⁸.

Elstir élimine les longues et minutieuses explications de Mâle sur le sens de ces deux personnifications et de leur présence de part et d'autre de la Croix. Là est l'omission essentielle, avec du reste tout ce qui est attaché à ce développement dans *L'art religieux du XIII^e siècle* : le grand exposé du système typologique, présenté au chapitre précédent à propos de « L'Ancien Testament considéré comme une figure du Nouveau », sans lequel le symbolisme du Nouveau reste incompréhensible, car il dépend de la perspective antijudaïque de la lecture typologique. Seul le centre du dogme chrétien médiéval et des principes iconographiques gothiques qu'est la concordance typologique peut faire comprendre le « gigantesque poème théologique et symbolique » du portail de Balbec. La lacune au cœur du discours d'Elstir est lourde de sens : elle fait se lever du texte tout le non-dit de l'antijudaïsme.

C'est à partir de l'anormale présence de l'Église et de la Synagogue et de l'absence criante de leur signification que l'on peut déchiffrer le sens « théologique » du programme iconographique conçu par Proust. Mâle explique que la représentation de la Crucifixion signifie que « Jésus-Christ est le nouvel Adam » et qu'il a, sur la Croix, « donné naissance à l'Église » (Mâle, *L'art* 221). Le nouvel Adam a enfanté au moment de sa mort cette nouvelle Ève qu'est l'Église, sortie de son « flanc ouvert » : « Le sang et l'eau qui jaillirent de la plaie de Jésus-Christ sont le symbole même des deux principaux sacrements de l'Église : le baptême et l'eucharistie » (Mâle, *L'art* 223). Dans sa reprise ciblée, Proust conserve le souvenir de cette phrase (« le sang, la liqueur de l'Eucharistie »), mais « le symbole », si goûté par Elstir, a disparu.

Les artistes ont placé à la droite du Christ « la nouvelle Ève, l'Église, sous la figure d'une reine qui recueille dans son calice le sang et l'eau » (Mâle, *L'art* 223). Mais il reste « une autre idée non moins importante » :

Jésus en mourant [...] a en même temps aboli les pouvoirs de la Synagogue. Sur le Calvaire, à l'heure même où Jésus rendit l'esprit, la Synagogue avec ses sacrifices sanglants, qui n'étaient que des symboles, avec sa Bible, dont elle ne pouvait pas comprendre le sens, s'évanouit devant l'Église. [...]

La défaite de la Synagogue et la victoire de l'Église au pied de la croix furent trop souvent célébrées par la Théologie pour que les artistes n'aient pas eu l'idée de les représenter en ce moment solennel (Mâle, *L'art* 223-224).

C'est à la suite que se trouve le fragment prélevé par Proust.

Mâle en vient ensuite à la Vierge, dont il explique qu'elle est l'allégorie d'*Ecclesia* : « Marie symbolise l'Église dans presque toutes les circonstances de sa vie, mais surtout au moment où elle se tient debout près de la croix. [Et elle est aussi] la nouvelle Ève, bien digne

¹⁸ Voir Duval et Lacassagne, 308 et 309, fig. 49 et 50.

de figurer au côté droit du nouvel Adam » (Mâle, *L'art* 224). La présence de ces lignes aurait été la bienvenue dans l'exposé d'Elstir pour faire réellement comprendre à son ignorant élève la signification du tympan. Mâle, lui, continue à approfondir des explications aussi passionnées que le morceau de bravoure du peintre mais infiniment plus précises et pédagogiques :

Pourquoi le Moyen Âge a-t-il tant aimé cette crucifixion symbolique dont le sens s'est perdu dans la suite ? Peut-être en trouverait-on la raison dans le désir de convaincre les Juifs de l'inanité de leur foi [...]. Les deux grandes figures de la Synagogue aux yeux voilés et de l'Église, qu'on voyait à la façade de Notre-Dame de Paris, disaient très haut aux Juifs que la Bible n'avait plus de sens pour la Synagogue, aux chrétiens qu'elle n'avait plus de mystère pour l'Église (Mâle, *L'art* 228).

Ce que les « deux grandes figures » de l'Église et de la Synagogue disaient à Paris « très haut » aux Juifs et aux chrétiens, elles le murmurent tout bas dans le discours d'Elstir.

Les « versets du Psalmiste » – « La reine s'est assise à sa droite en un vêtement d'or », « Il a posé sur sa tête une couronne de pierres précieuses » (Mâle, *L'art* 294) – s'appliquent à la Vierge-*Ecclesia*, dont la couronne, qu'elle porte au Ciel mais aussi, d'abord, près du Crucifié, signifie sa victoire sur la Synagogue. Le sens « symbolique » du morceau d'iconographie à portée « théologique » repose sur l'analogie entre Marie et l'Église, clé qui est soigneusement dérobée par la réécriture proustienne, qui éclaire l'ensemble de la tirade d'Elstir et qui justifie la curieuse présence de la Crucifixion symbolique au centre du « long poème » déroulé « à la gloire de la Madone » : le tympan symbolique de Balbec allégorise la théologie de la substitution des Alliances. Chanter la gloire de la Madone, c'est célébrer le triomphe d'*Ecclesia* et la déchéance de *Synagoga*.

Proust bouscule Mâle et son ouvrage par une parodie qui, procédé habituel, hyperbolise, ici par surabondance. L'invraisemblable pléthore de motifs véhicule elle aussi un sens symbolique – et critique : l'énormité de ce tympan le fait crouler sous la masse. Le « poème » est de fait « gigantesque ». Proust écrit à Mâle en 1907 : « c'est toujours le même poète que vous êtes qui parle et qui s'égale à tout moment » (*Correspondance*, XVII, 545). Le « gigantesque poème symbolique et théologique », c'est aussi *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, ici parodié.

Elstir se limite à des morceaux soigneusement choisis, délicatement déracinés de leur contexte, et livrés au fil des associations d'idées du peintre qui note des détails, se délecte de la plastique des tissus et admire la gestuelle des personnages. Rien ne demeure de la structure limpide et rigoureuse du livre du professeur d'histoire de l'art, qui visait à la clarté didactique et s'inspirait pour cela de l'esprit systématique du XIII^e siècle. « Ces innombrables statues, disposées d'après un plan savant, étaient comme une image de l'ordre merveilleux que saint Thomas faisait régner dans le monde des idées ; grâce à l'art, les plus hautes conceptions de la théologie et de la science arrivaient confusément jusqu'aux intelligences les plus humbles » (Mâle, *L'art* 1). Mâle lui-même organise son livre sur le patron « des quatre livres du *Miroir* » de Vincent de Beauvais, « ordonnance [...] grandiose », puisque c'est « le plan même de Dieu » (Mâle, *L'art* 40) que reproduit le *Speculum majus*. Elstir sème la pagaille dans le système de Vincent de Beauvais, de Mâle et de Dieu, sans se soucier de faire arriver les hautes conceptions de la théologie jusqu'à l'ignorant jeune homme qui, pour avoir écouté la tirade du peintre, n'en prend pas moins des socles de statues pour des échasses (Proust, II, 198). Surcharge, fragmentation et désordre collaborent dans la parodie satirique de l'ouvrage de Mâle et dans l'analyse critique de l'iconographie gothique : amassant des extraits prélevés ici et là pour les assembler en une savante désorganisation, portée par une cohérence sous-jacente, Proust déconstruit la cathédrale du geste même dont il la bâtit.

Mais la manœuvre parodique centrale de la réécriture proustienne réside bien sûr dans les blancs dont Proust a circonscrit les citations de Mâle. Soulignant que « [l]e discours des

historiens d'art [...] pourrait [...] être relu à la lumière de [l']attention sympathique de l'écrivain à la situation historique des Juifs », Nathalie Mauriac Dyer commente ainsi l'*ekphrasis* d'Elstir et notamment le passage sur l'Église et la Synagogue :

Proust veut sans doute, comme la critique y parviendra avec Jean Autret en 1955, qu'on reconnaisse, qu'on entende dans ce passage des *Jeunes filles* le discours des historiens d'art de son temps. Le quasi recopiage de *L'art religieux du XIII^e siècle en France* d'Émile Mâle auquel il se prête [...] ne ressortit pas à quelque honteux plagiat, mais à un jeu d'énigme¹⁹.

La clé de l'énigme est là, invisible dans le texte, dans les omissions de Proust et dans l'implicite dressé au centre du discours par les deux insolites figures d'*Ecclesia* et de *Synagoga*. Mettant en rapport la Vierge-*Ecclesia* et la Synagogue, la Crucifixion symbolique condense les non-dits du texte. Elstir n'explique rien au héros : il se borne à un relevé descriptif, porté par un enthousiasme médiévalolâtre hérité de Mâle, dont la ferveur catholique anime manifestement l'éloge du symbolisme typologique. L'occultation complète du sens théologique est elle-même un procédé d'outrance parodique, qui suppose ironiquement que l'antijudaïsme *va sans dire* dans le discours de Mâle. Proust rend perceptible cette complaisance judéophobe par une parodie qui, selon les lois du genre, exagère : il la passe purement et simplement sous silence.

À l'issue du confus panégyrique d'Elstir, le héros se sent totalement éclairé : « Cette vaste vision céleste dont il me parlait, ce gigantesque poème théologique que je comprenais avoir été écrit là [...], ce n'est pas eux que j'avais vus » (Proust, II, 197). Le héros se borne à paraphraser (« vaste vision céleste ») et même à simplement répéter les mots d'Elstir (« ce gigantesque poème théologique ») : l'automatisme citationnel qui parasite son énonciation contredit le contenu de son propos. À l'inverse de Proust recopiant Mâle, il répète mécaniquement les paroles d'autrui sans les pénétrer. Il n'a rien compris.

Proust était incontestablement intéressé, voire fasciné, par les travaux de Mâle et par le fonctionnement symbolique de la cathédrale, mais, s'il a pu s'en inspirer pour la *Recherche*, ce n'est pas seulement, comme on l'a souvent supposé, en substituant au dogme chrétien ses propres « vérités » sur la mémoire et le Temps, sur l'impression ou le moi profond. Il livre aussi dans la *Recherche* une critique implicite de l'idéologie antijuive médiévale, dogmatisée par la théologie et propagée par l'art gothique, et de son écho esthétisé chez Mâle. Proust fait décrire le porche de Balbec par Elstir, en discours rapporté, et non par le narrateur. L'*ekphrasis* donne à lire le discours de Proust sur le discours d'un amateur de gothique sur le discours de la cathédrale. Le rapport moderne à l'art gothique est médiatisé par l'histoire de l'art qui continue à véhiculer un antijudaïsme dont l'antisémitisme contemporain s'alimente. Le tympan de Balbec est un dispositif critique qui articule le point de vue d'un héros naïf et les lacunes calculées des décalques textuels de Mâle pour faire lire un antijudaïsme qui brille par son absence. « Construction synthétique », disait Autret. La synthèse est celle, comme dans un des dessins décalqués, du « gothique prétentieux », qui se targue de faire tenir sur un tympan l'énormité d'un antijudaïsme dogmatique. Quant à la construction de la *Recherche*, elle s'alimente de la déconstruction de la cathédrale gothique et du traité de Mâle.

Parodie de tympan, d'iconographie mariale et de Mâle, le texte livre aussi un pastiche de Ruskin. Jo Yoshida a montré que, dans une phase de la genèse, le voyage du héros le menait à Amiens, site ruskinien²⁰. En outre, Elstir reprend le rôle de Ruskin, qui, dans le quatrième chapitre de *La Bible d'Amiens*, « Interprétations », explique le portail de Notre-Dame d'Amiens. C'est justement dans ce chapitre que Proust utilise Mâle pour annoter et éclairer le

¹⁹ « Proust et la critique de l'antijudaïsme médiéval », in Duval et Lacassagne 269-271. Voir aussi André Benhaïm, « La synagogue perdue (de Marcel Proust à Albert Cohen) », in A. Schaffner et Ph. Zard, (dir.), *Albert Cohen dans son siècle* (Paris : Éditions le Manuscrit, 2005).

²⁰ « Métamorphose de l'église de Balbec : un aperçu génétique du "voyage au nord" », *Bulletin d'informations proustiennes* 14 (1983), 41-61.

texte, cavalier et sibyllin, de Ruskin. Selon Dominique Jullien, ce chapitre « semble moins offrir au lecteur des “interprétations” que des descriptions, voire souvent de simples énumérations de motifs allégoriques sans un mot d'explication, que le traducteur se charge alors de fournir en recourant au texte de Mâle » (Jullien 51). Proust, en soustrayant du discours d'Elstir décalqué de Mâle le genre d'explications de Mâle qu'il avait ajoutées au texte de Ruskin, réécrit ainsi Mâle dans le style de Ruskin, qui se soucie fort peu d'éclairer le principe typologique et ses fondements antijudaïques – ce qui apparaît donc aussi en creux dans le texte. Proust parodie Mâle en pastichant Ruskin.

L'*ekphrasis* d'Elstir fait sens par les silences dont Proust troue les passages copiés sur Mâle. Mais il y a bien une chose que Proust fait dire on ne peut plus explicitement à Elstir : « ce tympan a été littéralement copié » – « par des sculpteurs de bien moins de génie », ajoute humoristiquement Proust. L'église de Balbec est bâtie, modestement, plutôt comme une robe, par épinglage de feuillets de Mâle ici et là.