Cahiers de recherches médiévales

Journal of medieval studies

2 | 1996

Regards sur le Moyen Âge

L'image de l'architecture gothique dans la littérature fin-de-siècle

Joëlle Prunghaud

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/crm/2495>

DOI : 10.4000/crm.2495

ISSN : 1955-2424

Éditeur

Honoré Champion

Édition imprimée

Date de publication : 12 décembre 1996

Pagination : 137-147

ISSN : 1272-9752

Référence électronique

Joëlle Prunghaud, « L'image de l'architecture gothique dans la littérature fin-de-siècle », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 2 | 1996, mis en ligne le 04 février 2008, consulté le 15 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/crm/2495> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.2495>

Tous droits réservés

L'image de l'architecture gothique dans la littérature fin-de-siècle

On a pu dire que le XIX^e siècle avait *inventé* la cathédrale¹, au sens où le lieu de culte médiéval a été réinterprété en fonction des choix idéologiques de l'époque moderne, très éloignés des conceptions de la symbolique religieuse du Moyen Âge. En même temps, une nouvelle place a été ménagée à l'édifice architectural dans la réalité du tissu urbain. Ce sont surtout les générations romantiques qui ont contribué à forger ce concept nouveau, par leur participation concrète au rrtouvement de sauvegarde du patrimoine architectural et par l'importance accordée aux constructions médiévales dans leurs écrits. Si bien qu'aux alentours de 1880, tout semble avoir été dit sur la beauté de l'architecture gothique. Que reste-t-il à écrire, en effet, après Chateaubriand, Hugo, Michelet ? Pourtant, loin d'être épuisé, ce discours apologétique se poursuit à la fin du siècle, attestant une continuité du mythe gothique. L'attention se porte toujours avec intérêt sur les réalisations architecturales de la fin du Moyen Âge, qu'il s'agisse d'édifices religieux (églises, cathédrales, abbayes) ou civils (beffrois, cités médiévales), et se diversifie en explorant les œuvres d'art subordonnées à l'architecture (sculpture, peinture, arts décoratifs, vitraux). Les cités du Nord sont visitées comme des centres de pèlerinage : Georges Rodenbach consacre deux romans à Bruges, Charles Buet s'attarde à décrire la ville de Gand dans une plaquette sur le Renouveau gothique en Belgique. L'admiration de Maupassant pour Rouen, « surprenant musée d'extraordinaires monuments gothiques » s'exprime à plusieurs reprises ; Remy de Gourmont vante les richesses de Coutances². Les regards se portent toujours avec la même émotion sur la cathédrale car ce n'est pas un édifice ordinaire : elle cumule plusieurs dimensions spatio-temporelles. En tant que lieu cultuel, elle est l'espace intemporel du sacré ; en tant que construction matérielle, elle est le produit d'une époque historique déterminée ; enfin, en tant que réalisation artistique, elle est l'expression la plus achevée de l'art gothique. Elle peut revêtir de multiples significations (religieuse, laïque, politique...) selon la perspective adoptée. Elle tient de la matière par sa nature d'objet architectural mais s'y dérobe par sa fonction d'espace symbolique. C'est à travers ce prisme complexe et instable que l'architecture gothique est perçue dans l'imaginaire fin-de-siècle.

Cependant, si la célébration de l'architecture du XIII^e siècle perdure au-delà du romantisme, elle se fait au nom de nouvelles valeurs esthétiques qui en modifient sensiblement la perception. Les signes manifestes d'une rupture avec les interprétations antérieures peuvent se déceler à la fois dans le discours mené sur les édifices devenus *monuments historiques* et dans les modalités de représentation de ces lieux quand ils sont transposés dans la fiction.

¹ Jean-Michel Leniaud, *Les Cathédrales au XX^e siècle*, Paris, Economica, 1993, p. 23.

² Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte*, Paris, Flammarion, 1892 ; *Le Carillonneur*, Paris, Fasquelle, 1897 ; Charles Buet, *Un moderne gothique*, Paris, Baschet, 1902 ; Maupassant, « Qui sait ? », 1890, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1979, II, p. 1232 ; Remy de Gourmont, *La Petite ville, Paysages*, Paris, Soc. littéraire de France, 1916.

C'est cette vision spécifique véhiculée par la littérature fin-de-siècle que nous aimerions aborder. Qu'est-ce qui est projeté sur cette architecture pour justifier la surévaluation dont elle continue à être l'objet ? Pourquoi cette application à en redoubler la présence non seulement dans les ouvrages didactiques ou esthétiques mais dans le roman et la poésie ? En outre, l'entrée en littérature des formes gothiques n'est pas sans effet sur l'écriture car les courbes de l'ogive, l'élancement aérien des colonnes, la douceur de la pierre ouvrent la voie d'un vaste champ métaphorique. L'architecture gothique n'est plus seulement décrite, dans le registre du commentaire esthétique, elle est annexée par le discours rhétorique.

En première analyse, voyons quel regard est porté sur le lieu gothique tel qu'il se présente dans la réalité urbaine à partir des années 1880. La fin du siècle récuse le modèle de cathédrale qui s'est imposé dans nos villes et qui résulte de tous les efforts de réhabilitation entrepris depuis le tournant du XVIII^e siècle par les partisans du Renouveau gothique. Huysmans se livre par la pensée à un tour de France désenchanté³ : Notre-Dame d'Amiens est vide, elle n'a pas d'âme ; celle de Paris est devenue « un cadavre inerte de pierre » ; « tout y est mort ! » ; celle de Laon « nue et glacée » est « à jamais morte ; d'autres sont dans un état intermédiaire, agonisent encore tièdes : Reims, Rouen, Dijon, Tours... ». Au lieu de ranimer ces lieux, on les a tués en les dépouillant de leur sens primitif, on les a dénaturés en les livrant aux touristes, on a commis un contresens en les détachant de leur environnement naturel :

Les cathédrales étaient faites pour être vues dans un cadre que l'on a détruit, dans un milieu qui n'est plus ; elles étaient entourées de maisons dont l'allure s'accordait avec la leur ; aujourd'hui, elles sont ceinturées de casernes à cinq étages, de pénitentiars mornes, ignobles ; – et partout, on les dégage, alors qu'elles n'ont jamais été bâties pour se dresser, isolées, sur des places.⁴

Croyant la mettre en valeur, on a traité la cathédrale comme un monument se suffisant à lui-même, à l'égal d'un Hôtel de Ville, en la signalant à l'attention par un immense parvis, supprimant ou déplaçant les dépendances qui composaient, à l'origine, la ville sainte où elle s'intégrait. D'autres voix se joignent à celle de Huysmans pour dénoncer les dégâts causés par les restaurations : « On a substitué aux pierres vivantes – qui sont au bric-à-brac –, des choses mortes », écrit Rodin⁵. Pour lui, toute tentative de réparation est illusoire et ne peut que conduire à un travestissement de la cathédrale. Il rejoint sur ce point les positions de John Ruskin⁶, très hostile aux réfections et partisan d'une prudente conservation. Rodin compare les architectes restaurateurs à ces « grands chirurgiens à la mode qui prétendent *refaire* artificiellement au malade les membres qu'il a perdus »⁷. Ce renoncement au principe même de la restauration est révélateur d'un état d'esprit partagé par les amateurs d'art et les artistes de la fin du siècle : il faut se résigner à accepter la décrépitude puis la mort

³ Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, 1898, Paris, Plon, 1937, pp. 64-65.

⁴ *Ibid.*, pp. 63-64.

⁵ Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France*, 1914, Paris, Armand Colin, 1921, p. 13. Ouvrage écrit après un tour de France des cathédrales effectué par Rodin de 1875 à 1913.

⁶ John Ruskin, *Les Sept lampes de l'architecture*, Paris, Les Presses d'aujourd'hui, 1980, p. 204 : « il est impossible, aussi impossible que de ressusciter les morts, de restaurer ce qui fut jamais grand ou beau en architecture ».

⁷ Auguste Rodin, *op. cit.*, p. 75.

des édifices, tout au plus pouvons-nous retarder leur destruction en conservant soigneusement leurs vestiges. C'est à Rodenbach que reviennent les plus belles pages écrites sur ce sujet : Joris Borluut, le héros de son roman *Le Carillonneur*, est architecte et se fait « l'embaumeur de la ville » de Bruges, attentif à préserver plutôt qu'à rajeunir : « Il fallait intervenir, se hâter [...] panser les sculptures, guérir les fenêtres malades, assister la vieillesse des murs »⁸. La métaphore du médecin appliquée à l'architecte, la mission de conservateur d'une ville-musée qui lui est assignée participent du pessimisme de cette période. L'audace et l'extraordinaire énergie créatrice du bâtisseur de cathédrales permettent de mesurer la stérilité de l'architecte contemporain qui, dans le meilleur des cas, se borne à entretenir avec dévotion les œuvres du passé. Il prend douloureusement conscience de la « décadence de son art, qui se leurre en des archaïsmes et des redites »⁹. C'est à ce titre que les constructions néogothiques, pourtant symptomatiques d'un effort de renaissance architecturale, sont condamnées. Léon Bloy, par la voix de son double, Cain Marchenoir, n'a pas de mots assez forts pour exprimer son mépris. L'architecture de telle église moderne n'est à ses yeux qu'une « sous-imitation mal venue d'un art décadent, exécutée par quelque maçon dénué de pulchritude géométrique »¹⁰.

Ainsi, le bel élan de restauration et de renouveau impulsé par la génération romantique de 1830 s'est brisé. Cependant, même si les réticences devant les erreurs commises par des restaurateurs incompetents sont justifiées – et d'ailleurs Hugo avait déjà protesté contre les « gâcheurs de plâtre »¹¹ –, même s'il est vain de s'acharner à reconstituer ce qui a été détruit, reconnaissons que la réaction est trop vigoureuse et unanime pour ne pas être dictée par une motivation plus profonde. En fait, cette prise de position est inspirée par le désir impérieux de ne pas s'opposer aux ravages des ans, moins par respect de la vérité, que par goût pour une certaine forme de beauté : celle de l'art aux prises avec la mort. La complaisance relevée au fil des descriptions dans l'attention aux blessures des façades, aux « marbrures [...] de la décomposition »¹² affichées sur les murs, à l'usure de la pierre, montre que le pathétique de ce déclin inévitable nourrit le plaisir de la contemplation. L'émotion esthétique est d'autant plus aiguë et plus vive que les cruelles atteintes du temps, loin d'anéantir la beauté de l'architecture menacée, la soulignent comme un fard, en rehaussent l'éclat, l'enrichissent de subtiles nuances : visage de momie « maquillé par les siècles », ainsi s'offre le monument gothique aux yeux de Rodenbach¹³. Le génie créateur de l'homme semble faire alliance avec les forces destructrices de la nature et de cette entente secrète, naît une séduction morbide.

C'est donc à une vision renouvelée de l'architecture gothique que nous convient les auteurs fin-de-siècle. Ils contestent l'interprétation qu'en donne la société contemporaine, se détournent du modèle imposé par la réalité pour intégrer la cathédrale à leur fiction, seul moyen de la créditer d'une signification dont ils estiment qu'elle a été spoliée. Puisque la

⁸ Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*, Bruxelles, Les Eperonniers, 1987, p. 47.

⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰ Léon Bloy, *Le Désespéré*, 1886, Paris, Union Générale d'Éditions, 1983, p. 378.

¹¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, note ajoutée à l'édition définitive, 1832, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 33.

¹² Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*, éd. cit., p. 279.

¹³ *Ibid.*, p. 49.

cathédrale a été travestie par ses admirateurs mêmes, incapables de la comprendre, il s'agit de retrouver son authenticité en recomposant son image dans l'espace fictionnel. Par un processus d'appropriation, de rapt, Notre-Dame de Chartres, par exemple, se reconstruit sous le regard de Huysmans / Durtal.

Alors que Hugo, remontant la chaîne du temps grâce aux artifices du roman historique, s'était ingénié à faire revivre, magistralement, la cathédrale au sein de la cité médiévale, les auteurs de la fin du siècle s'appliquent à souligner au contraire la rupture qui s'est instaurée entre l'édifice et le paysage urbain qui l'entoure. Dans *Le Rêve* de Zola, la ville de Beaumont l'Eglise s'est développée à l'écart de sa cathédrale, qui subsiste dans la partie haute de la cité, comme pour témoigner de l'époque révolue où elle était « la mère, la reine, énorme au milieu du petit tas des maisons basses pareilles à une couvée abritée frileusement sous ses ailes de pierre »¹⁴. La maison des brodeurs, nichée contre son flanc, est qualifiée de « demeure antique ». Cet ordre ancien n'est jamais qu'une survivance dont la fragilité est incarnée par le personnage d'Angélique. Enfantée en quelque sorte par la cathédrale, elle persiste à comprendre encore son langage :

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 comprends.¹⁵

Mais l'histoire montre que cet être diaphane n'a plus sa place dans le monde contemporain. Traversant le roman comme un ange, la petite brodeuse meurt au moment où elle sort de la cathédrale en fête, le jour de ses noces avec Félicien, c'est-à-dire à l'instant où elle quitte le monde du rêve pour entrer dans celui de la réalité. Créature caduque, elle ne peut survivre à ce passage : « La vision, venue de l'invisible, retournait à l'invisible »¹⁶, conclut le récit. Seule demeure la cathédrale, comme le double pathétique de cette âme d'un autre âge.

Félicien Champsaur, dans un roman de 1901, *Lulu*, recourt à la métaphore pastorale pour évoquer l'étroite intimité de Notre-Dame et de la cité :

On était heureux dans le troupeau des maisons d'ouailles blotties dans l'île, berceau de la capitale, autour de Notre-Dame, dans un dédale de ruelles.¹⁷

Mais cette complicité exprimée à l'imparfait n'a plus cours, c'est la discordance qui l'emporte : un dialogue s'établit entre les gargouilles et les chimères pour dire cette mésentente. La cathédrale ne comprend plus la cité désormais étrangère qu'elle se contente d'observer du haut de ses tours. Ultime vestige d'un monde disparu, l'édifice gothique s'érige comme un précieux reliquaire, témoin d'une harmonie perdue. Il n'est pas seulement célébré au nom de critères esthétiques, mais parce qu'il est le produit d'une période historique idéalisée. L'éloge de l'architecture gothique s'inscrit dans le courant médiévaliste qui s'impose à la fin du siècle et qui vise à présenter l'époque médiévale comme un âge d'or : « mille ans d'extase » pour Léon Bloy, « époque exquise » pour Huysmans, « ère

¹⁴ Emile Zola, *Le Rêve*, 1888, Paris, Gallimard, Folio, 1986, p. 44.

¹⁵ *Ibid.*, p. 206.

¹⁶ *Ibid.*, p. 233.

¹⁷ Félicien Champsaur, *Lulu*, 1901, Paris, Fasquelle, 1929, p. 47.

glorieuse » pour Rodenbach¹⁸. Cette apologie est prétexte à la condamnation de la société contemporaine, dont le prétendu progrès masque en fait une régression : « La splendeur d'autrefois, note Joséphin Péladan, rendait plus poignante la déchéance actuelle »¹⁹. La cathédrale incarne l'*esprit gothique*, moteur de la société féodale et garant de son unité. Elle est perçue comme le fruit d'un travail collectif, créateur et rédempteur, accompli dans un esprit d'oblation et de sacrifice, pour donner corps à l'idéal spirituel et esthétique de toute une communauté. Elle démontre, par son existence même au cœur de nos villes, la faillite de ce siècle industriel, uniquement gouverné par la recherche du profit matériel et capable de n'engendrer qu'une uniformité et laideur.

C'est donc le sentiment d'une rupture avec un ordre ancien qui est projeté sur l'édifice. La représentation magnifiée de l'architecture gothique dans les œuvres littéraires comme dans l'iconographie permet de prendre conscience de cette perte irrémédiable, vécue comme un deuil. Ce n'était pas le cas des générations précédentes qui entendaient, au contraire, puiser dans le modèle artistique façonné par les hommes du Moyen Âge la solution d'une régénération par l'art (théorie développée par Ruskin), en imaginant qu'il suffirait de renouer avec les techniques architecturales de jadis pour retrouver l'élan créateur et spirituel qui les avait inventées. Or, les auteurs de la fin du siècle ne croient plus au mythe du Renouveau, ils ne proposent ni projet de société, ni solution collective, résolument tournés vers le pessimisme et l'individualisme. Si l'édifice gothique cristallise une incurable nostalgie, il offre un refuge à ces désespérés en leur permettant de se soustraire à l'hostilité du monde extérieur. C'est une terre d'accueil pour les héros de Léon Bloy :

Léopold et Clothilde prenaient la fuite aussi souvent qu'ils pouvaient. Ils allaient dans les églises qui sont, aujourd'hui, les seules cavernes où les fauves au cœur saignant se puissent réfugier encore.²⁰

La clôture de l'enceinte sacrée délimite un lieu d'exception, sanctuaire de l'art où l'on peut sans réserve s'adonner au culte de la beauté, œuvre de la foi où l'on peut entrer en communication avec l'infini et l'invisible. Le silence invite à la méditation, au recueillement, qui délivre le corps du poids de la matière, libère l'esprit pour favoriser l'expansion dans le rêve ou le repli dans une vie tout intérieure. S'absorber dans la contemplation des images inscrites à profusion dans la pierre, dans le verre coloré des vitraux, c'est se soumettre aux fantaisies des maîtres-sculpteurs et maîtres-verriers, se perdre dans leur vision du monde et de l'au-delà. Si le gothique est « l'art de ceux dont l'âme a été troublée par la maladie de la rêverie »²¹, se laisser gagner par ses suggestions, c'est choisir d'entrer soi-même dans l'irréel pour rejoindre un ailleurs lointain. S'embarquer dans cet « immobile esquif dont les mâts sont les flèches et dont les voiles sont les nuées »²², c'est choisir de s'exiler, dans l'espace et dans le temps. Caïn Marchenoir se rend au désert de la Grande-Chartreuse pour « sentir

¹⁸ Références des citations : Léon Bloy, *Le Désespéré*, 1886, Paris, Union Générale d'Éditions, 1983, p. 236 ; Joris-Karl Huysmans, *La-bas*, 1891, Paris, Plon, 1966, p. 113 ; Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*, éd. cit., p. 131.

¹⁹ Joséphin Péladan, *Les Amants de Pise*, 1908, Paris, Nelson, s.d., p. 199.

²⁰ Léon Bloy, *La Femme pauvre*, 1897, Paris, Union Générale d'Éditions, 1983, p. 340.

²¹ Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, 1890, Paris, Stock, 1969, p. 177.

²² Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, éd. cit., p. 96.

l'absence soudaine du dix-neuvième siècle et pour avoir, autant que cela est possible, l'illusion du douzième»²³. Le beffroi gothique de Bruges permet au carillonneur de Rodenbach de se tenir « au-dessus de la vie », de se détacher d'un monde auquel il se sent étranger :

Il allait séjourner ainsi, au bord du ciel, pasteur des cloches ; il allait vivre comme les oiseaux, si loin de la ville et des hommes, de plain-pied avec les nuées.²⁴

On ne s'étonnera pas qu'un tel espace engendre une lignée de héros aussi anachroniques que la petite brodeuse de Zola. C'est l'*imagier* du Moyen Age, peintre archaisant qui veut renouer avec la tradition médiévale de la peinture gothique, que l'on retrouve avec Léopold, l'enlumineur de Léon Bloy, avec Bartholomeus, le peintre flamand admirateur et disciple de Memling, imaginé par Rodenbach, avec Pasquale, le *tailleur d'ymaiges* d'Emile Morel²⁵. Les personnages d'ecclésiastiques et de mystiques appartiennent à la même famille : c'est l'abbé Grévesin « émigré en plein Moyen Age, loin de la vie moderne »²⁶. Mais sans doute est-ce la figure du carillonneur qui est la plus représentative de « ces âmes rares et sublimes que l'imagination artistique invente et que la société ne contient pas »²⁷. Comme le sonneur de Saint-Sulpice, Joris Borluut et « le musicien du ciel » de Camille Lemonnier font chanter des cloches qui parlent « une langue abolie ». Ils font entendre la voix du passé avant de disparaître à jamais comme une « épave reflue sur la berge des âges. »²⁸

Sans doute faut-il voir dans la récurrence des constructions gothiques confisquées par la fiction, une tentative de les accaparer pour en obtenir, en quelque sorte, une assistance symbolique. C'est probablement le sens de l'entreprise de Huysmans à travers l'expérience de Durtal. Celui-ci vient séjourner à Chartres pour trouver la voie qui lui permettra de mettre fin à ses errances spirituelles. Il attend de la cathédrale qu'elle lui apporte une réponse. En somme, il quitte Paris, interrompt ses activités d'écrivain, abandonne sa bibliothèque pour procéder à une nouvelle *lecture* dont il attend tout : un enseignement, un remède, une suggestion... car c'est bien au déchiffrement du *livre de pierre* qu'il s'applique, et même à une traduction : on le voit se comporter en élève studieux, s'entourer d'une documentation faite de monographies, d'ouvrages érudits, s'aider du discours didactique de l'abbé Plomb. Il voudrait embrasser la cathédrale « dans son ensemble, se pénétrer de son sens général »²⁹. Or, il pâtit de la myopie de son analyse : son obsession de l'inventaire, du catalogue, fragmente la vision, détruit toute velléité de synthèse et il ne parvient pas à saisir le message espéré, échec qui le rend à cette « anémie profonde d'âme » dont il souffrait déjà à Paris. Alors que les hommes du Moyen Age pouvaient attendre de la cathédrale « la révélation totale », d'après Louis Mâle, ceux des temps modernes n'ont plus accès à cette illumination.

²³ Léon Bloy, *Le Désespéré*, éd. cit., p. 114.

²⁴ Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*, éd. cit., p. 25.

²⁵ Références : Léon Bloy, *Le Désespéré* ; Rodenbach, *Le Carillonneur* ; Emile Morel, *Névrose*.

²⁶ Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, éd. cit., p. 31.

²⁷ Péladan, *Les Amants de Pise*, 1908, Paris, Nelson, s.d., p. 351.

²⁸ Références : Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, portrait de Carhaix, éd. cit., p. 40 ; Rodenbach, *Le Carillonneur* ; Camille Lemonnier, « Le Carillonneur », *Dames de volupté*, Paris, A. Savine, 1892.

²⁹ Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, éd. cit., pp. 91-92 ; citation suivante : *ibid.*, p. 362.

L'édifice exhibe sa beauté architecturale mais garde son secret, occulte la signification de ses formes et de ses images, refuse de se livrer. D'où l'amertume lucide de Durtal :

Les premiers jours, ici, je me suis plu dans le rêve suggéré par cette cathédrale. Je croyais qu'elle serait un réactif dans ma vie, qu'elle peuplerait ce désert que je sentais en moi, qu'elle serait, en un mot, dans l'atmosphère provinciale, une aide. Et, je me suis leurré. Certes, elle m'opprime toujours, elle m'enveloppe encore dans l'ombre tiède de sa crypte, mais je raisonne maintenant, je la scrute dans ses détails, j'essaie de causer d'art avec elle ; et je perds à ces recherches l'impression irraisonnée de son milieu, le charme silencieux de son ensemble.³⁰

Comme pour commenter la démarche laborieuse et savante de Durtal, Rodin écrit :

Le temps des raisonneurs est revenu [...] Ils dissertent sur l'art du Moyen Age et posent mille questions qu'ils laissent presque toutes sans les résoudre [...] Mais, raisonneurs, un simple compagnon de jadis n'y mettait pas tant de façons et trouvait tout de suite en lui-même, et dans la nature, la vérité que vous cherchez dans les bibliothèques ! Et cette vérité, c'était Reims, c'était Soissons, c'était Chartres, c'étaient les Rocs sublimes de toutes nos grandes villes.³¹

L'artiste en conclut que « le secret est perdu », comparant la cathédrale à un *Sphinx*. De la perte du sens résulte une souffrance. C'est peut-être précisément cette douloureuse incapacité à accéder au trésor qui se dérobe et échappe à l'observateur moderne, qui engendre un discours proliférant, toujours renouvelé car il est destiné à combler un vide. Il semble vital de s'approprier ce lieu éprouvé comme essentiel par une rhétorique adéquate.

Les formes de l'architecture gothique sont saisies comme un modèle de perfection artistique et d'harmonie au point d'être requises pour décrire d'autres expressions de la beauté : le corps féminin, la nature ou la poésie. L'énoncé descriptif utilise le détour de l'analogie avec le style gothique pour peindre des objets étrangers au domaine de l'architecture, qu'ils relèvent du visible, du concret, de la plastique des formes ou de la beauté plus abstraite du langage. Le critère de référence esthétique investit l'écriture pour devenir métaphore du beau absolu. Ainsi procède Rodenbach pour composer le portrait de Godelieve :

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 monochromes.³²

Par ce rapprochement inattendu, l'auteur s'efforce de traduire la pureté de la jeune fille : il substitue au personnage de chair une vision hiératique et idéalisée, rappel des vierges gothiques de Memling. L'image sera ensuite condensée dans des formules récurrentes comme « charme gothique », « grâce ogivale », et égrenée au fil du texte pour tenter d'échafauder le monde de rêve teinté d'anachronisme qui est celui de l'architecte-carillonneur.

La courbe de l'ogive, les formes élancées de l'arc brisé, la gracilité des colonnes peuvent se lire dans la nudité d'un corps de femme. Ainsi, André Suarès, rapportant une légende de

³⁰ *Ibid.*, p. 176.

³¹ Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France*, éd. cit., p. 44.

³² Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*, éd. cit., p. 60.

Ravenne, décrit le martyre d'une jeune fille poursuivie par une meute de chiens. Les dogues mordent sauvagement son corps nu, « l'un au plus tendre des cuisses, l'autre au parvis du ventre », tandis qu'un troisième s'acharne sur « la ravissante ogive du sexe »³³. C'est encore la même forme oblongue qui est sollicitée par Félicien Champsaur pour évoquer, sur un autre ton, l'intimité de la femme : les « mains longues, effilées [de Lulu] semblent [...] encadrer de l'ogive charmante des doigts une ombre incitatrice au creux de la jupe »³⁴.

La métaphore est réversible et le même processus de superposition d'un espace et d'un corps inscrit la silhouette de la femme dans les contours de l'édifice gothique. Huysmans, attentif à deviner la présence de la Vierge dans « le corps fuselé, tout en longueur » de la nef, le long des colonnes « minces, fines, grêles », sur « l'épiderme diaphane des vitres », finit par conclure :

En somme, avec la teinte de ses pierres et de ses vitres, Notre-Dame de Chartres était une blonde aux yeux bleus.³⁵

Rodin, apercevant la cathédrale de Reims de trois-quarts, croit voir « une grande figure de femme agenouillée, en prière », et s'exclame, à propos de Notre-Dame d'Amiens : « C'est une femme adorable, cette cathédrale, c'est une Vierge »³⁶. La transfiguration de l'édifice aboutit, par un jeu de substitution et d'équivalence, à une perception esthétisée et idéalisée de la femme, conçue comme « une merveille d'art corporel »³⁷. Cependant, la confusion qui s'instaure à plaisir dans l'écriture ne va pas sans profanation, car la beauté plastique du style gothique semble laisser dans l'oubli la destination du lieu, sa vocation sacrée. Seuls sont retenus les contours, les lignes, les volumes, qui s'imprègnent de douceur et de sensualité. Maurice Magre mène jusqu'à son terme un tel traitement analogique en faisant de Notre-Dame de Reims l'allégorie d'une courtisane hystérique :

[...]

Je suis lasse d'offrir aux coups de la tourmente
La croupe de l'abside et les seins ogivaux.

Je ne veux plus lever vers les cieux fantastiques
Mes deux jambes de séculaires moellons.
Dans le sexe géant de mon portail gothique
On a trop fait passer le bronze des canons.³⁸

La totalité de la pièce poétique est construite sur la métaphore du corps, dans un parti pris d'obscénité et de violence destiné à dénoncer l'absurdité dévastatrice de la Grande Guerre.

Le modèle architectural gothique est suffisamment présent dans les références esthétiques de la fin du siècle pour irradier en se propageant par des images, toujours susceptibles de retournement, où il se fait tour à tour comparé et comparant. Il semble

³³ André Suarès, *Le Voyage du condottière*, 1910, Paris, Emile-Paul, 1954, p. 183.

³⁴ Félicien Champsaur, *Lulu*, éd. cit., p. 154.

³⁵ Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, éd. cit., p. 129 ; p. 131.

³⁶ Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France*, éd. cit., p. 129 ; p. 110.

³⁷ Félicien Champsaur, *Lulu*, éd. cit., p. 103.

³⁸ Maurice Magre, « la Cathédrale furieuse », *La Montée aux enfers*, 1918, Paris, Le Livre du Bibliophile, 1920, pp. 50-52.

s'interposer dans la perception des choses, modifier le regard porté sur les êtres et les objets. Les formes se ramènent à celles de l'ogive, épurée et stylisée au point de paraître universelle. La nature elle-même semble se conformer à ce dessin de la pierre : les rochers de la pointe du Raz sont perçus par Félicien Champsaur comme « des clochetons gothiques », un personnage de *Névrose* marche « sous les ogives de verdure de longues avenues ombrées », Camille Lemonnier trouve les avenues d'un bois « profondes comme les nefs des basiliques »³⁹. On se promène, à la fin du siècle, dans des *cathédrales de verdure* :

Partout, des plantes grimpantes se suspendaient aux vieux arbres, formaient des arceaux grêles, couraient en arcades ajourées, en nefs, en ogives, en rosaces, bâtissaient des cathédrales somptueuses et puériles.⁴⁰

La description emprunte le détour de la création artistique pour concéder quelque beauté au paysage. Frappée de discrédit par les esthètes de la Décadence, la nature est réhabilitée dès lors qu'elle porte l'empreinte de l'art. Si l'on songe que les romantiques saluaient, au contraire, dans les réalisations des architectes du Moyen Âge le désir d'imiter l'œuvre du créateur, on constate une curieuse inversion des valeurs. Chateaubriand suivait un autre cheminement en s'émerveillant de retrouver dans les vastes nefs le mystère des forêts. Désormais, l'image n'invite plus à voir dans les croisées d'ogive une imitation de la voûte céleste, mais évoque « la cathédrale immense du ciel bas »⁴¹. Dans la mesure où l'on considère que l'art surpasse la nature, il n'est pas surprenant que la cathédrale soit célébrée aux dépens d'un modèle qui a perdu sa souveraineté. Le sentiment du sublime, qui étreignait les romantiques au spectacle de la *grande nature*, n'est plus éveillé par les paysages naturels mais par l'artifice du génie créateur de l'homme. Ce déplacement est déjà lisible dans le vers de Baudelaire :

Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales⁴²

En somme, la Décadence qui avait exclu la nature de son univers esthétique, la retrouve, transfigurée par l'art gothique. Dans une telle perspective, le postulat d'une humilité de l'artiste s'efforçant de contrefaire la beauté de la création divine n'a plus cours. C'est moins l'acte de foi qui est perçu dans le chef d'œuvre architectural que la perfection de l'expression artistique élevée au rang du sacré par sa finalité religieuse.

Le développement d'un troisième registre de métaphore sournet la représentation de la cathédrale à la même tendance au dévoiement. Les fidèles se détournent du lieu saint de la chrétienté pour pénétrer dans un autre sanctuaire, où le verbe poétique se substitue au Verbe divin : c'est la cathédrale érigée par les poètes. Pour Suarès, la *Divine comédie* s'élève « en cathédrale de poésie à trois nefs »⁴³. Huysmans imagine « une petite chapelle, placée sous

³⁹ Références des citations : Félicien Champsaur, *Lulu*, éd. cit., p. 267 ; Emile Morel, *Névrose*, Paris, Bibliothèque Internationale d'Édition, 1904, p. 226 ; Camille Lemonnier, *L'Homme en amour*, 1897, Paris, Albin Michel, [1925], p. 237.

⁴⁰ Jane de La Vaudère, *L'Amuseur*, Paris, Ollendorff, 1900, p. 304.

⁴¹ Maurice Magre, « La messe de l'âne à cornes », *La Montée aux enfers*, éd. cit., p. 99.

⁴² Charles Baudelaire, « Obsession », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, vol. I, p. 75.

⁴³ André Suarès, *op. cit.*, p. 303.

l'invocation de Baudelaire, et ouverte sur le parvis de ses poèmes»⁴⁴. Curieusement, les figures du saint et du poète se confondent : sur la façade de Notre-Dame de Chartres, Durtal croit reconnaître Verlaine dans les traits de Saint-Jude, au point d'appeler la statue « le Verlaine du portail Royal »⁴⁵ et de réunir les deux personnages dans la même destinée de malchanceux, « l'un de la sainteté et l'autre de la poésie »⁴⁶. Mallarmé emprunte à l'architecture gothique ses éléments matériels (flèche, piliers, arcs) pour traduire l'élan spirituel de la prière et l'élévation lyrique vers l'idéal. De l'exaltation de l'âme, il dit le jaillissement « à puiser en l'individu comportant des matériaux subtils pas moins que la flèche, en pierre, de dentelles. »⁴⁷ Quant à la poésie, elle est dans ce « cri de pierre » qui « s'unifie vers le ciel en les piliers interrompus, des arceaux ayant un jet d'audace dans la prière »⁴⁸. Le poète se fait l'architecte et l'officiant de ce sanctuaire poétique, où la matière se mêle de traduire la spiritualité et ouvre la voie de l'impalpable. Antoine Orliac imagine les initiateurs de la poésie symboliste comme des gisants

couchés au long de la nef de méditation, toujours priés par, si subtilement inscrites aux vitraux, de saintes musiciennes du silence... Chacune de leurs œuvres, marquées au sceau de l'originalité, semble étayer un des sveltes piliers élancés vers ces voûtes à intersections, où se recoupent en ogives les jets de la véridique pensée et de la Poésie.⁴⁹

Nous avons tenté, au cours du cheminement suivi, de reconstituer dans la pluralité de ses facettes l'image de l'architecture gothique telle qu'elle prit forme sous le regard des esthètes de la fin du siècle. La vision du monument historique de la réalité, les aléas de sa transposition romanesque ou poétique et de son traitement rhétorique rendent compte de la complexité de l'objet décrit, impossible à saisir dans le singulier et l'univoque. Quand Claude Monet entreprit de peindre la façade de la cathédrale de Rouen, il ne lui fallut pas moins de trente toiles pour la fixer dans ses transformations successives. Un tableau unique l'eût résumée, c'est-à-dire appauvrie.

Il est vrai qu'il est difficile de reconnaître, dans la cathédrale fin-de-siècle, l'édifice qu'une approche scientifique de l'histoire permet de restituer plus fidèlement aujourd'hui. Les historiens du Moyen Âge s'appliquent à le replacer dans le contexte de la société féodale, en s'efforçant de le dégager de sa gangue mythique⁵⁰. L'écart entre l'espace architectural historique et son avatar romantique n'a fait que s'accroître à la fin du siècle, en dépit de la position critique adoptée par les nouveaux amateurs d'archéologie médiévale. Huysmans s'est montré quelque peu irrité des « dithyrambes de Hugo » sur Notre-Dame de Paris et des divagations de Michelet sur les cathédrales⁵¹. Cependant, nous avons vu par quel mécanisme d'appropriation les auteurs de la fin du siècle ont subordonné l'architecture

⁴⁴ Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, 1884, Paris, Gallimard, 1977, p. 319.

⁴⁵ Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, éd. cit., p. 370.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁷ Stéphane Mallarmé, « Variations sur un sujet », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 391.

⁴⁸ Stéphane Mallarmé, « Médailles et portraits », *ibid.*, p. 521.

⁴⁹ Antoine Orliac, *La Cathédrale symboliste, Mallarmé tel qu'en lui-même*, Paris, Mercure de France, 1948, vol. II, p. 241.

⁵⁰ Voir l'ouvrage de Alain Erlande-Brandebourg, *La Cathédrale*, Paris, Fayard, 1989.

⁵¹ Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, éd. cit., p. 64. A propos de Michelet : « il divagua dès qu'il entrevit une cathédrale », *ibid.*, p. 99.

gothique à leur esthétique, en l'annexant par l'imaginaire et par l'écriture. Cette annexion ne va pas sans profanation quand la cathédrale, en particulier, est détournée de sa signification originelle pour devenir le sanctuaire de l'art ou le symbole de la féminité. Elle ne va pas sans anachronisme non plus dans la mesure où la cathédrale devient l'emblème paradoxal d'une certaine image de la modernité. Nouvelle arche de Noé chargée de recueillir les naufragés du siècle industriel, elle comble l'idéal désenchanté d'une génération qui croit trouver son salut dans l'individualisme et l'esthétisme.

Joëlle Prungnaud
(Université de Lille III)