

RADOSŁAW JAKUBCZYK
(KRAKÓW)

LA CATHÉDRALE GOTHIQUE ET LA CRYPTÉ: DE L'ASCENSION À LA DESCENTE

The article deals with the symbolism of the Gothic cathedral and crypt in Wyspiański's "French" letters to Rydel, Huysmans' and Berent's novels, and in the art from the late 19th century through the early 20th century (Monet, Rodin). The cathedral represented in the examined works becomes a symbol of the need of the human soul to free oneself from the body and fly up to heaven. The crypt is considered a space of self-reflection and refuge.

KEYWORDS: Gothic Cathedral, Crypt, Ascension, Descent, Symbolism

Les artistes fin-de-siècle¹ attribuent fréquemment à la cathédrale gothique la fonction de l'organisme vivant, strictement associé au cycle de la vie et de la mort. Cette métaphore, qui fait principalement penser à la tradition vitruvienne, consiste en une recherche des analogies multiples entre l'architecture et le corps humain. Néanmoins, il ne s'agit pas uniquement de simple identification des éléments architecturaux aux formes corporelles, mais de la féminisation, de la masculinisation, voire de l'érotisation de l'édifice sacré. Les exemples littéraires de ce genre de métaphores corporelles sont nombreux: ainsi, pour Joris-Karl Huysmans (1848-1907), Notre-Dame de Chartres est «une blonde aux yeux bleus», et le style roman est «moins féminin» que le gothique (LC 165, 169)²; selon Stanisław Wyspiański (1869-1907), la cathédrale d'Amiens se caractérise par une «énorme force masculine» (LWR 98) etc.

Bien entendu, les auteurs mentionnés ne se concentrent pas seulement sur le corps de l'édifice gothique – comme Victor Hugo ou Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (Emery 2001: 114; voir aussi Bałus 2008 et Leniaud 1994) – mais, avant tout, sur l'analyse approfondie de sa complexe symbolique, sur l'exploration d'esprit caché de l'architecture. En fait, les artistes fin-de-siècle rejettent l'idée

¹ Par «fin-de-siècle» et «tournant du XIX^e siècle», nous entendons dans cet article la période 1880-1918.

² Nous appliquons les sigles suivants: (LC) = Huysmans 1898; (LWR) = Wyspiański 1979; (PV) = Berent 1931. Le chiffre entre parenthèses indique la page.

romantique du matérialisme des monuments et se tournent vers la «psychologie des cathédrales», définie comme «étude de l'âme des sanctuaires» (LC 343). Les générations postromantiques se réfèrent d'une manière très critique aux tentatives de restaurer les édifices gothiques. Comme l'explique Huysmans, Notre-Dame de Paris n'a plus d'âme, devenue, à cause de sa ranimation, «un cadavre inerte de pierre» (LC 85). Pour Wyspiański, la même cathédrale a été enlaidie par Viollet-le-Duc et privée de son ambiance unique³. Étant donné son aspect vertical, la finesse de construction, l'architecture gothique devient, à l'époque, «l'éternel symbole de la Psyché» (LC 221).

Dans le présent article, nous nous pencherons sur certains «symboles ascensionnels», pour reprendre le terme durandien (Durand 1992: 162), à l'instar de la montagne, de la flèche, de l'échelle, de l'aile, afin de montrer comment cet aspect psychologique de l'édifice médiéval se présente dans la littérature et dans les arts du tournant du XIX^e siècle. Comme une sorte de contrepoint, nous aborderons la question liée à la symbolique de la descente aux enfers, en nous référant à l'image de la crypte située en dedans de la cathédrale.

Comme l'a remarqué avec perspicacité Gilbert Durand, «l'ascension est appel à l'extériorité, à un au-delà du charnel, l'axe de la descente est un axe intime, fragile et douillet» (Durand 1992: 227). L'ascension met l'accent sur l'élan vers le haut, sur la volonté de traverser symboliquement l'espace, sur le désir de transcendance, la descente sanctionne, par contre, le mouvement radicalement antithétique, vers le bas, et devient emblème de l'intimité profondément pénétrée. Ainsi donc, par analogie, «[...] si la cathédrale renvoie en miroir l'image de l'extériorité du corps, de l'enveloppe charnelle, elle autorise parallèlement la projection de l'intériorité, dans la mesure où elle-même figure l'expansion de l'âme» (Prungnaud 2008a: 167). La cathédrale de style gothique figure l'âme qui s'efforce de se débarrasser de son corps terrestre pour transgresser la condition humaine, mais, à la fois, elle permet au visiteur d'y retrouver la quiétude, de s'absorber dans la méditation et pénétrer à l'intérieur de son âme.

Puisse l'imaginaire de la montagne servir de point de départ à notre analyse. Sans doute, c'est l'analogie de la dimension, de la forme et de la matière qui justifie la représentation monumentale de l'édifice sacré sous forme de montagne ou bien de chaîne de montagnes. En premier lieu, cette corrélation de l'architecture et de la nature prête attention à l'aspect proprement cultuel de la cathédrale étant l'expression la plus pure de la verticalité et du désir d'évasion à la réalité céleste. Deuxièmement, ce type d'identification suggère que la cathédrale rend possible le passage d'un mode d'être à un autre, et qu'elle incarne le territoire où le moi quitte le monde.

³ Dans ce contexte, il convient de rappeler l'appel d'Auguste Rodin: «Oh! je vous en supplie, au nom de nos ancêtres et dans l'intérêt de nos enfants, ne cassez et ne restaurez plus!» (Rodin 1921: 134).

Dans le chapitre huit du roman *La Cathédrale* (1898)⁴ de Huysmans se retrouve l'image fort énigmatique et riche en significations compliquées:

À peine éclairée par les indigentes lueurs de réverbères isolés dans les coins de la place, la cathédrale prenait alors une étrange forme. Ses porches s'ouvraient en des cavernes pleines de nuit et le parcours extérieur de sa nef, compris entre les tours et l'abside, avec ses contreforts et ses arcs-boutants devinés dans l'ombre, se dressait ainsi qu'une falaise rongée par d'invisibles mers. L'on avait l'illusion d'une montagne déchiquetée à sa cime par des tempêtes, creusée dans le bas par des océans disparus, de profondes grottes; et si l'on s'approchait, l'on discernait dans l'obscurité de vagues sentiers abrupts courant le long de la falaise, serpentant en galeries au bord des rocs et parfois, dans ces noirs chemins, de blanches statues d'évêques surgissaient, en un rayon de lune, hantant comme des revenants ces ruines, bénissant, avec leurs doigts levés de pierre, les visiteurs (LC 219-220).

Au premier abord, tous les symboles cumulés dans ce fragment s'expliquent assez facilement et ne posent pas de difficulté à les déchiffrer. Tout de même, il est nécessaire d'entreprendre l'analyse la plus attentive possible pour ne pas réduire cette image polysémique aux conclusions trop générales. Au préalable, il convient de concentrer notre attention sur une métamorphose de la cathédrale, celle de Chartres, qui se transforme en une montagne rocheuse. C'est la nuit qui favorise ce type de déréalisation: la cathédrale éclairée par la lune perd ses contours réels et devient l'objet semi-réel, pour ne pas dire irréel, pour Durtal, en quelque sorte, indéfinissable⁵. En fait, l'obscurité limite la perception humaine et désoriente l'observateur incapable de saisir d'une manière rationnelle l'image métamorphique et floue de la cathédrale. L'édifice se métamorphose de façon complexe, mais cette transformation est momentanée et éphémère. Ainsi, une telle vision semble extrêmement intense et dynamique, on a ici affaire à une série d'images successives qui se confondent et font que le protagoniste huysmansien n'est pas en état de concrétiser ce qu'il observe. Qui plus est, la forme matérielle de l'édifice est contestée non seulement par sa transformation en objet différent, mais aussi par l'animisation des statues sculptées dans la pierre. Cependant, Durtal tente de (re)donner à cette vision une forme concrète: il énumère d'une manière obsessionnelle plusieurs noms liés aux éléments, tels que l'océan, la mer, la grotte... Autrement dit, cette

⁴ Les fragments de ce roman ont été publiés pour la première fois dans le journal *L'Écho de Paris* en 1897 (Emery 2000: 125).

⁵ Durtal est le protagoniste de la tétralogie huysmansienne: *Là-bas* (1891), *En route* (1895), *La Cathédrale* (1898), *L'Oblat* (1903). Le lecteur de ces œuvres a l'occasion de suivre la métamorphose profonde du héros qui s'inspire tout d'abord du satanisme pour se convertir finalement au christianisme. Dans la troisième œuvre du cycle, Durtal avoue: «Dieu m'a subitement saisi et il m'a ramené vers l'Église, en utilisant pour me capter mon amour de l'art, de la mystique, de la liturgie, du plain-chant» (LC 472). Bien des chercheurs identifient ce personnage romanesque à Huysmans (converti en 1892), en faisant références à la biographie du romancier. De 1885 à 1935, presque 150 intellectuels français se sont convertis au catholicisme, entre autres: Léon Bloy, Paul Claudel, Charles Péguy, Paul Bourget, Max Jacob (Gugelot 1998: 19).

concrétisation se fait à travers le processus de nominalisation; le héros huysmansien nomme ce qu'il voit pour définir la vision produite par son imagination.

Cette courte analyse préliminaire mena aux conclusions plus détaillées, si l'on applique la notion de «Centre» proposée jadis par Mircea Eliade⁶. Selon sa conception cosmogonique, la montagne se trouve juste entre le ciel et la terre, elle fonctionne à la fois en tant que «centre du monde» et constitue l'axe (*axis mundi*) à travers lequel deux dimensions passent directement: la sphère du sacré et du profane. Dans le long passage précité, ce schéma paraît bien marqué soit par la verticalité ascendante, soit par la bipartition de l'espace indiquée par la dialectique du haut et du bas. La perspective verticale est, de surcroît, renforcée par la direction de la description (vers le haut), ainsi que par les formes verbales («se dressait»). Dans ce contexte, la cathédrale représentée sous la forme de montagne est «un résumé du ciel et de la terre» (LC 479), comme le proclame Durtal, à savoir elle compose l'espace de l'harmonisation de deux ordres contraires. Deuxièmement, chaque centre constitue, d'après Eliade, une sorte de lieu par excellence hiérophanique où l'ordre du sacré se manifeste directement. En raison de son inaccessibilité à l'homme, de son caractère mystérieux et majestueux, la montagne est traditionnellement perçue comme séjour des dieux, lieu sacralisé et espace des révélations (Cf. Dupeyron-Lafay 2008). En ce qui concerne le fragment analysé, il est possible de considérer la cathédrale-montagne comme un point central où la médiation du sacré s'effectue à travers les statues animées des évêques. Notons que l'immatérialité et l'instantanéité de cette manifestation du sacré (qui «hante comme des revenants», comme le note Huysmans) vont ici de pair avec la dématérialisation de l'édifice se transformant en une ruine. Troisièmement, le passage d'un ordre à un autre s'accomplit exclusivement dans le Centre, généralement prédisposé aux ruptures spatiales. Dans l'extrait ci-dessus, c'est la grotte ténébreuse située au dedans de la cathédrale-montagne qui autorise ce genre d'ouverture et rend possible la sublimation de l'âme vers l'infini.

Ainsi, chez Huysmans, la cathédrale-montagne fonctionne en tant que lieu de transition permettant à l'observateur de traverser le seuil, c'est-à-dire laisser un ordre pour passer à un autre. L'auteur d'*À rebours* attribue à cet édifice fantasmagorique le rôle du point de médiation entre la réalité visible et invisible. C'est la nuit qui favorise ce type de «rencontre» et contribue à la situation dans laquelle une autre perception du monde est possible. Dans une grotte profonde et ténébreuse, l'observateur éprouve l'ubiquité du sacré et effectue à la fois le voyage en soi qui consiste à pénétrer les régions inconnues et les plus sombres de son intérieur. Certes, la montagne devient ici synonyme d'un territoire de la médiation, ainsi que de la

⁶ Voici la définition eliadesque du «Centre»: «a) la Montagne Sacrée – où se rencontrent le Ciel et la Terre – se trouve au centre du Monde; b) tout temple ou palais – et, par extension, toute ville sacrée ou résidence royale – est une 'montagne sacrée', devenant ainsi un Centre; c) étant un *Axis Mundi*, la cité ou le temple sacré sont considérés comme point de rencontre entre le Ciel, la Terre et l'Enfer» (Eliade 1961: 30-31).

méditation, de l'isolement, voire de l'idiologie. Une telle expérience spirituelle ou existentielle est précédée par l'acte de régénération de l'âme, vécu grâce à la force vitale et purifiante de l'eau. Les forces aquatiques mises en mouvement dans le fragment analysé constituent donc, conformément à la symbolique traditionnelle, des matières lustrales qui opèrent une renaissance, en rétablissant l'être dans un état nouveau (Chevalier 1986: 377). Qui plus est, elles jouent également le rôle d'un élément liminaire qui sépare deux ordres opposés. Avant de se trouver par delà, il faut non seulement traverser la matière humide, mais aussi s'ouvrir pleinement à sa force régénératrice.

Dans cette optique, il est tout naturel d'identifier la cathédrale à l'âme; le processus de fluidification ou de dématérialisation de la construction, qui symbolise la volonté ardente de se délivrer de sa matière considérée comme «gangue terrestre» (LC 163) pour s'élever vers l'absolu, reste en étroite relation avec les tentatives de l'âme de se libérer symboliquement du corps et de s'essorer afin d'entrer en rapport avec la réalité invisible. Telle la cathédrale gothique qui exprime la nostalgie de l'impondérabilité et de l'élancement, l'âme tente de surmonter le poids du corps dans lequel elle a été emprisonnée, en l'allégeant, le rendant fluide et moins pesant. La substance diaphane de l'eau substitue le matériau opaque de la pierre, et cette transformation représente le moment du passage à un élément immatériel.

Pareillement, dans le roman historique *Żywe kamienie* (*Les pierres vivantes*) de Waław Berent (1873-1940), paru en 1918, on compare les tours d'église au sommet aigu d'une montagne⁷. En voici le passage dans la traduction de Paul Cazin:

Au-dessus des toits rougissants, de leurs dentelures capricieuses et de la bousculade de leurs lignes, au-dessus de ce chaos de bâtisses humaines, se penchent, avec la sérénité des montagnes, les deux tours de la cathédrale. Le maçon audacieux voulait les appointir en aiguilles aériennes, au milieu du vol des nuages. Mais la volonté du roi en a brisé les flèches à mi-hauteur, posant sur leur sommet tronqué deux couronnes gigantesques, afin qu'elles parussent de loin plus effrayantes, qu'elles surgissent au-dessus de la ville comme deux montagnes turriformes, aux fronts altiers, ceints du diadème, et qu'elles rappelassent aux hommes ce que dit l'Écriture: que Dieu est un roi élevé, terrible et grand, qui domine toute la terre (PV 106).

Cette image romanesque s'appuie clairement sur le schème de l'élévation qui renvoie à deux symboles verticalisants. Le premier, la montagne rocheuse, fait facilement penser à l'idée de l'envol et de l'ascension psychique. Comme nous l'avons déjà signalé, la représentation de l'édifice sacré sous la forme de montagne introduit, par la force des choses, la division de l'espace en deux perspectives antagoniques: la terrestre et la surhumaine. Dans le fragment précité, une telle polarité spatiale

⁷ Il ne sera pas inutile de mentionner que la cathédrale représentée dans ce roman est anonyme. Le romancier polonais crée «la cathédrale des cathédrales» (Czermińska 2005: 174), ou l'assemblage de détails architecturaux empruntés à divers monuments. Pourtant, on pourrait supposer que la ville où se déroule l'action romanesque est située en Allemagne, probablement dans la Vallée du Rhin.

influence une sorte d'impossibilité de laisser l'ordre humain, perçu comme territoire du chaos, pour passer à l'ordre surhumain, considéré comme macrocosme. Cette représentation de la cathédrale-montagne, qui fait implicitement appel à la symbolique biblique de la Tour de Babel (évoquée dans la *Genèse*, 11: 1-9), montre bien que le désir humain d'atteindre physiquement le ciel est tout à fait irréalisable. L'ambition de l'homme-architecte était de s'approcher, grâce à sa construction monumentale, du mystère divin, mais c'est à travers l'expérience purement spirituelle, non matérielle ou corporelle, que l'homme a la possibilité d'entrer en contact avec la transcendance. D'ailleurs, cette prééminence de l'immatériel sur le matériel se voit directement dans le passage étudié où la dimension hiperbolisée de la construction s'efface, en un sens, en confrontation avec la divinité gigantisée. Ainsi donc, il semble que le deuxième symbole ascensionnel, la flèche dirigée tout droit vers le ciel, devient ici figure de l'ascension inaccomplie, parce qu'elle constitue une espèce de point final, humainement impossible à dépasser. La divinité puissante impose les limites à la volonté humaine de connaître des régions interdites et immobilise la matière de pierre qui incarne l'obsession perpétuelle (partant: irréalisable) de s'unir avec l'infini. Puisque la perception humaine, limitée aux faits vérifiables à l'aide des sens, n'a pas d'accès direct et complet à la connaissance divine, l'homme ne peut que s'en remettre à la médiation du sacré.

Indubitablement, une telle vision d'une cathédrale anonyme représentée dans le roman de Berent contraste avec celle fixée sur la toile de Claude Monet (1840-1926) *Vue générale de Rouen* (1892)⁸. Notre-Dame de Rouen se trouve, plus ou moins, en plein centre du tableau, elle domine la ville et fait que les bâtiments voisins se serrent autour d'elle. Incarcérée dans un territoire trop petit, encerclée précisément par d'innombrables constructions urbaines, architectoniquement irrégulières et accumulées de manière extrêmement dense, la cathédrale cherche à s'éloigner verticalement de l'espace claustrophobe. Une telle organisation spatiale centripète sert, semble-t-il, de prétexte au changement de perspective; la cathédrale devient miroir de l'univers, elle paraît placée au centre du macrocosme. La perspective microcosmique de l'espace serré, limité à la position dominante de l'édifice médiéval se transforme alors en une perspective macrocosmique où la cathédrale joue le rôle du Centre du Monde.

De plus, ce type de dualité spatiale est marqué par l'opposition de couleurs, ainsi que par une espèce de ligne continue et horizontale qui divise le tableau en deux parties asymétriques. Le mélange aussi dynamique que chaotique des couleurs intenses, à commencer par le rose pour finir sur le pourpre, qui dessine la multiformité architecturale de la ville au cœur de laquelle se profile majestueusement la cathédrale, s'oppose clairement à la féerie mystique du ciel

⁸ Entre 1892 et 1893, Monet a peint trente tableaux représentant la façade occidentale de Notre-Dame de Rouen sous éclairages différents. En mai 1895, il a exposé à la galerie Durand-Ruel vingt tableaux de la série (Prungnaud 2008a: 81; cf. Le Men 1998).

chargé de nuages. L'opposition des couleurs souligne également une tension entre la masse architecturale et la légèreté aérienne, entre la pesanteur, l'obscurcissement de l'élément chtonien et l'apesanteur, la luminosité de l'élément ouranien – comme l'aurait dit Durand. En revanche, une ligne démarcative censure, métaphoriquement parlant, l'envol de l'édifice, en le situant dans la position intermédiaire, c'est-à-dire entre le ciel et la terre. Mais, tel le carrefour de deux sphères, la cathédrale privilégie le passage à la réalité extra-terrestre; c'est la flèche en saillie qui rend possible une rupture spatiale, car, visiblement, elle perce l'horizon et rend possible l'ouverture sur l'illimité.

Il convient maintenant de passer à l'analyse du symbole important de l'aile, estimée comme «attribut de voler» et «outil ascensionnel par excellence» (Durand 1992: 145, 144). Dans les lettres de Wyspiański, fruit de son premier voyage artistique en France en 1890 lors duquel il a visité les plus grandes cathédrales françaises (Chartres, Amiens, Rouen, Reims, Laon), nous lisons:

L'édifice s'élève dans l'air et se spiritualise vers le ciel – en le regardant, on a l'impression [...] qu'il «a des ailes d'ange», qu'il percera la voûte céleste de verre, que la puissance des oraisons ardentes cachées dans ses murs découdra le ciel d'un bleu azuréen – qu'il atteindra la gloire de dieu... et que les trônes descendront l'échelle de Jacob en criant hosanna au fils de David⁹.

Il est remarquable que dans ce bref passage la métaphore des ailes d'ange correspond à la figure biblique (légèrement modifiée) aux connotations ascensionnelles, à savoir l'échelle de Jacob, dont la base s'appuie sur la terre et le sommet se perd dans le haut, ce qui permet aux anges de descendre du ciel et d'y remonter¹⁰. Être surnaturel dont le statut n'est ni ontologiquement évident ni unidimensionnel, l'ange figure le fantasme d'envol ou bien renvoie à l'idée de la chute. Pareillement, l'échelle de Jacob fonctionne dans les représentations iconographiques soit en tant qu'épreuve de la montée d'échelon en échelon vers la réalité céleste, soit comme allégorie dramatique de l'échec de l'homme qui retombe brusquement sur la terre en essayant de s'élever (Cf. Mâle 1919: 131-133). Nul doute que dans l'extrait cité nous ayons affaire à la représentation quasi-poétique de l'ascension dynamique; ailée et angélisée, la cathédrale est non seulement synonyme de l'envol euphorique, mais

⁹ C'est moi qui traduis, R.J. Texte original: «Cały gmach snuje się w górę, rozmodlił się ku niebu – patrząc nań zdaje się, [...] że „skrzydeł anielskich dostaje”, że przebije szklany strop gwiazdny, że potęga i siła modłów zaklętych w jego złoty przepuje lazury szmat błękitu – że tam w górce dosięgnie boga w jego glorii niebieskiej... i jak po drabinie Jakubowej zstąpią nań chóry anielskie wołając synowi Dawidowemu hosanna!» (LWR 128).

¹⁰ Chose curieuse, c'est Jean-Baptiste Lassus qui se sert, bien avant Wyspiański, de la métaphore de l'échelle de Jacob dans le contexte de l'édifice gothique. Dans *Histoire et description des mœurs et usages, du commerce et de l'industrie, des sciences, des arts, des littératures et des beaux-arts en Europe* (1851), il écrit comme suit: «Les monuments gothiques emportent l'esprit vers le ciel où s'élancent leurs pyramides: on croirait que l'artiste a voulu dresser autant d'échelles de Jacob, pour mettre l'homme en rapport avec Dieu» (Cité d'après: Leniaud 1980: 122-123).

également de la beauté idéale, sinon absolue. L'édifice médiéval vainc sa pesanteur et se libère de sa matérialité inutile pour prendre son vol; c'est pour cette raison qu'elle devient l'expression la plus pure de la matière spiritualisée ou éthérée qui s'oppose à l'opacité de la pierre. Ce qui rend possible ce genre d'élévation, c'est bien l'échelle qui constitue le moyen de médiation ou une sorte de plateforme invisible qui unit l'en-deçà avec l'au-delà.

Comme nous l'avons déjà constaté, la forme substantielle, pour ne pas dire charnelle, de la cathédrale gothique n'est qu'une irradiation de son aspect ascensionnel. Comme le précise Émile Mâle dans sa monographie de *L'art religieux du XIII^e siècle en France* (publiée en 1898), «la sublimité des grandes lignes verticales agit d'abord sur l'âme» (Mâle 1919: 463). Rien d'étonnant que les artistes fin-de-siècle se réfèrent volontairement aux métaphores corporelles qui servent le plus souvent, mais non exclusivement, de prétexte à montrer le désir fervent de spiritualisation ou de sublimation de l'âme. Effectivement, ils mettent en œuvre tout un réseau notionnel pris d'un domaine anatomique afin de signaler intentionnellement le caractère suppliant, pour ainsi dire, de l'architecture gothique. Par exemple, Huysmans compare les tours de l'édifice aux mains tendues vers le ciel:

Et cette allégorie de la vie mystique, décelée par l'intérieur de la cathédrale, se complète au dehors par l'aspect suppliant de l'édifice. Affolée par la joie de l'union, l'âme, désespérée de vivre, n'aspire plus qu'à s'évader pour toujours de la géhenne de sa chair; aussi adjure-t-elle l'Époux avec les bras levés de ses tours, d'avoir pitié d'elle, de venir la chercher, de la prendre par les mains jointes de ses clochers pour l'arracher de terre et l'emmener avec lui, au ciel (LC 479-480).

Pareillement chez Berent:

Et, en effet, au-dessus de l'incendie, les deux tours, étaient devenues plus noires; toute la cathédrale ressemblait à un géant fantastique, à genoux, les deux bras tendus vers le ciel, dont il appelait les vengeances sur la ville coupable (PV 206).

Ces deux fragments littéraires correspondent bien à la sculpture de Rodin intitulée *La Cathédrale* (1908) qui représente deux mains droites tendues verticalement, dont les doigts tentent de se joindre subtilement, comme dans le geste intime de prière. Ces deux mains qui appartiennent à deux individus différents symbolisent, semble-t-il, deux univers particuliers qui essaient d'entrer en contact physique, mais puisque l'unification complète, purement matérielle, est impossible, sont condamnés à une communication spirituelle.

Il paraît que c'est dans cet esprit que les passages cités pourraient aussi être décryptés. Prisonnière de la matière imparfaite et inutile car appartenant à ce monde, l'âme ne peut s'unifier entièrement avec la réalité qu'elle préfigure et s'efforce de se débarrasser «de la géhenne de sa chair» pour s'élancer vers l'infini. Dans la mesure où cette métaphore, d'ailleurs très symptomatique pour la réflexion sur

l'architecture médiévale entreprise au XIX^e siècle, illustre la volonté humaine de s'éloigner du fini pendant le recueillement profond dans l'édifice à destination culturelle, les fragments examinés attirent notre attention sur la verticalité de la cathédrale qui s'exprime explicitement par sa forme extérieure. Tel est aussi le sens de la constatation de Mâle: par sa forme verticale, l'extériorité de l'édifice gothique s'adresse à la sensibilité, à l'esprit de l'individu. Autrement dit, l'homme admire tout d'abord la beauté sublime de la cathédrale, pour se plonger finalement dans une contemplation approfondie, dans une prière individuelle grâce auxquelles il entrerait en communion avec la sphère du sacré.

Aux antipodes du symbolisme de l'ascension se trouve, théoriquement, la question liée à la descente aux enfers. Du point de vue de l'imaginaire spatial, l'épreuve souterraine consiste à descendre tantôt des escaliers escarpés et tournants, tantôt des corridors obscurs et claustants pour se trouver au fond des ténèbres. Ce parcours vers le bas, solitaire ou accompagné d'un mentor, qui s'accomplit habituellement dans un espace sombre et hostile peut aisément se transformer en une chute ou en une expérience erratique, voire labyrinthique. Dans l'espace souterrain parcouru à tâtons où on est condamné à répéter inépuisablement les gestes et les mouvements, il est facile de se perdre ou, tout simplement, errer sans aucun but. Pourtant, la descente peut en même temps s'inverser en montée, car, paradoxalement, c'est dans l'obscurité omniprésente des profondeurs que l'individu retrouve sa paix et revient à la clarté. Plongé dans les ténèbres profondes, enfermé dans un terrain abyssal, l'homme descend en soi; comme il a été dit plus haut, cet acte tout à fait intime et personnel conduit à l'autoconnaissance et prend forme de l'envol, au sens métaphorique du mot, vers la luminosité.

C'est principalement *La Cathédrale* de Huysmans qui nous offre une description détaillée de quelques pages concernant la descente de Durtal à la crypte chartraine, «la plus vaste et la plus remarquable qui existe en France» (Bulteau 1850: 270; lire aussi Durand 1881: 1-13 et Viollet-le-Duc 1868: 447-461), où il assiste avec ravissement à la messe catholique (Cf. Prunghaud 2008b). Au commencement du chapitre quatre, le protagoniste relate, entre autres:

On y descendait par un escalier de cave qu'éclairait une petite lampe dont la mèche grésillait, emplissant de fumée son verre; une fois parvenu au bas des marches, on avançait, en inclinant sur la gauche, dans les ténèbres, puis, à certains tournants, quelques quinquets rougeoyaient indiquant le circuit que l'on décrivait dans ces attermolements de lumière et d'ombre, et l'on finissait par se rendre à peu près compte de la forme de cette crypte. Elle figurait assez bien la moitié d'un moyeu de roue d'où s'emboîtaient des rais filant dans tous les sens, pour rejoindre la circonférence même de la roue. Dans l'allée circulaire où l'on cheminait, rayonnaient, en lames dépliées d'éventail, des corridors au bout desquels l'on discernait des vitres en brouillard qui paraissaient presque claires dans la nuit opaque des murs (LC 90-91).

Cette déambulation solitaire au fond de la zone sépulcrale s'effectue nettement dans un rythme circulaire; le protagoniste chemine lentement et intuitivement de

plus en plus vers le bas, en se plongeant tantôt dans la pénombre, tantôt dans l'obscurité totale, et en passant par un nombre interminable d'escaliers, de détours, circuits, corridors... Un tel cheminement malaisé à travers cet espace angoissant car situé sous la terre où la lumière du jour presque ne passe pas, où on ne peut que reconnaître les contours indistincts des choses et des êtres prétend au rôle initiatique. Les vitres au bout de la crypte donnant de la lumière dans sa matière opaque réfléchissent, semble-t-il, le processus analogique qui se produit à l'intérieur de l'initié. Grâce à ce long parcours souterrain il se plonge profondément dans les ténèbres de son âme pour retrouver la clarté à l'étape ultime de ce voyage en soi: «Et Durtal, allégé, partait. À cette heure le souterrain était devenu, avec l'aube, plus clair» (LC 98) – conclut Huysmans.

Par surcroît, en pénétrant dans un espace ténébreux et effrayant de l'inhumation Durtal assimile à plusieurs reprises sa valeur négative, originairement mortuaire, à l'intimité. Voici deux fragments qui en témoignent:

dans ces malaises de frissons qui houlent au dedans de vous, qui se traduisent corporellement par un manque d'air, dans cet état si particulier où il semble que la tête soit vide, que le cerveau ne fonctionne plus, que la vie soit réfugiée dans le cœur qui gonfle et vous étouffe, où il semble, spirituellement aussi, lorsqu'on reprend assez d'énergie pour se ressaisir, pour regarder au dedans de soi, que l'on se penche, dans un silence effrayant, sur un trou noir (LC 97);

Une tiédeur extraordinaire soufflait dans ce caveau qui répandait aussi un singulier parfum où revenait, dans un souvenir de terre humide, un relent de cire chaude [...]. C'était une exhalaison mystérieuse et confuse, comme la crypte même qui, avec ses lueurs furtives et ses pans d'ombre, était à la fois pénitentielle et douillette, étrange (LC 91; nous soulignons).

Ce qui frappe dans ces passages, c'est, sans conteste, l'inversion euphémisante du sens usuel du caveau qui fonctionne ici en tant que symbole du refuge et de l'intimité. Cette triade adjectivale montre bien que, malgré sa destination mortuaire et sa localisation souterraine, la crypte, par son immobilité et sa tranquillité, devient emblème du retour sur soi-même. Dans une certaine mesure, on pourrait même comparer cette crypte avec le purgatoire symbolique où l'initié effectue le voyage tout à fait personnel pour purger son âme ou, tout simplement, faire pénitence. Aussi, une telle valorisation positive du caveau implique, par analogie, le renversement significatif de la perception nocturne: dès lors, toutes les associations négatives (des ténèbres menaçantes, des profondeurs humides, un silence sinistre) s'inversent en valeurs bienfaitrices (l'atmosphère douillette, le tiédissement de l'air). Le manque de clarté et l'enfermement dans une zone étroite paralysent d'abord tout le corps qui tombe dans une inertie complète, mais, avec le temps, cet état d'anéantissement se transforme en une expérience de plénitude et de recueillement qui permettent à l'initié de «regarder au dedans de soi».

À la lumière de l'analyse que nous venons d'entreprendre, il s'avère que les deux dynamismes spatiaux, ascendant et descendant, quoique essentiellement antinomiques, montrent une affinité subtile dans le cadre de l'imaginaire de la cathédrale. En tant qu'édifice irréductiblement sacré, espace intime de l'isolement, la cathédrale gothique invite l'homme à la transgression du réel ou/et à l'émergence des ténèbres. Ainsi comprises, l'ascension et la descente figurent, l'une et l'autre, la tentative humaine à coloration quasiment dramatique, celle de réussir une montée lumineuse considérée comme opposition de la chute.

BIBLIOGRAPHIE

- BALUS, W. (2008): "La Cathédrale of Joris-Karl Huysmans and the Symbolical Interpretation of the Gothic Cathedral in the 19th Century", *Artibus et Historiae*, 57, 165-182.
- BERENT, V. (1931): *Les pierres vivantes*, Paris.
- BULTEAU, M.J. (1850): *Description de la cathédrale de Chartres*, Chartres.
- CHEVALIER, J. (1986): *Le dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris.
- CZERMIŃSKA, M. (2005): *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk.
- DUPEYRON-LAFAY, F. (2008): "La sacralisation littéraire et picturale de la montagne au XIX^e siècle: (re)naissances et épiphanies", *Anglophonia. French Journal of English Studies*, 23, 173-181.
- DURAND, G. (1992): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris.
- DURAND, P. (1881): *Monographie de Notre-Dame de Chartres. Explication des planches*, Paris.
- ELIADE, M. (1961): *Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris.
- EMERY, E. (2000): "J.-K. Huysmans, Medievalist", *Modern Language Studies*, 30, 119-131.
- EMERY, E. (2001): *Romancing the Cathedral. Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture*, New York.
- GUGÉLOT, F. (1998): *La conversion des intellectuels au catholicisme en France (1885-1935)*, Paris.
- HUYSMANS, J.-K. (1898): *La Cathédrale*, Paris.
- LE MEN, S. (1998): *La cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris.
- LENIAUD, J.-M. (1980): *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, Genève.
- LENIAUD, J.-M. (1994): *Viollet-le-Duc, ou les délires du système*, Paris.
- MÂLE, É. (1919): *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris.
- PRUNGNAUD, J. (2008a): *Figures littéraires de la cathédrale (1880-1918)*, Villeneuve d'Ascq.
- PRUNGNAUD, J. (2008b): "Liturgie et imaginaire de la cathédrale en littérature (1880-1914)", *Art sacré. Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux*, 26, 25-33.
- RODIN, A. (1921): *Les cathédrales de France*, Paris.
- VIOUET-LE-DUC, E.E. (1868): *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, vol. 4, Paris.
- WYSPIAŃSKI, S. (1979): *Listy do Lucjana Rydla*, cz. 1: *Listy i notatnik z podróży*, Kraków.