

## **LA CHLAMYDE DE FORTUNATA: UNE CLEF ALCHIMIQUE DU COSMOS ANTIQUE (JULIEN L'APOSTAT DE DMITRI MEREJKOVSKI)**

**YORDAN LYUTSKANOV**

**INSTITUTE FOR LITERATURE**

**BULGARIAN ACADEMY OF SCIENCES, SOFIA**

yljuckanov@gmail.com

Article received on 21.01.2011

Accepted on 31.05.2011

### RESUME

Cet article étudie certains épisodes importants du premier roman moderniste russe. On examine le discours romanesque, qui hésite entre le naturalisme et le symbolisme et, en particulier, entre la représentation de l'image scientifique du monde au XIXe siècle et la représentation, voire la résurgence, de son image ancienne, à savoir celle du cosmos des quatre éléments. L'accent est mis sur la recréation symbolique (au sens de Baudelaire et des « correspondances ») d'un *topos* (au sens d'E. R. Curtius) ancien (païen et gréco-romain): celui de la Fortune et de la réitération de la sentence selon laquelle la Fortune grandit les vies des hommes et les abaisse. On envisage ensuite l'emploi du *topos* mentionné ci-dessus des points de vue de la philosophie de l'histoire et de l'histoire de l'art. À partir de certaines observations (qui ne sont ici qu'évoquées), les conceptions de Merejkovski se voient associées à l'histoire de l'orientalisme (au sens de Saïd). On fait un pas vers l'intégration des dispositions historiosophiques et esthétiques implicites dans le contexte de l'époque, celle des années 1890: en prenant en considération la présence intertextuelle dans le roman de Vladimir Soloviev et d'Ernest Renan, de l'académisme et de l'impressionnisme. Ont été analysés aussi quelques passages où le roman de Merejkovski revisite des textes de la littérature classique (Plutarque, Strabon, Xénophon). On montre *le symbolisme classiciste* des premières œuvres de Merejkovski.

### MOTS-CLÉ

Fin-de-siècle, symbolisme, (gamme de) coloris en littérature, quatre éléments, Russie, Merejkovski.

### **FORTUNATA'S VESTIGE: AN ALCHEMIC CLUE TO THE ANCIENT COSMOS (DMITRY MEREZHKOVSKY'S JULIEN THE APOSTATE)**

### ABSTRACT

This work inspects important passages of the first Russian modernist novel. It inquires the novel's discourse, which hesitates between naturalism and symbolism and, in particular, between representing the nineteenth-century scientific image of the world, and representing –or rather, resurrecting – an ancient image of it – the cosmos of four elements. It focuses on a symbolist (in a sense close to Baudelaire and the “correspondences”) recreation of an ancient (pagan and Greco-Roman) *topos* (in a sense close to that of E. R. Curtius's): that of Fortuna and of the reiterated wisdom that Fortuna raises people's lives up and crushes them down. Further on, it reviews the use of the *topos* mentioned from the point of view of the philosophy of history and of the history of art. Starting with certain passing

observations, Merezhkovsky's views are linked to the history of Orientalism (in a Saidian sense). Then, a step is taken towards putting the implicit historiosophic and aesthetic dispositions of the novel into its context, the 1890s, by paying attention to Vladimir Solovyov's and Ernest Renan's intertextual presence in the novel, and to academism and impressionism. A number of passages where Merezhkovsky's novel revisits classical literature (Plutarch, Strabo, Xenophon) have also been analysed. Thus, this article demonstrates the classicising symbolism of Merezhkovsky's early fiction.

#### KEYWORDS

Fin-de-siècle, symbolism, colour in literature, four elements, Russia, Merezhkovsky.

Видит он в таверне грязной  
Роскошь царского чертога,  
Слышит в дудке свинопаса  
Звук серебряного рога.

(D. S. Merejkovski, « Don Quichotte », 1887)

Ce premier roman symboliste russe, en apparence à sujet « normal » et à représentation tout aussi « normale » (ou « mimétique »), est en réalité dédoublé. On aperçoit se profiler derrière le premier un second « sujet »; ce dernier est composé de passages sémantiques, construisant un monde, une action parallèles; le lecteur sensible à cet autre monde a de la peine à voir le roman commencer. Ce dédoublement fait pendant à celui entre « nature » et « idée » (un monde, une représentation hypersensitifs). Créé dans les premières années du symbolisme, le roman oscille entre deux extrémités, en gardant ouvertes pour elles-mêmes deux possibilités de construction de sujet et d'image.

L'exposition, qui s'étend sur plusieurs longues pages, déploie le tissu de zigzags entre ekphrasis et synesthésie et de symbole.

À vingt stades de Césarée, en Cappadoce, sur les contreforts boisés du mont Argos, près de la grande route romaine, jaillissait une source chaude réputée pour ses vertus guérissantes. Une plaque de granit ornée de grossières sculptures et portant une inscription grecque certifiait que cette source, jadis, avait été consacrée aux frères Dioscures, Castor et Pollux; ce qui n'empêchait guère de considérer la reproduction de ces demi-dieux païens, restée intacte, comme la personnification des saints Cosme et Damien. (Julien 1, I: 1)<sup>1</sup>

Les « quanta » d'imagerie et d'idéologie qui seront entraînés dans le palimpseste binaire de correspondances, appelé symbole, sont plus ou moins manifestes dès ce début même<sup>2</sup>. Après avoir introduit le lecteur dans le paysage, le texte procède à la description de l'intérieur de la taverne en bord de route:

<sup>1</sup> Les citations du roman en français sont empruntées à la traduction française de J. Sorrière (cf. bibliographie); les références au roman suivent l'édition russe (Merejkovski 1906), et les numéros de pages de la traduction, dans le texte de l'étude, sont immédiatement indiqués après une barre oblique. (NDT.)

<sup>2</sup> On voit se dessiner des matrices de sujet qui puisent leurs plus anciens modèles connus dans le livre biblique *Genèse 4*, dans l'histoire de Romulus et Remus, dans l'*Épopée de Gilgamesh*. La structure de personnages du roman s'étalera en une succession de diptyques intégraux ou distincts au fil de la progression linéaire de la narration

Перегородка разделяла ее на две части [...] Под потолком [...] висели копченые окорока и пучки душистых горных трав: жена Сиракса, Фортуната, была добрая хозяйка. [...] Перегородка состояла из двух тонких столбиков, на которые натянута была, вместо занавески, старая полинявшая хламида Фортунаты. [...] прежде ярко лиловая, теперь пыльно-голубая ткань хламиды теперь пестрела многими заплатами и следами завтраков, ужинов и обедов [...]. (Julien l'Apostat, Première partie, Chapitre I: 3-4)

Une cloison séparait la taverne en deux parties [...]. Au plafond [...] étaient suspendus des quartiers de viande fumée et d'odorantes touffes d'herbes de montagne, attestant que Fortunata, la femme de Syrax, était une excellente ménagère [...] La cloison était formée par deux minces colonnes sur lesquelles était tendue, en guise de portière, une vieille chlamyde déteinte, de Fortunata. [...] d'un violet vif d'abord, maintenant d'un bleu sale, elle était agrémentée de nombreuses reprises et d'innombrables taches provenant de tous les déjeuners, dîners et soupers [...]. (Julien 1, I: 2)

La chlamyde de Fortunata (*Julien 1, I: 4/2*) a changé de couleur: le violet est devenu bleu clair poussiéreux: déteinte avec le temps, elle ne sert plus de vêtement mais de rideau, simplement tendu.

Abandonnons maintenant la signification « quotidienne »: dans les premiers paragraphes du roman, il s'agissait des Dioscures, de Cosme et de Damien, le texte laissant deviner la distinction qu'il faisait entre le paganisme et le christianisme, le jour et la nuit, la nuit et le jour. Foncé, le violet est une couleur nocturne; pâle, le bleu clair poussiéreux est diurne. Le thème a eu sa continuation – *la couleur y a été introduite*; ce qui pourrait être le signe de la *descente* des absolus dans l'histoire. Le récit peut déjà commencer.

Pourquoi *ces* couleurs *précisément*? Le violet est la couleur de la sagesse suprême, mais aussi une couleur qui s'est trouvée soudainement à la mode vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le bleu(-vert) azur, c'est la couleur de la foi [Zabozlaeva 1996: 6, 83-89, etc.]. Le sémantisme de la transformation de la couleur en question varie: caractère secret, électivité – accessibilité (pour tous); richesse – pauvreté; caractère extraordinaire – caractère ordinaire; complexité – simplicité; sagesse – simplicité (« heureuse ») d'esprit; richesse – foi. Or, *голубой* et *голубь* (« colombe ») ont des liens étymologiques très proches, ce qui amène l'interprétation sur le terrain du « paganisme – christianisme ».

La couleur « colombe » peut être liée à: une allégorie du Saint-Esprit; *Golubinaya kniga* (ou *Glubinaya kniga*) (poésie religieuse du Moyen Âge, qui est apocryphe, demi-folklorique); une des images de la Bien-aimée dans le *Cantique des cantiques* de la Bible... La colombe étant aussi l'un des attributs iconographiques d'Aphrodite (cf. l'article sur « Vénus » dans Le Brockhaus et Efron, t. V, 1893), dans le contexte du passage « caractère secret, électivité → accessibilité (pour tous) », le *голубое*, d'autant plus qu'il est garni de

---

(diptyques pareils à ceux de Plutarque dans les *Vies des hommes illustres*; cf. Averintsev 1973), ou d'« images jumelées » (Gueorguiev 1992), sur lesquelles je ne m'arrêterai pas ici.

taches provenant des déjeuners, pourrait être conçu en tant qu'attribut d'Aphrodite-Pandémós, l'Aphrodite de tout le peuple, la protectrice de l'amour (de l'amour familial, dans le meilleur des cas, et de l'amour-débauche, dans le pire). Or, ce dernier, si l'on associe l'hypothèse du lecteur érudit avec la conception des couleurs actuelle pour les années 1890-1900, on l'imaginera à nouveau en lilas (parallèle littéraire: le deuxième volume de poèmes d'Alexandre Blok); ainsi sera-t-on amené à appréhender Aphrodite-Pandémós comme protectrice de l'amour familial. Cette interprétation convient aussi 1) au post-texte immédiat: « elle était agrémentée de nombreuses reprises et d'innombrables taches provenant de tous les déjeuners, dîners et soupers, qui rappelaient à la laborieuse [« vertueuse » dans l'original, M.V.] Fortunata ses deux lustres de vie conjugale »; 2) aux dispositions idéologiques générales de Merejkovski, qui est enclin – surtout dans les années 1890 – à opposer l'« extrême » au « médian », et non pas le « plus haut » au « plus bas »; les Ténèbres des « deux abîmes » à la quotidienneté avilie...

J'essaierai de proposer aussi une interprétation historisante de l'extrait. Étudiant, Merejkovski suit les cours d'histoire générale d'Ivan Grevs, « disciple » de Fustel de Coulanges [Buzescul 1931: 82-84] (Merejkovski est également l'auteur de l'article dédié à Grevs dans *Le Brockhaus et Efron*). En 1867, a paru en russe le livre de Fustel de Coulanges, qu'un philologue, ayant fait des études en lettres classiques, ayant écouté les conférences de Grevs et qui est en train d'écrire un roman historique, n'aurait pas manqué de lire: à savoir *La cité antique: étude sur le culte, droit, les institutions de la Grèce et de Rome*. Le chapitre intitulé « Le christianisme change les conditions du gouvernement » [Fustel de Coulanges 1867: 527-536] est révélateur des particularités de la scène offerte par le romancier, qui, contaminé par des idées antichrétiennes vers le milieu des années 1890 [Rosenthal 1975: 61-63; etc.], s'affiche ennemi du « christianisme *historique* » – construction dans l'esprit de la leçon publique de V. Soloviev « О причинах упадка средневекового мирозерцания » (« Les causes de la décadence de la conception médiévale du monde ») (chez Merejkovski, les idées de Nietzsche se superposent à celles d'Ernest Renan et de Soloviev). – Fustel de Coulanges: les Anciens avaient des dieux domestiques et des divinités poliades (457<sup>3</sup>); « chaque race avait son dieu » (459). « L'étranger avait été repoussé des temples » (459-460). Dans les siècles qui précédèrent le christianisme, on mit fin à cet état de choses: « les Juifs avaient commencé à admettre l'étranger dans leur religion, les Grecs et les Romains l'avaient admis dans leurs cités » (460). Quoique la « religion » d'Éleusis dominât les distinctions entre les cités, il fallait là aussi obtenir le droit d'initiation à ses mystères (460). Pour le christianisme il n'y a pas d'étrangers; l'étranger ne profane pas le temple; le sacerdoce cesse d'être héréditaire; le culte n'est plus tenu secret (460). Merejkovski a saisi et utilisé cette différence. Le roman est émaillé de scènes de sacrements religieux, opposées, d'un point de vue appréciatif, aussi bien aux scènes de culte chrétien, et au sermon de Théodorite (de Cyropolis) (à

<sup>3</sup> Les citations sont prises dans l'édition française [Fustel de Coulanges 1905]; nous n'indiquerons dans ce qui suit que les numéros de pages. (NDT.)

Antioche; *Julien* 2, XX), qu'à la bataille de « dogmes » au concile de Médiolan (1, XV). La religion accessible à tous se transforme, après un déplacement d'accent, en une religion de la foule... Dans le roman de Julien l'esprit du christianisme est un esprit de « mélange », celui de l'hellénisme est un esprit de chaste individualisation. Ainsi la perte de la couleur de l'habit, qui, étant violet, devient bleu-vert clair azur poussiéreux, marque-t-elle le passage à des formes de religion accessibles à tous; les taches et les rapiécures émaillant la chlamyde, compromettent pour le moins son aptitude à sa nouvelle destination (consistant à rendre visible la hiérarchie des hôtes), ainsi que probablement l'espace symbolique dans lequel elle s'inscrit.

Dans l'appréhension de la transformation de la couleur évoquée, on pourrait avoir recours à plusieurs couches culturelles et historiques: la contemporanéité (les années 1890 et 1900) dans la littérature et dans la mode mondaine; l'art et la culture russes du XIX<sup>e</sup> siècle; l'art et la culture médiévaux; l'art et la culture antiques; – chacune de ces couches se révélera pourvue aussi bien d'une fonctionnalité quelconque dans le texte du roman que d'une certaine pertinence par rapport à l'intention de l'auteur. Nous ne saurions nous permettre ici une lecture qui embrasse de manière équilibrée et dans leur intégralité et diversité toutes les « couches » mentionnées plus haut.

Le lilas (le violet) est un *hit* aussi bien dans l'habillement (cf. [Zabozlaeva 1996: 88], qui cite dans ce contexte le *Guide de la femme élégante* de la Duchesse de Lorian, Saint-Pétersbourg, 1895), que dans la reliure et l'ornementation architecturale [*ibid.*: 89] à la frontière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles en Russie. La réaction « instinctive » du lecteur serait probablement de rapprocher Fortunata de ces dames habillées à la mode qui habitaient Saint-Pétersbourg, sans prendre en considération le décalage temporel de 15 siècles et demi... L'image en couleurs de l'héroïne pourrait « entraver » la lecture d'une manière encore, et faire en sorte que la perception s'égare dans l'espace *typographique* du livre. La revue *Severnyi vestnik* (« Messenger du Nord »), dans laquelle a paru pour la première fois *Le Roman de Julien*, est d'une fabrication modeste en ce qui concerne la coloration et les graphies; ceci est valable aussi pour la deuxième édition (1902), ainsi que pour la troisième (1906); or, au début du siècle Merejkovski publie ses articles dans la revue luxueuse *Mir iskusstva* (« Le monde de l'art »). Pourquoi ne pas exiger de voir *La Mort des dieux* publiée avec des illustrations dans les marges et sur des pages séparées, pourquoi ne pas voir une stylisation de Fortunata « dans l'esprit » de la sculpture antique et parée d'un ornement d'une couleur violet – mauve (lilas) – azur, et d'un caractère emblématique-allégorique peut-être<sup>4</sup> ?...

---

<sup>4</sup> Ce choix trouverait des arguments aussi bien dans l'actualité de l'analogie décadence/style moderne – « Alexandrie » [Berdiaev 1989; Bogomolov 1993; etc.], que dans le lien entre Fortunata et la Fortune. Introduisant dès l'exposition du roman une héroïne de ce nom (et qui, en outre, n'apparaîtra plus dans le roman), Merejkovski souligne son caractère d'emblème (je m'en tiens à la compréhension de l'emblème dans [Averintsev 1985]), ainsi que de remplaçant qui conserve la fonction de ce qui est remplacé. La circonscription et la transformation du *topos* littéraire antique de la Fortune sont inévitables au sein de la pratique post-classiciste, mais le « matériel » ainsi que la poétique symboliste (autant que nous la reconstruisons comme ce qui est « dû ») exigent le retour du *topos*; et

Une lecture plus érudite aurait rapproché la peinture de Vroubel de la figure du Démon. « Et l'œuvre de Vroubel, le poète du démoniaque et le chantre des grappes de raisin lilas foncé, que de nuances du violet nous présente-t-il ! On y voit *Le Portrait de la dame en violet* et [...] l'image fière de *L'Orchidée*, ainsi que l'image de l'iris blanc, qui est enveloppé de lilas-bleu. Sans mentionner le Démon, dont l'image naît au sein du brouillard laiteux couleur prune (*в густо-сливовой мгле*<sup>5</sup>) pour se décomposer ensuite en un jet de foudres lilas clair. Le violet chez Vroubel est le symbole de la force, mais qui semble être consumée au-dedans, qui est à tout moment sur le point de s'alanguir, de se flétrir. Ascension qui est suivie presque immédiatement d'une chute » [Zabozlaeva 1996: 87; nous traduisons, M.V.]. Le « je » lyrique de Merejkovski dans le poème « Дети ночи » (« Enfants de la nuit ») témoigne d'un caractère passager semblable: « слишком ранние предтечи слишком медленной весны » (« des prédécesseurs trop avancés d'un printemps qui s'attarde trop à venir ») (condition que partage l'auteur avec sa femme, Zinaïda Hippus). Et ce, à cause du « milieu », conçu d'un point de vue non pas sociologique, mais métaphysique, mystique, et par conséquent « œcuménique »; à force d'exister dans une phase très « précoce », la puissance du Démon se tarit rapidement; le mariage entre l'« hellénisme » et le « judaïsme » est manqué (il a bien eu lieu, mais d'une manière qui n'est point digne de sa « noble » destination). Dans le cadre du roman, c'est cet échec que l'union entre Fortunata et Syrax préfigure allégoriquement, alors que la chlamyde de Fortunata le fait par les moyens de la métonymie<sup>6</sup>. Le couple préfigure un autre encore: Julien, le héros du roman-tragédie<sup>7</sup>, concluant alliance avec la Destinée (non pas « la Fortune », mais « le Destin »<sup>8</sup>)...

---

afin que l'œuvre soit acceptable à la fois pour le goût du XIX<sup>e</sup> siècle et pour celui du symbolisme, il faut que le *topos* y soit présent de manière implicite. Dans le chapitre premier, Fortunata prépare certains lecteurs à la perception d'un monde et de destins régis par la Fortune, qui est inconstante; disposition qui sera encouragée ou troublée.

<sup>5</sup> L'« unification », dans la construction de l'image, de *слива* (« prune ») – *сливки* (« crème ») – *мгла* (« brouillard ») – *лиловый/фиолетовый* (« lilas/violet »), dans l'interprétation de *Julien* 1, I, serait-elle heuristique? Tout comme le parallèle entre la barbe *noire* du tavernier-Bien-aimé, que Fortunata-la-Bien-aimée compare à la grappe de la vigne, et la chlamyde *violette* de Fortunata (le « sacrement du mariage »)? On pourrait considérer le mariage qui unit Syrax et Fortunata comme un loubok du mariage du « judaïsme » avec l'« hellénisme » dans la Basse Antiquité. Les caractéristiques « juives » de Syrax – les cheveux et la barbe crépelés, l'honnêteté douteuse, associée à la servilité, et son appartenance à la couche sociale des commerçants. L'apostrophe coléreuse que lui lance le tribun romain: « Vendeur du Christ! » (*Julien* 1, I : 6/6), joue un rôle protocolaire-naturaliste et « allégorisant » à la fois.

<sup>6</sup> La « représentation » de l'« hellénisme », Fortunata, a un nom latin, tandis que la personnification allégorique du « judaïsme » est Arménien. Ainsi les deux personnifications interprètent-elles implicitement le sort historique des deux types culturels.

<sup>7</sup> Substantiellement, le *Roman de Julien* est un roman-tragédie; les arguments qui étayaient ma thèse sont exposés ailleurs.

<sup>8</sup> Il y a en effet, dans ce cas, deux allégories qui se rapportent l'une à l'autre comme le sens propre au sens figuré. L'allégorie, sur le plan du sens propre, représente *le mariage du Syrien avec la Destinée* et évoque le présage du temps (la Basse Antiquité), cf. [Renan : 194-195]. La seconde allégorie, celle sur le plan du sens figuré (le mariage de Julien avec la Destinée comme μοῖρα, la généralisation des Moires), évoque le présage de l'« hyper-temps ». Ces deux allégories font partie d'une structure que l'on identifie comme symbole (d'après [Lossev 1976]) et comme

On peut imaginer une autre source contemporaine du violet et de l'information qu'il transmet. Cf.: « La représentation dans la poésie de *Tsarskoe selo* est moderniste; elle emprunte à l'art français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle des motifs comme le jardin mourant et les eaux d'un violet foncé, qui sont une réminiscence des *Jardins japonais à Giverny* de Monet » [Ljunggren 1997: 35; nous traduisons, M.V.]. L'extrait du roman entretient des rapports intertextuels et autotextuels très complexes avec: des œuvres de Monet (*Le pont japonais à Giverny*, 1892; *Le Bassin aux nymphéas, harmonie verte*, 1899); *Démon* de Vroubel; *Léda et le cygne* de Léonard de Vinci; et des œuvres de Merejkovski – le cycle de récits de voyage en vers *La Fin du siècle* (1891) et le poème « Léda »...

Il est évident que la relation entre le violet et l'azur poussiéreux peut être considérée comme une unité ambivalente et dynamique – elle comprend des passages imperceptibles et réversibles; or, Merejkovski discrétise ceux-ci pour les réduire ensuite à un changement linéaire et irréversible. Ce choix n'est point moins signifiant que le sens des composantes dans l'unité binaire.

On peut élargir le pré-texte: dans *L'Acropole*, Merejkovski évoque à plusieurs reprises la « poussière » – il s'agit de la poussière de marbre à Florence, mais aussi dans les rues de Corfou, dans celles des villes Pirée et Athènes, rendues barbares. La couleur de la chlamyde de Fortunata devient « bleu clair/azur poussiéreux »; dépourvue d'humidité, la poussière marque également les « restes » (l'inactualité). Le violet comprend une composante rouge; l'habit déteint est dépourvu de « caractère igné ».

Envisageons maintenant le post-texte: le vin; les monnaies de cuivre dans la formation de Marc Scuda; l'apparence du mage perse, la prédiction – ce sont des motifs, des objets, des tropes et des personnages, qui réunissent les symptômes de présence d'un sous-texte alchimique dans le texte. Ainsi appellera-t-on le passage en question « privation de rouge ». (Ou « privation de sang »?)

Il est évident qu'on devra élargir et approfondir la notion contemporaine de couleur. Il faudra prendre en considération aussi bien la structure de la couleur antique que toute la gamme de couleurs, qui diffèrent essentiellement de celles auxquelles nous sommes habitués; il faudra également avoir en vue les rapports qu'entretiennent les conceptions des couleurs avec celles de la structure du monde et de l'homme, avec l'alchimie. Il s'avérera ainsi que le violet est « clair » et l'azur poussiéreux « foncé »<sup>9</sup>. Le passage de la couleur pourrait être désigné de façon précise par les termes en grec (ancien): de αλουργος à γλαυκος.

La luminosité est fondamentale pour la perception et la distinction des couleurs dans l'Antiquité; tout comme la saturation, c'est un indice secondaire de la perception des

---

allégorèse (un rapprochement sémantique d'un « signifiant » et d'un « signifié », éloignés sans fixation, d'une « énigme » et de son « discernement ». D'après [Zeeman 1993].) Je suppose que c'est le symptôme de la structure sémiotique globale de ce roman: à savoir des « tactiques » de différents figures et tropes (y compris ceux qui sont déjà archaïques vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme l'allégorie), qui sont toutes soumises à la « stratégie » du symbole.

<sup>9</sup> Peut-être le violet pâlit-il au clair de lune – soit jusqu'au bleuâtre, soit jusqu'à l'argent ?

teintes des couleurs en Europe moderne, indice qui se trouve représenté de façon emblématique par le prisme d'Isaac Newton. Un des lieux communs chez les auteurs anciens, c'est la définition de quatre couleurs essentielles, le plus souvent *traduites* par blanc, noir, rouge et jaune<sup>10</sup>. Dans la mesure où la luminosité présente un indice essentiel, toute la diversité des couleurs pourra être rangée dans une gamme entre le blanc et le noir, au sein de laquelle, en tant que facteurs secondaires, le rouge et le « brillant », le « scintillant » (le jaune) formeraient les couleurs, en y amenant de la vivacité et de la brillance, respectivement<sup>11</sup>. La fonction de former les couleurs, dans la situation de perception, incombe aussi au caractère, ou au degré d'interférence entre (1) la flamme, ou la lumière, émise par l'objet observé, et (2) le rayon de lumière émis par l'œil de l'observateur<sup>12</sup>. Les couleurs essentielles pourraient être appréhendées du moins comme des analogues aux quatre « éléments », ou forces naturelles, voire encore aux liquides du corps humain (les « humeurs »)<sup>13</sup>. La teinte d'une « couleur », désignée par un mot ou par un autre, est instable, parce qu'elle a été, semble-t-il, conditionnée par le contexte [Gage 1999b: 68-76; James 1996]. D'autre part, le caractère tonal changeant des couleurs pourrait être expliqué par les particularités de la technologie antique (et médiévale) d'extraction de couleur. Celle-ci assure la base empirique et la possibilité d'appréhender les changements des couleurs (lors de la teinture de tissus, par exemple) en tant qu'analogues, signifiants, ainsi qu'homologues à ceux des substances, c'est-à-dire aux changements alchimiques<sup>14</sup>. En gros, la phase initiale de ce « parcours » est liée au noir, ainsi qu'à l'état mixte des substances, tandis que la phase finale – au pourpre (le rouge, le violet, ou même l'or) et à l'or pur<sup>15</sup>. En ce qui concerne les couleurs dans le contexte de l'art religieux au Moyen Âge, on peut ajouter que l'or, ainsi que le rouge, ce sont les couleurs qui matérialisent la lumière divine; leur utilisation dans sa représentation est analogue à l'approche cataphatique, « positive » dans la théologie (bref, « Dieu a beaucoup de noms, auxquels Il peut être (relativement) connu »). Le bleu foncé, qui se rapproche du noir et qui s'éclaircit vers ou à travers l'argent, est considéré comme la couleur de l'obscurité divine; se basant justement sur cette idée, Pseudo-Dyonisius Aréopage élabore au VI<sup>e</sup>

<sup>10</sup> James 1996; Gage 1999a; Gage 1999b. Dans son *Histoire naturelle*, Pline l'Ancien parle de la pratique des peintres artistes anciens; chez Platon, par exemple, il s'agit de la philosophie de la couleur et des couleurs en général; quant à Aristote, il est témoin oculaire de la pratique de teinture de tissus.

<sup>11</sup> James 1996: 57; s'appuyant sur une analyse de Platon, *Timée*: 45-46 et 67-68.

<sup>12</sup> James 1996: 54; l'explication (la « version ») de Platon n'est ni généralement admise ni unique; pourtant, elle est significative du paradigme explicatif qui l'implique.

<sup>13</sup> Ce qu'on trouve chez Empédocle, Démocrite et d'autres encore [Gage 1999a: 11-12 *sqq.*]. Dans un commentaire d'un ouvrage d'Empédocle, Aetius (II<sup>e</sup> siècle) attribue à ce dernier même la définition précise des quatre couples suivants: le noir et la terre, le blanc et l'eau, le jaune et l'air, le rouge et le feu [James 1996: 45].

<sup>14</sup> Gage 1999b: 69, etc.; James 1996: 41-46. Ce processus est lié à la période entre le I<sup>er</sup> et le VI<sup>e</sup> siècle, et aux noms de Clément d'Alexandrie, Tertullien, Zosime, Olympiodor, Étienne d'Alexandrie, etc. James (1996 : 46) cite ce dernier, selon lequel le cuivre, tout comme l'homme, a une âme et un esprit; l'astrologue Antioche d'Athènes (II<sup>e</sup> siècle) croyait que la couleur du métal représentait son esprit (*ibid.*: 45).

<sup>15</sup> *Ibid.*

siècle le système de la théologie apophatique (« négative », niant) (« Dieu est inconnaissable, la multitude de noms qu'Il a marquent ce qu'Il n'est pas »)<sup>16</sup>.

J'essaierai d'interpréter la transformation de la couleur analysée dans *Julien* 1, I dans le cadre du contexte esthétique, théologique et culturel que l'on vient de tracer dans ses plus grandes lignes; pour ce faire, je ne délimiterai pas les différentes sources, dont certaines auraient pu être utilisées par Merejkovski (et reconnues par certains de ses lecteurs), et d'autres pas; je ferai une exception pour ce qui est du dialogue *Timée* de Platon, celui-ci étant évoqué à plusieurs reprises dans le roman (on a donc un certain motif de discerner ses dialogues parmi les sources et les « clefs » hypothétiques d'interprétation).

Le passage du violet au « bleu clair poussiéreux » a un triple sens: 1) il s'oppose de par sa direction a) au processus d'extraction de l'or, et b) au « processus » d'émission de lumière ou de flamme; 2) sa portée pourrait être complètement insignifiante: dans la gamme qu'on peut extraire de *Timée* 68 A-D [James 1996: 54-57], les correspondants grecs des deux couleurs, *αλουργος* et *γλαυκος* [cf. James 1996: 49 *sqq.*], sont voisins, le second étant privé, pourtant, de la composante « rouge », qui prédomine dans le premier sur le « blanc » et le « noir »; 3) il peut être conçu comme un processus de « visibilisation » des « ténèbres divines » (dans la mesure où ces ténèbres peuvent être tracées verbalement par une suite de renoncements à la dénomination, le « recul » de celui [l'homme] qui les précède et qui fait pendant au processus les rendant plus claires et matérialisées peut être considéré comme une restriction du nombre des renoncements à la dénomination – un nombre croissant d'objets, appréhendés et représentés de manière sensorielle ou intellectuelle, peuvent être considérés comme des expressions/manifestations de ce qui est à Dieu/du divin). – On a dans les trois cas ci-dessus une *descente*. Celle-ci peut être interprétée des points de vue théologique<sup>17</sup>, sociologique, alchimique (comme une voie opposée au processus de transformation purifiante des éléments en or pur). Ce qui prédomine en général, c'est le sens de la perte du secret et de la vérité.

La chlamyde est déteinte et tachée; son « âge » coïncide avec l'« âge mûr » de sa propriétaire (après dix ans de vie conjugale! – *Julien*, 1, I: 4/2), avec celui du christianisme (cf. la soutane noire, couverte de reprises et de taches, du moine, le prêtre arien Eutrope, le maître antipathique de Julien: 1, III: 19/22), et avec celui de... l'Âge du cuivre<sup>18</sup>, comme nous le suggèrent au moins les deux épisodes suivants: 1) le tribun Marc Scuda, qui se prélassait dans la taverne, a « payé sa formation en monnaie de cuivre » (1, I: 8/8); 2) avec

<sup>16</sup> Gage 1999b: 55, 60, 61, 71, 72; cf. James 1996: 91-109.

<sup>17</sup> L'alternative « ascension de l'Homme-Dieu – descente du Dieu-Homme » est analysée par Merejkovski comme l'un des universaux religieux; or, au sein de certaines cultures n'est exclusivement appréciée que l'un de ces modèles; cf. par exemple l'essai *Pouchkine* dans *Les Compagnons éternels*.

<sup>18</sup> Cf. l'article « L'Âge d'or » dans Le Brockhaus et Efron, XII<sup>e</sup> (1894); on y trouve indiqués comme des sources littéraires essentielles *Les Travaux et les Jours* d'Hésiode et les *Métamorphoses* d'Ovide...

le temps, c'est précisément le cuivre (mais aussi l'argent) qui verdit, et c'est l'oxyde de cuivre qui est à la base de la production du colorant bleu [James 1996: 30] (le bleu clair et le vert clair remplissent le champ de la dénomination *золото́й*).

Du vin centenaire, épais, noir et odorant, « un Anthosmium igné », dans lequel on a mis de la neige pour le refroidir et une goutte de précieux cinnamome arabe pour le rendre délicieux et parfumé – c'est ce vin que boivent Scuda et le centurion (1, I: 7-8/7-8), avant l'apparition du mage perse Nogodarès (1, I: 8/9). Tout ce qui fait défaut sur la chlamyde de Fortunata – décolorée, rapiécée, tachée et imprégnée sans doute de fumée de cuisine –, le vin, il l'a: du feu, de l'humidité et de la fraîcheur vitales, un arôme délicieux, l'âge noble de la vieillesse (comment comparer les cent ans du vin avec les dix ans de vie en famille – ceux du vêtement et ceux de la femme?), la vivification de l'esprit et de l'âme.

Pour deviner les sorts, le mage produit une flamme, rouge d'abord, ensuite jaunâtre et enfin d'un reflet bleu pâle, joue de la flûte à un énorme serpent qui lui murmure quelque chose à l'oreille, et la pièce est emplie d'une fumée blanche, qui répand une odeur changeante<sup>19</sup>... La « séance » ayant pris fin, il n'y a plus que l'impression de « la lumière plombée du crépuscule pluvieux<sup>20</sup> » (1, I: 9/10) que ressentent tous, à l'exception de Scuda, qui avec une détermination enflammée par le vin centenaire<sup>21</sup> et par la prédiction de Nogodarès (mal interprétée, d'ailleurs) donne l'ordre de se mettre en route (en direction de Macellum – afin de tuer sans doute Julien et Gallus, les cousins de l'empereur), et le porte-drapeau, le « dragonnaire », élève l'oriflamme, « dragon d'étoffe pourpre tissée d'or » (1, I: 10/11).

Les personnages et les lecteurs ayant laissé derrière eux (pour la première et la dernière fois) la taverne de Syrax et la chlamyde de Fortunata<sup>22</sup>, l'action du roman se met à se dérouler: la lecture pourrait être définie comme un effort de suivre le fil ardent et pourpre dans le roman, ce qui veut dire aussi suivre un processus alchimique.

Quel est le niveau de compétences de Merejkovski dans le domaine de l'alchimie, par exemple<sup>23</sup>? Comment échapper à une hyper-interprétation? Quelles couches culturelles

<sup>19</sup> L'arôme pénétrant et agréable de « la poignée d'herbe sèche » jetée dans le feu par le mage (1, I: 9/9-10) affaiblira sans doute l'action des « odorantes touffes d'herbes de montagne », que l'« excellente ménagère » Fortunata a suspendues au plafond de la pièce (1, I: 3/2); la fumée blanche asphyxiante à la fin de la « séance » affaiblira la fumée de cuisine qui pique les yeux et qui a sans doute noirci ce même plafond.

<sup>20</sup> « Crépuscule embrumé » dans la traduction de J. Sarréze, que nous avons corrigé suivant l'original. (NDT.)

<sup>21</sup> L'ayant goûté, ils oublieront le vin âpre et acide que le tavernier leur a servi au début. – Transformant l'âpreté, et peut-être la *rudesse* à la langue, de ce vin en un *goût* acide-amer, je simplifie: à la manière dont on simplifie les couleurs des Anciens en les réduisant aux tons. Mais que je ne me complique pas trop la tâche...

<sup>22</sup> L'abandon de cette image nous suggère qu'il serait pertinent de la considérer comme une unité « iconique », et non pas « diagrammique », dans le rythme d'images du roman: nous verrons apparaître ses équivalents iconiques.

<sup>23</sup> Nous admettons, sans pourtant pouvoir le prouver, que Merejkovski connaissait l'ouvrage suivant : Poisson, Albert. *Theories et symbolis des alchimistes*. Paris, 1891. – Il a paru en 1915 en russe à Pétersbourg. – Pour une bibliographie concernant l'alchimie (excepté dans les ouvrages consultés sur la couleur), cf. Rabinovitch 1979.

dans toute la portée sémantique de la « couleur » ainsi que des couleurs concrètes peut-on retrouver dans le texte de Merejkovski?

Nous nous contenterons, pour le moment, de ne noter que ce qui est évident: un dragon de pourpre décore le drapeau romain; le pourpre et la bête chthonienne (sous forme de serpent), ce sont les attributs du mage perse, le *Perse* qui *provoque* le démarrage de l'action romanesque – aussi bien sur le plan de la *fabula* que sur celui du *sujet*.

Or, n'oublions pas qu'on voit d'abord éclater la colère provoquée par le mauvais vin qu'a servi le « malin Arménien », le tavernier Syrax (1, I: 6/6); celui-ci semble être le premier « provocateur » – 1) du Romain, 2) de l'action –, et dans ce rôle, il est un « petit » « double » du (1) mage (2) perse, (3) malicieux et réfléchi, aux « yeux étroits et perçants », (4) Nogodarès. – À la fin du roman, les coupables indirects de la guerre que Julien perd contre les Perses seront le roi *arménien* Arzace, qui s'est montré infidèle en tant qu'allié (2, XVI: 324/426: « Носились тревожные слухи об измене, о предательстве хитрого Арзакя » (« On colportait des rumeurs inquiétantes sur la félonie, la trahison du rusé Arzace<sup>24</sup>. »)), et le Perse Arthaban, un faux fugitif du camp de l'ennemi, qui ayant fasciné par son regard l'empereur, l'a fait faire brûler ses navires (*ibid.*: 324-331/426-435)<sup>25</sup>.

Le processus alchimique, qu'on peut considérer, avons-nous supposé, comme « la deuxième face » du déroulement du sujet, a ses porteurs a) matériels et b) significatifs: 1) la boisson (le vin à la neige et au cinnamome), 2) la flamme, 3) la chair, 4) (la couleur du) tissu. On peut voir s'établir entre ceux-ci des rapports de passage (de suite), ainsi que de ressemblance – directe, mais aussi indirecte, ou susceptible d'être constatée lors de « l'attraction » d'un troisième « membre », « extérieur », au groupe formé par ressemblance. Avant que les Romains quittent la taverne pour répandre le sang – celui des enfants nobles, « s'enflamme » le drapeau pourpre en forme de dragon; avant que le dragon tissé apparaisse, on a proféré la prédiction (« – Cette main est teinte de sang... du sang d'un grand prince! », 1, I: 10/11), un serpent en chair vive a glissé hors du coffre noir du mage pour murmurer d'abord à l'oreille de ce dernier quelque chose sur l'avenir. Avant

<sup>24</sup> Nous traduisons, M.V.

<sup>25</sup> Le caractère malin, hypocrite, inconstant, etc. des Arméniens est souvent évoqué chez Tacite (*Annales* II, 56; XIII, 34); c'est aussi le *topos* dans la littérature byzantine [Byzantium]. Tacite l'explique par leur situation entre deux voisins dangereux et beaucoup plus forts qu'eux – la Perse et Rome; l'hypocrisie n'est donc qu'un moyen de survie (*Annales* XIII, 34). Cette explication est en accord avec la logique qui n'apprécie pas les zones tampons culturelles – logique confessée par Merejkovski, comme on peut le voir dans *L'Acropole*. L'Arménien Syrax (selon Tacite, les Arméniens se trouvaient pourtant plus près – aux points de vue culturel, politique et psychologique – des Perses que des Romains) est une réplique exacte des Grecs levantins de Corfou, de Pirée et de Séleucie/Antioche en Syrie (*Julien* 1, VI 2, X). – Examinons maintenant la structure de formation du nom: Syr-ax, il y a là un lien transparent avec la Syrie (un *topos* qui est de toute évidence « opposé » au pouvoir romain dans le roman, opposé aussi personnellement à Julien). – La littérature antique connaît un rapprochement encore entre les Perses et les Arméniens – les mots pour pêche et abricot; cf. l'article « Persis » dans Le Pauly-Wissowa(-Kroll). Rappelons-nous aussi le proverbe « Prenez garde aux présents des Danaens », le cheval de « Troie »; prenons en considération le fait réceptif que le roman de Merejkovski conçoit l'hippodrome comme un *topos* adverse à l'Hellade, à Rome et au monde classique... L'Orient, les Barbares, Troie (se) venge(ro)nt...

que le mage produise la flamme de couleur changeante, dont la « fumée blanche et épaisse » non seulement emplît la pièce, mais cache à la vue la disparition du serpent, le feu de l'enthousiasme s'est déjà enflammé chez ceux qui ont bu du liquide épais et noir (« в жилах был огонь благородного напитка » (« [Scuda] sentait brûler le sang dans ses veines [...] sous l'effet du merveilleux breuvage »), 1, I: 8/8-9), l'« Anthosmium » ardent (le vin), que le tavernier, ressemblant à une caricature de Dionysos, leur a versé. La goutte de cinnamome « упала в черную антоسمию, как мутно-белая жемчужина, и растаяла » (« tomba et, perle crémeuse, se fondit dans le liquide noir ») (1, I: 8/8); ainsi le liquide décrit ressemble-t-il non seulement à « la-flamme-le-serpent-et-la-fumée » (cf. aussi le verre de la bouteille qui contient ce liquide: « Сквозь плесень кое-где виднелось стекло, но не прозрачное, а мутное, слегка радужное » (« À travers la moisissure, par endroits, se voyait le verre, non plus transparent, mais irisé [...] »), 1, I: 7/7) – la flamme du mage change de couleur dans l'ordre de l'arc-en-ciel (*ibid.*: 9/9)<sup>26</sup>). Le liquide noir au reflet blanc mate précieux est doté des caractéristiques tonales de l'une des espèces très à la mode de la pourpre tyrienne la plus précieuse dans la Basse Antiquité, décrites par Pline l'Ancien et par d'autres auteurs antiques [Gage 1999a: 25 (coll. II)].

La taverne est située au pied du mont Argée; au pied de celui-ci est également construit le palais Macellum, dans la direction duquel s'engage la cohorte romaine, car y sont exilés Julien et Gallus, cousins de l'empereur; c'est ce palais qui sera la scène de l'action des chapitres II-V du roman.

[1] В двадцати стадиях от Цезареи Каппадокийской, на лесистых отрогах Аргейской горы, при большой римской дороге, был источник теплой целебной воды. [...]

На другой стороне дороги, против Св. Источника, была построена небольшая табэрна, крытая соломой лачуга, с покрытым скотным двором и навесом для кур и гусей. (1, I: 3)

[2] Вечные снега двуглаво́й вершины Аргея белели на голубом небе. От близких ледников веяло прохладой. Просеки уходили в даль непроницаемыми сводами южных дубов, с мелкими блестящими, черно-зелеными листьями; кое-где прорывался луч и трепетал на зелени платанов. Только с одной стороны сада не было не было стен: там кончался он обрывом. Внизу тянулась пустыня до самого края неба, до Антитавра. Она дышала зноем. А в саду шумели студеные воды,

<sup>26</sup> Dans la peinture médiévale, l'arc-en-ciel, pris comme un cercle entier (ou, plus précisément, comme une ellipse) et non pas comme un demi-cercle, est un élément iconographique stable qui apparaît dans la composition de la Transfiguration; dans la mesure où les couleurs sont organisées dans la gamme du rouge et de l'or, ou dans celle du bleu et de l'argent, l'élément en question signifie, représente la « matérialisation » de la lumière divine, ou de l'obscurité divine respectivement [cf. James 1996: 81-109; Gage 1999a, b]. On ne peut donc pas interpréter le vin comme un porteur de l'obscurité divine (absolue); interprétation qui, en accord avec le contexte mythographique, nous indiquera le dieu Dionysos. Avaler la gorgée de vin est réellement, et non pas de l'ordre de la métaphore « vin – hostie », une communion. Or, la griserie, tout comme Dionysos, est trompeuse – même le grand héros Alexandre de Macédoine s'est plusieurs fois laissé tromper par le vin et par son ennemi personnel, Dionysos (cf. Plutarque, *Vies des hommes illustres, Alexandre*: § 67, 73-74, 75). – Nous n'analyserons pas ici l'arc-en-ciel dans l'alchimie.

низвергались с грохотом, били фонтанами, лепетали струйками под кущами олеандров. Мацеллум, столетия тому назад, был любимым приютом роскошного царя Каппадокии, Ариарафа.

[...]

Юлиан воображал себя затерянным среди волн, в пустынной пещере, высоко над морем, хитроумным Одиссеем, строящим корабль, чтобы вернуться в милую отчизну. – Но там, среди холмов, где белели крыши Цезареи, как пена на морских волнах, – крест, маленький блестящий крест над базиликой, мешал ему. Этот вечный крест! Он старался не видеть, утешаясь триремой. (1, III: 24-25<sup>27</sup>)

[1] A vingt stades de Césarée, en Cappadoce, sur les contreforts boisés du mont Argos, près de la grande route roumaine, jaillissait une source chaude réputée pour ses vertus guérissantes. [...]

De l'autre côté de la route, en face de la source sacrée, s'élevait une petite taverne couverte de chaume, flanquée d'une étable sale et d'un hangar où pataugeaient des poules et des oies. (1, I: 1)

[2] Les deux cimes de l'Argos, couvertes de neige, scintillaient sur le ciel bleu. Le voisinage des glaciers fraîchissait l'air. Les allées s'étendaient infinies; les miroitantes feuilles vert foncé des chênes formaient des voûtes impénétrables; de-ci, de-là, un rayon filtrait à travers les branches des platanes. Un seul côté du jardin était dépourvu de murs, un abîme les remplaçait. Au bas du plateau, jusqu'à Antitavros, dormait une plaine morte, dégageant une chaleur torride, tandis que dans le jardin couraient des eaux fraîches, bruissaient des cascades sous les taillis épais d'oléandres. Macellum, un siècle<sup>28</sup> auparavant, avait été le refuge préféré du fastueux et demi-dément roi de Cappadoce, Ariaraphe.

[...]

Dans cette grotte il [Julien – Y.L.] s'imaginait perdu au milieu des flots, dans une caverne solitaire, dominant la mer, rusé Ulysse construisant un navire pour revoir Ithaque. Mais là-bas, parmi les collines où blanchissaient les maisons de Césarée comme l'écume de l'Océan, une croix, une petite croix, brillant au-dessus de la basilique, le gênait. Toujours, toujours, cette croix!... Il s'appliquait à ne pas la voir, redoublait d'attention pour la trirème. (1, III: 29 et 31)

Sur le paysage – typographique, mais aussi symbolique –, se détachent nettement trois « niveaux », ou « étages »: celui de « la neige éternelle »; celui de la flore exubérante et de l'eau courante; celui de la « mer désertique » de la plaine. Ces trois étages se distinguent par leur élément fondamental, par la température et par la couleur prédominante. La couleur qui prédomine là-haut, c'est le blanc (mais aussi l'azur du ciel), au milieu – le vert très foncé, dans la plaine – le jaune bleuâtre, peut-être aussi le vert, ou plutôt ce qu'implique le mot grec γλαυκος [cf. James 1996: 54-57].

<sup>27</sup> Nous soulignons, ici et dans les autres citations du roman qui suivent, Y.L.

<sup>28</sup> « Des siècles auparavant » en russe, M.V.

Dans le chapitre premier, apparaît une image qui est à la fois la ressemblance et la « quintessence » de l'image du mont Argée, et qui est en plus le « filtre » transformant celui-ci, tel qu'il est lors de sa première apparition, en Argée, tel qu'il se présente lors de la seconde; c'est une « boule de cristal » qui rehausse des reflets-traits bien déterminés sur l'image enrichie du mont:

Сквозь плесень кое-где виднелось стекло, но не прозрачное, а мутное, слегка радужное;<sup>29</sup> на кипарисовой дощечке, привешенной к горлышку [...]

– Черное? – с благоговением спросил Публий.

– Как деготь, и душистое, как амброзия. – Эй, Фортуната, для этого вина нужны летние хрустальные чаши. И дай-ка нам чистого, белого снега из ледника<sup>30</sup>.

Фортуната принесла два кубка. Лицо у нее было здоровое, с приятной желтоватой белизной, как у жирных сливок<sup>31</sup>; казалось, от нее пахнет деревенской свежестью, молоком и навозом.<sup>32</sup>

Кабатчик взглянул на бутылку со вздохом умиления и поцеловал горлышко; потом осторожно снял восковую печать и откупорил.<sup>33</sup> На дно хрустального кубка положили снега. Вино полилось густою, черною, пахучею струею; снег таял от прикосновения огненного антосмия; хрустальные стенки сосуда помутились и запотели от холода. Тогда Скудило [...] произнес с гордостью единственный стих Мартиала, который помнил:

[...]

– Подожди. Будет еще вкуснее!

Сираке опустил руку в глубокий карман, достал крошечную бутылочку из цельного оникса, и с чувственной улыбкой осторожно подлил в вино каплю драгоценного аравийского киннамона; капля упала в черную антосмию, как мутно-белая жемчужина, и растаяла; в комнате повеял сладкий странный запах.

<sup>29</sup> Ou le cycle du pourpre, mais dans un milieu céleste.

<sup>30</sup> Il s'agit, dans un contexte étroit, de l'endroit qui sert de « réfrigérateur », et, dans un contexte plus large, du mont Argée, bien entendu (bien qu'elle puisse être restée, conservée, de l'hiver passé, la neige est la chair de la chair-image du mont, c'est « la chair de sa face »). – On admet que l'Argée fut « anthropomorphisé » et vénéré comme fonctionnellement semblable à Zeus, cf. l'article respectif dans Le Pauly-Wissowa.

<sup>31</sup> La Terre (Fortunata) a d'abord un habit de feu (d'une couleur violette), qui se transforme en habit d'air (d'une couleur azur poussiéreux) pour se trouver aussitôt suspendu en guise de rideau.

<sup>32</sup> Une des images-répliques dans *Julien 2*, I sera la « statuette » difforme (une idole de bois) d'Hippone, la déesse des écuyers.

<sup>33</sup> On peut voir derrière « Dionysos » et « la Fortune-Tyché » se dessiner les profils d'Héphaïstos et d'Aphrodite (Aphrodite-« Moira » et Pandémos à la fois). Si le vin est le feu, la bouteille est le volcan; on sait que l'Argée est un volcan inactif. Si à côté de Dionysos se tient « Tyché », chaque créature féminine peut être à sa place, parce qu'elle est plutôt fonction que personne. À Argos (dans le Péloponnèse) cette fonction incombe à Aphrodite. Il y a deux preuves indirectes du fait que Fortunata peut être en effet conçue comme « Aphrodite »: 1) en Cappadoce, pas très loin de Mazaca/Césarée, est situé un village appelé Argus (Strabon XII, 2, 6); 2) Trimalchion, l'époux de Fortunata (l'un des prototypes littéraires possibles de Fortunata de Syrax), souhaite avoir près de son tombeau une statue de femme tenant une pomme à la main (Pétrone, *Satyricon*), et comme on le sait (Le Brockhaus et Efron, « Vénus »), la pomme à la main est l'un des indices iconographiques d'Aphrodite.

[...] [Скудило] имел величественный вид; в голове шумело; в жилах был огонь благородного напитка.

На пороге приступил к нему человек в странном восточном одеянии [...] Скудило остановился. [...] звук был томный, жалобный, напоминавший лидийские похоронные песни. [...] запах тоже казался грустным: так благоухают полузасохшие травы, в туманные вечера, над мертвыми пустынями Арахозии или Дрангианы. [...] [...] Трибуну хотелось похвастать перед толпою, высыпавшей из кабака. Он знал, что это опасно, но не мог удержаться, опьяненный вином и гордостью [...]. (1, I: 8-10)

A travers la moisissure, par endroits, se voyait le verre, non plus transparent, mais irisé et, sur l'étiquette de cyprès attachée au goulot [...].

— Vin noir ? demanda Publius, avec respect.

— Comme du goudron et parfumé comme l'ambroisie... Eh ! Fortunata ! Il faut pour ce vin des coupes d'été, des coupes de cristal. Et porte-nous de la glacière de la neige bien blanche !

Fortunata apporta deux coupes. Son visage avait un teint plein de santé, une blancheur mate comme une crème bien grasse et elle respirait toute la fraîcheur campagnarde, le lait et le fumier.

Le tavernier contempla le bouteille avec amour, embrassa même le goulot, puis, avec précaution, enleva le cachet de cire. Le vin, en un jet épais, coula noir, odorant, faisant fondre la neige, tandis que le cristal des coupes se ternissait et s'embrumait sous l'action du froid. Alors, Scuda [...] prononça fièrement le seul vers de Martial dont il se souvenait:

[...]

— Attends. Ce sera meilleur encore.

Et Syrax plongeait la main dans sa poche, en retira un minuscule flacon taillé dans de l'onyx et, avec un sourire sensuel, versa dans le vin une goutte de précieux cinnamome arabe. La goutte tomba et, perle crémeuse, se fondit dans le liquide noir. Un parfum étrangement capiteux emplissait la pièce.

[...] Scuda [...], plein de considération pour lui-même, sentait brûler le sang dans ses veines et la tête bourdonner sous l'effet du merveilleux breuvage.

Sur le seuil, un homme l'aborda. Il portait un étrange costume oriental [...]. Scuda s'arrêta. [...] une flûte double qui gémit plaintive, langoureuse, évoquant les chants funèbres de Lydie. [...] un arôme pénétrant, rappelant, lui aussi, une vague tristesse: tel le parfum des herbes à demi flétries, un soir brumeux dans les déserts arides d'Arachosie et de Dranguiane. [...]

Ne résistant pas au désir de parader devant la foule assemblée à la porte de la taverne, et quoique ayant conscience du danger, enivré de vin et d'orgueil, le tribun [...]. (1, III, 7-11)

L'« étage » de la neige et de la glace éternelles est coloré en blanc et en azur, il contient de l'eau (en particulier), de l'air. Bien qu'elle y fonde, la neige dans la coupe de vin est une copie minuscule de l'Argée. L'étage médian est igné et noir – rouge-noir (le vin) ou vert-noir (la flore au pied de l'Argée), c'est-à-dire qu'il est pourpre; le vin, c'est du feu à proprement parler. L'étage de la plaine est composé d'air, mais aussi de terre (tout comme les versants de l'Argée; le jardin possède les quatre éléments, bien qu'il se situe à

l'« étage » du feu), c'est l'étage de l'imaginé et de l'imaginable (ce qui est aussi l'effet du feu dans les veines), c'est pourquoi il a aussi bien les indices du désert (l'air et l'eau), que ceux de la mer (pour Julien, par exemple, la plaine désertique ressemble à la mer). Le cinnamome, quoique liquide, est la composante d'air sec et igné dans le vin. L'effet du mélange produit l'image de l'imaginé (le fait que Nogodarès apparaît « réellement », et non pas « seulement » « dans l'imagination » de Scuda, est sans importance: dans le chronotope des transformations alchimiques la frontière est perméable). La plaine désertique, à la différence de la montagne, des forêts et des jardins qu'elle abrite, n'a qu'un contenu d'eau imaginé. La couleur de la mer-désert embrasse la gamme du jaune-vert-bleu-blanchâtre-opaque, c'est-à-dire qu'elle est avant tout non noire, non rouge et non blanche.

L'« anatomie des couleurs » de Fortunata, la femme du tavernier, fait penser à la présence de terre, de feu et d'eau chez elle (et peut-être aussi d'air: comme si elle respirait la fraîcheur campagnarde, etc.; c'est justement cette particularité de la dénomination indirecte et non catégorique de la présence d'air en elle qui suggère la signification de ce dernier, signification « de liaison », qui sert à la fois de « fond », de « clef » et de « phénomène » dans la structure que présente cette femme); l'image particulière de l'« huile » peut être interprétée soit comme effet du mélange, soit comme indice du « trait animé » de la composition d'éléments premiers. Une analyse des humeurs (du sang, de la bile, etc.) nous épargnerait la nécessité de parler à part de la « teneur en huile »: « animés (à la manière de l'homme) », les quatre éléments sont à même de se transformer en liquides corporels correspondants.

J'exposerai sommairement ici l'article sur le mont Argée dans Paulys Real-Encyclopaedie (III demi-volume, 1895): le mont est un volcan éteint; il est recouvert de neige éternelle; il a trois cimes; peu nombreux sont ceux qui l'ont escaladé – on aperçoit du sommet la Mer noire et la Méditerranée; à Césarée, au pied nord du mont, celui-ci est vénéré comme un dieu, son image est représentée sur les monnaies. Ses collines sont enceintes de vignobles (von Moltke, XIX<sup>e</sup> siècle), de pâturages (Claudien, IV<sup>e</sup> siècle) ou de forêts (Strabon, I<sup>er</sup> siècle). Le mont se transforme en plaine. Merejkovski parle d'un sommet à deux cimes: soit que le point de vue où il « a situé » la taverne de Syrax et la source chaude ne permette de voir que deux des trois pyramides (dans ce cas, il aurait lu von Moltke ou un autre voyageur contemporain); soit qu'il ait transformé le sommet afin que celui-ci représente, lui aussi, le symbole des « deux vérités ». Comme l'auteur parle de « chênes méridionaux », il a dû se référer à Strabon; soit l'information de Claudien ne correspondait à son idée, soit il n'a pas lu le texte en question de Claudien. L'image du site comme un double macroscopique de la coupe de vin s'en trouve enrichie, mais l'image « pastorale » du chronotope n'en est qu'appauvrie, du moins au premier abord.

La description de Strabon (*Géographie*, livre XII, chap. 2, § 7) suit le paysage en allant de Césarée (Mazaca) vers le mont Argée (ou dans le sens opposé à celui que suit le regard de Julien dans le chapitre III: 24-25/29):

Пройдя немного дальше, мы вступаем на равнины, обьятые огнем и изрытые огненными ямами<sup>34</sup> на пространстве нескольких стадий, так что доставка средств к жизни производится издалека, причем сопряжена с опасностью. Тогда как почти вся Каппадокия безлесна, в окрестностях Аргая имеется лес, так что он доставляется из близких пунктов; почва, лежащая под лесом, имеет во многих местах огонь и вместе с тем покрыта холодной водой; впрочем, так как ни огонь ни вода не пробиваются на поверхность земли, то большая часть последней покрыта травой. Там и сям земля болотиста, а по ночам от нее поднимается пламя. Люди сведущие производят доставку леса осторожно, но большинство подвергается опасности, в особенности вьючный скот, попадающий в незаметные ямы с огнем. (Trad. par F.G. Mistchenko)

[...] sans compter qu'un peu plus loin la plaine paraît minée par un feu intérieur à en juger par les puits de feu qu'on rencontre à chaque pas sur un espace de plusieurs stades. Or, eu égard à ces diverses circonstances, les habitants de Mazaca sont obligés de faire venir de loin tout ce qui est nécessaire à leur subsistance. Il n'est pas jusqu'aux ressources et richesses apparentes du pays qui ne présentent un certain danger. Comme la Cappadoce, en effet, manque de bois presque partout, tandis que les flancs du mont Argée sont couverts de belles forêts de chênes, il semble au premier abord que les habitants de Mazaca ont du moins toute facilité pour se procurer du bois dans leur voisinage; il n'en est rien pourtant, car au pied de ces forêts de chênes le sol est généralement miné par le feu en même temps que détrempe par des nappes d'eau souterraines, sans pourtant laisser jaillir ni eau ni feu au dehors et sans montrer à sa surface (si ce n'est en quelques endroits où il est très marécageux et où il dégage des vapeurs sujettes à s'enflammer la nuit), sans montrer, dis-je, autre chose que de verdoyantes prairies; et il s'ensuit que, si certaines personnes ayant une connaissance parfaite des localités réussissent en prenant bien leurs précautions à aller pour leur usage personnel couper les bois de l'Argée, il y aurait en revanche pour le plus grand nombre du danger à le faire, les bêtes de somme surtout courant grand risque de tomber dans ces puits de feu dont rien n'annonce la présence. (Trad. par A. Tardieu)

Comme la ressemblance avec les extraits de Merejkovski analysés ci-dessus est bien évidente, je me suis épargné le soin de souligner les passages. La matière « géologique » de Strabon, déposée au fond du roman, a été reconsidérée comme une clef cosmologique et alchimique. Notre supposition que le goulot de la bouteille ouverte par Syrax pouvait être considéré comme une gorge volcanique microscopique se trouve maintenue dans le prototexte; l'étiquette de cyprès est, hormis elle-même, le signe des bois sur les flancs de l'Argée (le bois de cyprès d'Aphrodite près de Macellum, 1, V, présente une étape intermédiaire dans cette métamorphose). La description qui vient d'être évoquée a dû enflammer l'imagination de Merejkovski dans un autre sens aussi:

---

<sup>34</sup> La représentation de scènes du Jugement dernier dans la basilique près de Macellum (*Julien*, 1, IV: 27-28/33-34) est un essai artistique de rendre « culturel » et de procurer de « sujet » ce qu'on trouve dans le paysage du site, tel qu'il apparaît chez Strabon.

[...] la mauvaise réputation de la maison. La nuit, les honnêtes voyageurs n'osaient s'y arrêter, en se souvenant des récits qui se colportaient sur les ténébreuses opérations ourdies dans cette chaumière [...]. (1, I: 2)

Le *comportement* suspect des éléments naturels dans un paysage dangereux est transformé en comportement suspect des humains, habitant une demeure dangereuse. Cette transformation permet à Merejkovski d'« encombrer » les hommes et la maison du secret des éléments et de l'écorce terrestre.

Il est à noter que les deux images (celle de la taverne la nuit et celle de la coupe de vin-montagne) ont une expressivité réservée.

Dans les chapitres I et III, apparaissent respectivement deux images, jouant le rôle de lien entre les images micro- et macroscopique de l'Argée: à savoir la chlamyde de Fortunata dans la taverne de Syrax et la trirème-jouet, construite par Julien dans la grotte près de l'autel de Pan. La transformation de la couleur de la chlamyde, qui, violette (c'est-à-dire pourpre) jadis, a déjà acquis une couleur « (vert) azur poussiéreuse »<sup>35</sup> (ou celle de la mer-désert), présente une sorte de signe devant la parenthèse dans l'algèbre. C'est ce signe qu'aperçoit le lecteur attentif. Les personnages se précipitent dans la partie située au-dessous du signe de ce passage de couleurs: il s'agit aussi bien de Scuda que de Julien. Le passage se matérialise pour ceux-ci en quelque chose d'accessible de manière sensitive, qui est encore stimulant pour l'esprit: c'est la coupe de vin pour le tribun romain, la trirème liburnienne pour le jeune César. Ceci les rassure (dans leur âme, ou bien dans leur esprit) et les fait agir. Comme nous avons déjà analysé l'attitude de Scuda, tournons maintenant le regard vers Julien:

...достал из внутренности жертвенника, проломанного и прикрытого дощечкой, предмет, старательно обвернутый тканью. Осторожно развернув, мальчик поставил его перед собой. Это было создание<sup>36</sup>, великолепный игрушечный корабль, “либурнская трирема”. Он подошел к чаше водомета и опустил корабль в воду. Трирема закачалась на маленьких волнах. Все готово, три мачты, снасти, весла; нос позолочен; паруса – из шелковой тряпочки, подаренной Лабдой. Оставалось приделать руль. И мальчик принялся за работу. Стругая дощечку, изредка посматривал на даль, сквозившую между розами, на волнообразные холмы. И над

<sup>35</sup> Le tissu de la chlamyde déteinte était bigarré, agrémenté « de nombreuses reprises et d'innombrables taches provenant de tous les déjeuners, dîners et soupers... »; la bigarrure au sens littéral de la plaine-mer-désert, est évoquée par la bigarrure « métaphorique » de la chlamyde. La bigarrure des reprises est en fait bigarrure de la « facture », c'est la « rugosité » structurelle, – ce qu'il faut retenir. La plaine située entre Césarée et l'Argée et qualifiée par Strabon de sillonnée (le mot le plus approprié serait « criblée », même si « bigarrée » convient également) par des puits de feu visibles et invisibles, n'est-elle pas justement « bigarrée », en ce qui concerne la facture, et « rugueuse », en ce qui concerne la structure?

<sup>36</sup> Non pas *изделие* (« œuvre »), mais *создание* (« créature »)! L'appellation est assez éloquente pour désigner seule la parcelle d'âme dans cette œuvre des mains humaines. L'auteur a choisi le mot ambigu et intermédiaire *создание*, et non pas le mot sacrilège *тварь*.

игрушечным кораблем своим скоро забыл все обиды<sup>37</sup>, всю свою ненависть и вечный страх смерти. Воображал себя затерянным среди волн, в пустынной пещере, высоко над морем, хитроумным Одиссеем, строящим корабль, чтобы вернуться в милую отчизну. – Но там, среди холмов, где белели крыши Цезареи, как пена на морских волнах, – крест, маленький блестящий крест над базиликой, мешал ему. Этот вечный крест! Он старался не видеть, утешаясь триремой. (1, III: 24-25)

[...] il retira de l'intérieur de l'autel fendu et recouvert d'une planchette, un objet soigneusement enveloppé d'étoffe. C'était son œuvre, une ravissante petite trirème liburnienne qu'il glissa dans le bassin. La trirème se balança sur les flots minuscules. Rien ne manquait: trois mâts, les agrès, les rames, la proue dorée, les voiles faites d'un chiffon de soie pourpre, cadeau de Labda. Il ne restait que le gouvernail à assujettir et l'enfant se mit à l'ouvrage. De temps à autre, en rabotant une planchette, il rôdait dans le lointain les collines qui se profilaient à travers les taillis de roses. Et, devant son jouet, Julien oublia bientôt toutes les vexations, toute sa haine et l'éternelle crainte de la mort. Dans cette grotte il s'imaginait perdu au milieu des flots, dans une caverne solitaire, dominant la mer, rusé Ulysse construisant un navire pour revoir Ithaque. Mais là-bas, parmi les collines où blanchissaient les maisons de Césarée comme l'écume de l'Océan, une croix, une petite croix, brillant au-dessus de la basilique, le gênait. Toujours, toujours, cette croix!... Il s'appliquait à ne pas la voir, redoublait d'attention pour la trirème. (1, III: 30-31)

La chlamyde de Fortunata s'incarne dans l'« étoffe », dont le petit bateau est enveloppé, et dans le « chiffon », qui lui sert de voile. Concernant à la fois les « objets » et leur « apparence », l'analogie est aussi bien fonctionnelle que « structurelle ». Je m'explique. Mettant la chlamyde, Fortunata s'enveloppe plus ou moins en elle; déteinte (flétrie, sale, même après avoir été lavée: à cause des taches; elle n'est donc qu'un chiffon », ou presque), la chlamyde sépare en deux la pièce destinée aux invités dans la taverne. Si l'âme était un bateau (ce qui est un lieu commun dans la Basse Antiquité [Curtius 1953: 129]: aussi bien avant qu'après la christianisation), pourquoi la trirème et Fortunata ne seraient-elles pas le « côté », à la forme d'un bateau et d'un homme à la fois, le côté microscopique et « méso »-scopique des mêmes face, visage, image, organisme, présence? Si l'État était un bateau et l'Église de même, pourquoi alors la taverne ne serait-elle pas l'image de l'État ou de l'Église présents (et de l'âme du citoyen, du croyant), pourquoi alors le bateau-jouet ne serait-il pas l'image de l'État-foi et rêve, de l'Église-foi et rêve, ainsi que leur image-talisman? Dans la chronotopologie de l'édifice ecclésiastique, les correspondants de la voile du bateau, ce sont 1) la coupole, 2) la cloison devant l'autel (l'iconostase). Dans la chronotopologie de la pièce destinée aux invités dans la taverne, c'est le rideau, l'habit décoloré et taché, qui sépare la pièce en deux. Le regard de Julien est

<sup>37</sup> Le créateur de ce Julien, Dmitri Sergueïevitch Merejkovski, oublie toutes les insultes que l'histoire adressa à la vérité au milieu des colonnes de marbre des Propylées de l'Acropole à Athènes; quelques heures plus tôt son esprit et son regard ont été tourmentés par la vue des cuirassés en fer ancrés, comme abattus, dans le port de Pirée. Cf. le récit de voyage *L'Acropole*.

géné par la croix de la basilique. L'analogie topologique de cette croix est 1) la pointe du mât (celui qui est au milieu et le plus haut, s'il y en a trois: on peut comparer avec le nombre des coupes des basiliques à coupes), 2) la proue du navire. Les deux analogues présentent les pointes de deux rayons dont le point d'intersection se situe au centre du plan de la cloison devant l'autel (ou bien en face et au-dessous de celle-ci, pointant vers le centre de l'église). La cloison, à son tour, est encadrée de manière symétrique: par le cadre des « portes du palais » d'abord, et ensuite par le « cadre » de la construction architecturale; son analogue fonctionnel et structurel, ce sont les « colonnettes » qui soutiennent la chlamyde: « La cloison était formée par deux minces colonnes. Les colonnettes, [...], étaient l'orgueil de Syrax et composaient le seul luxe de la taverne. Dorées, jadis, elles s'étaient depuis longtemps crevassées et écaillées. » (1, I: 4/2.) La proue de la trirème liburnienne est dorée. Le contour de la dorure dans la taverne indique son appartenance à un objet statique. La dorure de la proue souligne sa fonction fondamentale, qui est de se mouvoir. La chlamyde de Fortunata devient un chiffon, quoiqu'elle serve de cloison; le chiffon de Labda devient une voile, bien que le navire soit un jouet. Les colonnettes de support dans la taverne se sont crevassées avec le temps, Julien détruit lui-même son bateau (1, V: 35/46): le contraste est en harmonie parfaite avec le cas suivant, qui présente le sort d'Achille: « une vie longue mais sans gloire – une vie brève mais glorieuse » (*L'Iliade*).

Le regard de Julien est gêné par la croix; elle l'empêche de continuer de rentrer, maintenant et après, par la pensée à Ithaque; son regard s'étant à nouveau posé sur le petit bateau, son esprit s'apaise. Julien ignore qu'il devra bientôt faire face à l'incompréhension d'Amaryllis (la fille du sacrificateur Olympiador), que son bateau se brisera contre elle, qu'il piétinera son petit bateau, dans une colère silencieuse, sous le regard horrifié de *la fille cadette Psychée*, et que le flot de sa douleur et de son désespoir le feront échouer sur une autre « rive » – aux pieds d'Aphrodite, sortant de l'écume: l'image antithétique de la croix de la basilique à Césarée lointaine. Julien ne voit pas ce que le narrateur a vu: que le désert s'étend « jusqu'au bout du ciel, jusqu'à Antitavros » (1, III: 24; traduction littérale de l'original, M.V.); Julien voit non pas un désert, mais une mer – la mer qui se brise contre la croix à Césarée, dont les toits ne sont que de l'écume.

Les repères topographiques devant le jeune Julien codifient des dilemmes et des préférences esthétiques et historiosophiques... Ils dévoilent aussi l'*image doublée* de la Crucifixion et de la Taurobolie (« sacrifice des taureaux consacrés au soleil », « le plus grand mystère païen » (*Julien* 1, XXIII: 191/254).

Julien a « saisi le gouvernail du navire de l'État », mais il n'a pas « cette légèreté divine, cette gaieté, qui rendaient superbes les hommes de la Hellade » (1, XXIII: 189/252); « [...] nos ancêtres sont de sauvages barbares, les Mèdes. Dans mes veines coule le sang lourd du Nord » (des propos adressés à Maxime dans un entretien qui précède l'initiation de Julien au mitraïsme; cf. 1, XXIII: 190-191/252-254). Je ne discuterai pas ici des raisons et des manifestations du froissement de Julien ni de la stratégie orientaliste (au sens d'E. Saïd) du narrateur, rappelant Renan.

L'origine mède de Julien est atténuée mais non pas passée sous silence – ce motif s'inscrit dans un ordre bien déterminé. Dans le chapitre premier, la flûte de roseau du mage perse produira un son pareil aux chants funèbres de Lydie, et l'odeur triste l'accompagnant rappellera celle des déserts en Asie intérieure (parce que c'est là approximativement que se situent l'Arachosie la Dranguiane), là où Julien arrêtera la marche de son armée pour tourner à droite, vers le Sud<sup>38</sup>. Dans les *Chronographies*, ouvrages médiévaux d'histoire du monde (qui se réfèrent, en fin de compte, à Hérodote), le *topos* « succession, hérédité des royaumes » est entièrement valable: l'Assyrien succède au Babylonien, viennent par la suite le Lydien, ceux des Mèdes, des Perses, des « Grecs », Rome. Julien se range parmi les suivants: Crésus, Cyrus, Alexandre. L'origine est un présage – promesse et malédiction à la fois. Julien a un maître, « un guide d'enfant » (un « pédagogue ») qui s'appelle Mardonius: eunuque et scythe, ancien esclave des rives du Borysthène » (le Dniepr), mais qui porte aussi le nom d'un commandant en chef célèbre du César perse Xerxès, ayant pris part aux guerres gréco-perses, *satrape d'Hellade*<sup>39</sup>. Mardonius-le pédagogue incarne le point d'intersection des deux voies s'ouvrant devant Julien – celle qu'emprunta Cyrus (II) le Grand, qui reçut une éducation exemplaire (d'après la *Cyropédie* de Xénophon), et celle dans laquelle s'engagea Xerxès. « Ainsi passe la gloire de ce monde » – Rome périra, tout comme périra le César Julien (cf. *Julien 2*, VII, 245-246/323-324); le *topos* chronographique et la perspective eschatologique déterminent le temps romanesque de la trilogie (*Julien l'Apostat*, *Léonard de Vinci* et *Pierre et Alexis*) autant que ne le fasse le mythe de la rénovation incessante de l'Hellade, un mythe qui prend de l'ampleur.

Le point de vue judéo-chrétien à l'égard de Cyrus y est présent de même: c'est le conquérant de la ville débauchée Babylone et le sauveur des Juifs. Je le montrerai dans une étude ultérieure.

La présence du thème perse dans l'enfance de Julien est: 1) un indice des temps héroïques (qu'ils soient homériques ou historiques, n'importe), ainsi qu'une évocation de

<sup>38</sup> Après avoir lu le roman jusqu'à la fin, on comprend que c'est un signe « triste »: un présage et un signe de savoir du point de vue de l'éternité – l'éternité humanisée et humanisant (c'est probablement le royaume de Idées éternelles, sans qu'il y ait pourtant d'ombre de l'« implacabilité » des « dieux olympiens », cf. 2, XII; ou bien la mort sur la Croix). Le parfum triste des herbes de ces déserts-là évoque Alexandre, ainsi que la défaite qui aura lieu, ou qui *en effet a déjà eu lieu*, celle du nouvel Alexandre – Julien. La tristesse est le signe du désert « funéraire ». Ainsi que le signe du reproche humaniste silencieux que l'on fait à celui qui s'est enorgueilli. « L'armée longeait la rive gauche de l'Euphrate. La plaine large, unie comme une mer, était couverte d'absinthe argentée. [...] Avec une légèreté aérienne, sans frôler le sol, des gazelles aux jambes fines passaient en courant; elles avaient les yeux tendres et tristes pareils à ceux des plus belles femmes. Le désert recevait les guerriers avides de gloire, de butin et de sang, avec des caresses muettes, des nuits étoilées, des levers et des couchers de soleil très doux, des fraîcheurs nocturnes imprégnées de l'amère senteur de l'absinthe. » (*Julien 2*, XV; la deuxième phrase dans cette citation faisant défaut dans la traduction de J. Sorrière, c'est nous qui la traduisons et l'introduisons dans l'extrait, M.V.) ...Le sujet de ce point de vue est le narrateur (qui par ailleurs ne se distingue point du narrateur omniprésent du courant réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle). L'esprit (la perception-et-imagination) du narrateur et le royaume des Idées éternelles, compatissant aux malheurs de l'homme, sont *assimilables* l'un à l'autre.

<sup>39</sup> Cf. Hérodote VII (Polyhymnie), 6 *sqq.*

la vertu ancienne – qu'elle soit achéenne ou troyenne, hellénique ou perse; 2) c'est une sorte de « médicament homéopathique »: Scuda et ses soldats ayant pénétré dans la chambre à Macellum, Julien est prêt à utiliser un poignard perse, « dont la pointe recelait un violent poison » (1, II: 17/20). C'est aussi un « médicament homéopathique » pour Julien, qui doit ressembler à Cyrus, et non pas à Xerxès, ainsi que pour Rome... Ainsi la succession de provocations qui fait avancer l'action du roman se transformera-t-elle en un exercice pédagogique, ayant lieu dans le « régime » du dialogue socratique.

La *vue* du jardin d'Ariaraphe sur la Césarée cappadocienne et Antitavros contient, en modèle réduit, le chronotope et l'idéologie du roman de Julien. La coupe de vin centenaire est une miniature de la topographie et de la topologie du site. La vie-biographie de Julien se voit préfigurée (au sens du calembour Taurus – stavros). De même, la vie de son frère, Gallus (cf. 1, XI; VI; cf. II) se trouve être préfigurée en pointillé (le sang, l'animal immolé, le voleur/brigand). Un thème central dans la culture et l'historiographie russes est présent ici de manière indirecte: l'imposture. Scuda est-il digne de boire le vin centenaire? Syrax est-il digne d'être le modèle de Dionysos? Gallus est-il digne d'être César? Et le retour, l'inversion dans les limites du thème: Julien, il est digne, il a même la vocation, mais est-il appelé, est-il entièrement désiré?

On a laissé Julien (victime et sacrificateur à la fois, comme on peut le montrer) introduire expressément, et tout seul, un sens symbolique dans la topographie du paysage (1, III: 25/31). La mer-désert se transforme en une image parallèle, pareille au chemin de la vie de Julien et au « chemin » du *sujet* ou de la *fabula* du roman. Le tableau synoptique à échelles différentes (trois échelles principales se détachent: celles de la coupe, du paysage, de la Vita Juliani) est préfiguré de façon emblématique par la chlamyde déteinte de Fortunata.

Le volume emblématique « inclut » aussi les sens non proférés de la présence de la Fortune, le destin capricieux – aussi bien dans la vie que dans le roman; présence, exprimée suivant les règles de la rhétorique dans le « protographe » principal du roman – à savoir l'*Histoire (de Rome)* d'Ammien Marcellin.

Le destin du colorant de textile de la chlamyde peut être appréhendé dans le cadre de la sentence *ad hoc* suivante, qui s'attaque au goût oriental du luxe, ayant tué l'Hellade et l'État romain de l'intérieur: « *La pourpre a été de la poussière* (produite par des coquillages broyés), *et c'est de la poussière qu'elle deviendra* (mais bien de la poussière et non pas un coquillage dans la mer, la mer qui demeurera, et il y aura un Ulysse qui y naviguera toujours, parce que la mode est passagère mais l'Hellade est éternelle) ».

Le sens du roman est formé de « lieux communs », mais ce n'est pas un reproche; c'est un signe du caractère à la fois classiciste (en tant que participant de la littérature grecque et romaine, et non pas du classicisme français) et symbolique du roman. Or, les symboles sont exprimés soit au 1) micro- et 2) macro-niveau (mais non pas au « mezzo »-niveau), soit ils « sont mis en marche » lors d'une introduction quelconque dans la couche « d'érudition » de la composition du roman; le caractère symbolique du roman reste ainsi

voilé par sa « réalité » factographique et par la schématisation rhétorique dans la couche « dissimulée » juste au-dessous de la couche « protocolaire ».

Les observations ci-dessus pourraient être introduites dans un cadre théorique littéraire bien déterminé. Notamment celui pour lequel: l'intertextualité est organisée par l'activité cognitive du sujet, traditionnellement appelé « auteur », ainsi que par les actes de sa mémoire; les notions « auteur », « ouvrage » et « œuvre » ont une importance qui va au-delà des hésitations dans la mode littéraire; les notions d'inter-, d'intra- et d'auto-textualité sont toutes à la fois et de la même manière heuristiques. Nous devons l'explicitation de ce crédo, qui est le nôtre, à un ouvrage en bulgare qui vient de paraître (Kolarov 2009); je lui dois l'appréhension du symbolisme de Merejkovski comme une épistémologie incarnée de l'hésitation, comme un effort de retenir *la pluralité de présences potentielles* (y compris la formulation même).

Au premier plan chez Merejkovski, il n'y a pas de représentation de la transformation de la « Moïra » en « Tyché » (la Fortune). Les deux faces du Destin co-assistent à des plans différents du quotidien-et-vie du monde artistique. Chez son contemporain Alexandre Blok, il y a un passage semblable marqué, qui est un « changement qualitatif » – le fait de se transformer dans l'essence, dans la face: « но знаю я: изменишь лик свой » (« mais moi, je sais: tu changeras de face »), n'importe qu'il s'agisse là de la Femme comme l'Âme du monde, et non pas comme la Destinée du monde.

Ici, l'idéologie correspond à la poétique. Elles sont toutes les deux conditionnées par *l'épistémologie de l'hésitation*. C'est le correspondant humanisé du *caractère passager*. Il est humanisé au point de vue chrétien: l'hésitation est l'indice du libre arbitre. La Destinée est vaincue. Elle l'a été de la même manière (invisible, réservée, indirecte) dont a été soumise la nature matérielle. On peut appeler cette conscience aussi bien « celle de la Renaissance » que « celle d'Hamlet ». Mais non pas païenne – non pas fataliste. Le sujet de l'hésitation, c'est le narrateur. Il se trouve dans une position médiane – il sait plus que Julien et, semble-t-il, moins que Maxime. (Maxime au « sourire ambigu », comme celui de Mona Lisa.)

Ce caractère ouvert de l'expression, de la représentation est tridimensionnel – au sens littéral des trois dimensions de l'espace, auxquelles correspondent des fonctions de base de la langue. Le texte de Merejkovski soutient *la multitude des présences potentielles* – aussi bien à « surface plane » de la représentation qu'à celle qui lui est perpendiculaire, celle de l'expressivité et de la sollicitation.

Au plan des figures de la pensée (les tropes), celle qui peut réaliser cet effort et ce succès, c'est le symbole.

Autrement dit, le texte de Merejkovski incarne l'épistémologie de l'hésitation sous un aspect sémantique et pragmatique, mais à peine syntaxique. C'est la raison profonde pour laquelle il n'est pas reconnu en tant que symboliste, à côté de *Pétersbourg* d'Andreï Biély par exemple. Le modernisme radical nous a appris à réagir à des *aspérités* surtout dans la syntactique. Le renouveau dans la sémantique, qui s'incarne par les moyens de la syntactique, est le plus facile à être observé. Même les variations dans l'échelle des

représentations, les verbalisations et les procédés sont mieux perceptibles lorsqu'elles sont au plan de la syntactique. Je ne crois pas que la métaphore stéréométrique puisse tromper.

Le changement par rapport au « réalisme » du XIX<sup>e</sup> siècle peut être cherché surtout dans la sémantique. Le roman est saturé de réminiscences d'œuvres antiques et de procédés littéraires antiques et médiévaux. La pression de la sémantique est tellement forte qu'après avoir appelé les « positions » des *topoi* rhétoriques de la topique antique (classique) elle les remplit presque entièrement d'elle-même. Le *topos* de la « modestie frénétique » [Curtius 1953: 79 *sqq.*] est complètement repoussé par le *topos* potentiel de l'ambiguïté globale dès la première phrase du roman. Le *topos* qui présente la facture « pragmatique » du texte se trouve repoussé par un autre qui présente la facture sémantique. Merejkovski introduit le lecteur dans l'action même, en comptant sur un des *topoi* les plus traditionnels – « je vous dirai des choses dont vous n'avez jamais entendu parler » [*ibid.*: 85 *sqq.*]: « des récits [...] se colportaient sur les ténébreuses opérations ourdies dans cette chaumière », après quoi prend de l'ampleur l'alchimie de la prédiction du mage perse.

La chlamyde délaissée de Fortunata nous a servi de révélateur qui nous a permis de voir se dessiner devant nous deux de la multitude des mondes possibles, retenue dans la simultanéité du symbole: le cosmos antique des quatre éléments et le fleuve de l'alchimie médiévale.

## BIBLIOGRAPHIE

- Averincev, Sergej (1973). *Plutarh i žanr antičnoj biografii. K voprosu o meste klassika žanra v istorii žanra*. Moskva: Nauka.
- . (1985). “Zametki k buduščej klassifikacii tipov simvola”, in G. K. Stepanov (ed.), *Problemy izučenija kul'turnogo nasledija*. Moskva: Nauka: 297-303.
- Berd'ajev, Nikolaj (1989). “Novoe hristianstvo”, in Nikolaj Berd'ajev *Tipy religioznoj mysli v Rossii*. [Sobranie socinenij, t. III.]. Pariž: YMCA-Press.
- Bogomolov, Nikolaj (1993). “Peterburgskie gafizity”, in V. V. Ivanov et al. (eds.), *Serebr'anij vek v Rossii: Izbrannye stranicy*. Moskva: Radiks: 167-210.
- Brockhaus et Efron, *Enciklopedičeskij slovar' (1890-1907)*. I. S. Andreevskij (ed.). T. I-XLI. S.-Peterburg: Brokhaus – Efron.
- Buzeskul, Vladislav (1931). *Vseobščaja istorija i ejo predstaviteli v Rossii v XIX i načale XX v.* (Trudy komissii po istorii znaniij, Vyp. 7). Č. 2. Leningrad: AN SSSR.
- Byzantium, the Oxford Dictionary of (1991). Alexander P. Kazhdan (ed.). Vol. 1-3. New York; Oxford: Oxford Univ. Press.
- Curtius, Ernst Robert (1953). *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York: Pantheon books.
- F'ustel' de Kulanž (1867). *Graždanskaja oščina antičnogo mira. Issledovanie o bogosluženii, prave, učreždenijah Grecii i Rima*. Trad. E. Korš. Moskva.

- Fustel de Coulanges, N.D. (1905). *La cité antique: étude sur le culte, droit, les institutions de la Grèce et de Rome*. 19e éd. Paris: Hachette.
- Gage, John (1999) (a). *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Berkeley etc.: Univ. of California Press.
- . (1999) (b). *Color and Meaning: Art, Science and Symbolism*. Berkeley etc.: Univ. of California Press.
- Georgiev, Nikola (1992). *Citiraštijat čovek v hudožestvenata literatura*. Sofija: UI „Sv. Kliment Ohridski”/ Sâjuz na filolozite bâlgaristi.
- Hérodote, *Histoire* (1888). Gerodot. *Istorija v dev’ati knjigah*. Per. s greč. F. G. Miščenka, s jeho predisloviem i ukazatelem, 2-oe izd. ispravl. i dopoln. T. I-II. Moskva: Kuznecov.
- James, Liz (1996). *Light and Colour in Byzantine Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Kolarov, Radosvet (2009). *Povtorenie i sâtvorenje. Poetika na avtotekstualnostta*. Sofija: Prosveta.
- Ljunggren, Anna (1997). *At the Crossroads of Russian Modernism: Studies in Annenskij’s Poetics*. Stockholm: Almqvist och Wiksell.
- Losev, Aleksej (1976). *Problema simvola i realističeskoe iskusstvo*. Moskva: Iskusstvo.
- Lundberg, Evgenij (1914). *Merežkovskij i ego novoe hristianstvo*. S.-Peterburg: T-vo O.N. Popovoj.
- Merežkovskij, Dmitrij (1906). *Hristos i Antihrist. I. Smert’ bogov. Julian Otstupnik [Čast’ pervaja: gl. I–XXIII; Čast’ vtoraja: gl. I–XXI]*. S.-Peterburg: M. V. Pirožkov.
- Méréjkowsky, Dmitri de [s.d.]. *La Mort des dieux. Le roman de Julien l’Apostat*. Trad. par J. Sorrèze. Paris: Calmann-Lévy.
- Pauly, August Friedrich von, Georg Wissowa (eds.). *Real-Encyclopaedie der Classischen Altertums-wissenschaft*. Neue Bearb. Stuttgart: Metzler. Reihe I <A-P>: I, 1893 – XXXIX, 1941; Reihe II <R-Z>: I, 1 (1914) – XIV, 2 (1948).
- Pétrone, *Satyricon* (1983). Gaj Petronij. *Satirikon*. Prev. D. Bojadžiev. Sofija: Narodna kultura.
- Plutarh (1888). *Žizn’ I dela znamenityh mužej drevnosti [Aleksandr i Julij Cezar’]*. Moskva: Nar. b-ka V. N. Marakueva. (NB. Les extraits auxquels on fait référence dans la présente étude sont collationnés avec l’édition suivante: Plutarh. *Sravnitel’nye žizneopisanija v 2-h tomah*. T. II. 2-e izd., ispravl. i dopoln., izd. podg. S. S. Averincev, M. L. Gasparov, S. P. Markiš. Moskva: Nauka, 1994).
- Rabinovič, Vadim (1979). *Alhimija kak fenomen srednevekovoju kul’tury*. Moskva: Nauka.
- Renan, Ernest (s.d.). *Istorija pervyh vekov hristianstva. T. II. Apostoly*. Trad. E.A. Serebrjakov. S.-Peterburg: Glagolev.
- Rosenthal, Bernice Glatzer (1975). *Dmitry Sergeevich Merezhkovsky and the Silver Age: The Development of a Revolutionary Mentality*. The Hague: Martinus Nijhoff.

- Strabon (1873). *Géographie de Strabon*. T. II. Trad. nouv. par A. Tardieu, 2e éd. Paris: Hachette.
- (1879). *Geografija Strabona v semnadcati knjigah*. Per. s greč. s predisl. i ukazatelem F. G. Miščenka. Moskva: K.T. Soldatenkov.
- Tacite, *Annales* (1969). Kornelij Tacit, “Annaly”, in Tacit, *Sočinenija: V 2 t.* Leningrad: Nauka.
- Xénophon, *La Cyropédie* (1995). Ksenofont, *Kiropedija*, prev. ot stgr. i predg. V. Atanasov, Sofija, Narodna kultura.
- Zabozlaeva, Tat’jana (1996). *Simvolika cveta*. S.-Peterburg: Borey-Print.
- Zeeman, K. D. (1993). “Prijomy allegoričeskoj ekzegezy v literature Kievskoj Rusi”, *TODRL* 48: 105-120.

*Traduit du bulgare par Malinka Velinova*<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Traduction financée par les Fonds structurels européens – Programme opératif « Développement des ressources humaines 2007-2013 », Projet BGO51PO001-3.3.04/61.