

La poétique du vague dans les oeuvres de Chateaubriand

A bizonytalanság poétikája Chateaubriand műveiben



Doktori értekezés

Írta:

Ádám Anikó

Témavezető:

Dr. Penke Olga

Tanszékvezető egyetemi docens

Szeged, 2003.

B 3903



**LA POETIQUE DU
VAGUE DANS LES
OEUVRES DE
CHATEAUBRIAND**

Sommaire

1. INTRODUCTION	5
2. NOUVEAUX HORIZONS	11
2.1 Vie et Histoire ; temps historique, temps intime	11
2.2 Histoire narrative : <i>Essai historique politique et moral sur les Révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la Révolution française de nos jours</i>	21
2.3 Histoire poétique : <i>Le Génie du christianisme ou beautés de la religion chrétienne</i>	24
2.4 Une méthode ascendante	33
3. LA CONCEPTION DE CHATEAUBRIAND SUR LA NATURE À L'AUBE DU ROMANTISME	41
4. ESPACE ROMANTIQUE	57
4.1 Fondements théoriques	57
4.2 Vers une nouvelle esthétique	65
5. LES VALEURS ESSENTIELLES DE L'ESTHÉTIQUE DE CHATEAUBRIAND	78
5.1 Raison, imagination, passion	78
5.2 La Beauté	86
6. LA POÉTIQUE DE LA CONTEMPLATION ; ESPACE FINI, ESPACE INFINI	94
6.1 L'espace sensible; les églises gothiques	106

7. LA MISE EN QUESTION DE LA HIÉRARCHIE DES GENRES LITTÉRAIRES	118
7.1 Les genres	124
7.2 Epopée	130
7.3 Les dilemmes du roman	136
7.4 Les genres insérés ; du <i>Génie</i> aux <i>Mémoires</i>	151
Poésie et prose : <i>Chant des oiseaux</i>	154
Traité et illustration (roman) : <i>L'esthétique des ruines</i>	155
Traité et portrait	157
Traité et extrait	159
Mémoires et poésie (autocitation)	160
Mémoires et portrait	161
Mémoires et récit	162
8. CONCLUSION	164
8.1 Le temps et ses métaphores spatiales : les <i>Mémoires d'outre-tombe</i>	166
9. BIBLIOGRAPHIE	178
Les oeuvres de Chateaubriand	178
Sources	179
Ouvrages et articles critiques	180

Remerciements

La présente étude est le fruit d'un travail assidu, mené à bien pendant plusieurs années dans le cadre de l'école doctorale du Département de Français de l'Université József Attila de Szeged de 1996 au 1999.

L'auteur de cette thèse doit beaucoup à ses professeurs et collègues qui l'ont toujours dirigé amicalement dans la meilleure direction et lui ont rendu possible de partager la joie de travailler en groupe sur les sujets de l'histoire des genres littéraires, des genres brefs et autobiographiques aux XVIII^e et XIX^e siècles et de la problématique de l'histoire et du roman au XVIII^e siècle.

Les articles publiés au cours de ces années dans l'*Acta Romanica Szegdiensis* sont de précieux témoignages du travail en commun assisté par Olga Penke et Ilona Kovács, deux professeurs qui ont pu créer, au sein de leur département, un vrai atelier d'histoire littéraire.

La synthèse qui suit désire être l'expression de la gratitude et du remerciement.

1. INTRODUCTION

La vie et l'oeuvre de François René de Chateaubriand s'articulent entre l'ancienne et la nouvelle France, entre deux époques, celle des Lumières et celle du romantisme dont il est l'un des premiers représentants élaborant une nouvelle manière de réorganiser les éléments constitutifs de l'esthétique classique qui lui sont transmis par ses maîtres Lumières. Il est à la fois l'homme des réalités et le prince des songes. Cette position lui confère une double vocation: d'homme politique et de poète, au sens le plus large du terme, comme il explique dans une note de la première édition d'*Atala*, roman que Chateaubriand qualifie comme "une sorte de poème":

"Dans un temps où tout est perverti en littérature, je suis obligé d'avertir que si je me sers ici du mot poème, c'est faute de savoir comment me faire entendre. Je ne suis point un de ces barbares qui confondent la prose et les vers. Le poète, quoi qu'on en dise, est toujours l'homme par excellence; [...]"¹

Après la Révolution qui lui ôte sa famille, il ressent profondément le drame de la contradiction entre les anciens valeurs et la nouvelle morale dont il ne voit que la

naissance. Conscient d'être un des derniers témoins d'un passé révolu et d'être le précurseur d'une nouvelle ère, il assume l'Histoire comme la sienne, comme son propre temps personnel.

"Pourquoi ai-je survécu au siècle et aux hommes à qui j'appartenais par la date de ma vie? Pourquoi ne suis-je pas tombé avec mes contemporains, les derniers d'une race épuisée? Pourquoi suis-je seul à chercher leurs os dans les ténèbres et la poussière d'une catacombe remplie? Je me décourage de durer."

- s'écrit le Prince des songes dans ses *Mémoires d'outre-tombe*², dans son vaste ouvrage qui perpétue cet état d'âme chanté par maintes auteurs romantiques et qui pose le poète en face de la disparition nécessaire des choses et des êtres. D'où sa passion et son obsession pour les tombes, les ruines et le passé historique.

Sa jeunesse est marquée par la mort des siens et de ses illusions, et même si son existence recouvre en plus grande partie le XIX^e siècle, il se sent alors plus près du passé et il se considère beaucoup moins comme le représentant de l'époque moderne appelée par les contemporains romantisme.

C'est ce fait justement qui place l'auteur d'*Atala* dans une position à partir de laquelle les horizons de l'avenir se déplacent vers le passé, d'une part pour comprendre son présent qui est une intention conforme à celle des Lumières et d'autre part pour survivre à ce même présent qui annonce déjà le mal du siècle, le vague des passions. Comme si notre poète marchait sur son chemin le dos tourné en avant. Il avance mais tourne les yeux en arrière.

¹ Chateaubriand, *René, Atala*, Boring International, Paris, 1993. p. 21. (Les citations tirées d'*Atala* et de *René* renvoient toujours à cette édition.)

² Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, (MOT) Tome I, p. 1032. Flammarion, Paris, 1982, Préface de Julien Gracq, publiée dans l'édition José Corti, 1961. (Toutes les citations tirées des *Mémoires d'outre-tombe* se réfèrent à cette même édition. Si nous nous référons à une autre édition nous le signalons.)

Chateaubriand vit alors l'Histoire comme une source de ses souffrances de dimension universelle et personnelle à la fois. Avec ces textes il introduit une nouvelle sensibilité et il ouvre "le temps moderne de la littérature" - dit Julien Gracq. Mais ce n'est pas cette irruption neuve de l'histoire qui ouvre l'ère nouvelle;

"c'est son usage propre à Chateaubriand, comme outil privilégié de la délectation morose, c'est ce monde réduit sous le regard à une pure transparence rêveuse, laminé entre ce qui a été et ce qui va être dans une formidable pince de néant."³

D'après notre hypothèse, c'est cette position entre deux époques qui détermine l'oeuvre et la pensée de Chateaubriand. C'est ce présent vécu comme incertain, illusoire et fugitif qui articule ses textes à partir de *l'Essai sur les Révolutions*, *le Génie du christianisme*, ses romans, jusqu'à ses mémoires. Ce qui nous intéresse chez Chateaubriand c'est justement sa position à l'égard du temps historique, étant donné que selon notre supposition c'est cette position qui détermine son art d'écrire, son esthétique et sa poétique du vague.

C'est le but visé qui nous permet de négliger l'examen de l'évolution de sa pensée politique et ses prises de positions dans la mêlée des actualités de sa contemporanéité. Nos réflexions ne touchent alors que tout ce qui peut être important concernant la transition d'un système esthétique à l'autre, de celui de l'époque précédente et de celui des Romantiques.

Disciple des Lumières, il reçoit un enseignement en philosophie de la nature sur l'échelle des êtres, sur les mouvements de l'univers qui déterminera sa vision spatiale. Nous nous tâchons de démontrer comment sa vision mécanique de l'espace, héritée de ses "contemporains" du XVIII^e siècle fonde sa poétique, "la poétique de l'espace" qui

³ Julien Gracq, *ibid.* p. XI.

s'élabore dans ses textes. Cette poétique est caractérisée par la contemplation d'une immensité métaphysique et d'une immensité intime à la fois. C'est cette poétique qui détermine aussi l'apparition des figures spatiales dans les textes de Chateaubriand; celles de l'eau (du dehors), celles de la pierre (du dedans), celles de l'arbre et de la forêt (le dehors et le dedans en même temps).

Ces figures s'interpénètrent dans la poétique de Chateaubriand et à travers le double jeu du naturel et de l'artificiel, les images de la nature s'élaborent autour de l'architecture divine et humaine. Ainsi se forme-t-elle une poétique de l'espace et du temps au cours de tous les processus dans les écrits de notre écrivain : au niveau de la thématique, de la philosophie, de l'esthétique, des genres cultivés, du style, de la syntaxe, des images, etc...

Nous visons donc à rechercher la logique des écarts et de la transformation des éléments de base à l'oeuvre dans l'esthétique chateaubriandesque par rapport au système de pensée des Lumières.

Pour cela, nous avons analysé en premier lieu les textes qui sont nés au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle: *Essai sur les Révolutions*, en particulier le *Génie du christianisme*, *Atala*, *Renée*.

Nous nous référons également à certains passages des *Mémoires d'outre-tombe* afin de suivre la métamorphose de l'espace dans le temps.

L'usage des métaphores spatiales en termes temporels assure un aspect moderne, subjectif et personnel aux mémoires classiques. C'est ainsi que le genre des textes de notre poète reste indéterminable, flottant dans l'incertain ; c'est ainsi également qu'on assiste à un va-et-vient interminable entre les genres, les styles et que les oeuvres de Chateaubriand reflètent cette "transparence rêveuse", cette "unité

indéfinissable"⁴ qui établit une nouvelle édification de langage pour la postérité. C'est d'ailleurs l'auteur lui-même qui attire notre attention à cette particularité transitoire de son existence et de son écriture:

"Si j'étais destiné à vivre, je représenterais dans ma personne, représentée dans mes mémoires, les principes, les idées, les événements, les catastrophes, l'épopée de mon temps, d'autant plus que j'ai vu finir et commencer un monde, et que ces caractères opposés de cette fin et de ce commencement se trouvent mêlés dans mes opinions. Je me suis rencontré entre les deux siècles comme au confluent de deux fleuves; j'ai plongé dans les eaux troublées, m'éloignant à regret du vieux rivage où j'étais né, et nageant avec espérance vers la rive inconnue où vont aborder les générations nouvelles."⁵

Notre intention est alors de jeter une lumière nouvelle sur la question du passage de l'époque des Lumières à celle des Romantiques. Le nouvel angle de nos réflexions serait d'établir un lien entre les systèmes élaborés sur la nature au XVIII^e siècle et la poétique romantique conçue comme système d'images poétiques. Nous espérons démontrer le processus d'un changement de paradigme entre les deux époques en question, au cours duquel Chateaubriand - déterminé par sa position transitoire entre deux époques, entre sa propre vie et les événements tragiques de sa jeunesse - fonde un nouveau langage poétique où le temps s'exprime en métaphores spatiales. Bien que les principes classiques de sa formation marquent son style, partant des histoires naturelles des siècles précédents, il édifie une nouvelle hiérarchie des genres littéraires dont la base sera la fragmentation et l'enchâssement. Nous nous

⁴ *Préface testamentaire des MOT*, p. 5.

⁵ *Ibid.* p. 4.

proposons également attirer l'attention sur l'oeuvre par excellence de transition qui est le *Génie du christianisme* si peu analysé par la critique.

2. NOUVEAUX HORIZONS

2.1 Vie et Histoire ; temps historique, temps intime

Deux forces déterminent l'existence de Chateaubriand : la tradition familiale, enracinée en Bretagne et l'esprit du temps qui fait de lui un bon disciple de Montesquieu et de Rousseau, malgré son autonomie dans ses jugements et considérations. Pour Chateaubriand l'Histoire est d'autant marqué par le passé que par l'avenir, il ne sépare jamais ces deux perspectives.

L'esthétique du XVII^e siècle classique lui est transmise par sa mère, qui adorait Mme de Sévigné et Racine, c'est aussi elle qui lui donne sa passion pour les romans chevaleresques. Mais l'esprit du jeune Chateaubriand est indubitablement dominé par son père, gentilhomme⁶.

En 1789, année décisive, Chateaubriand hésite entre les principes des Lumières (sous l'influence de Malesherbes, de Rousseau et de Fénelon) et sa fièreté profonde d'appartenir à la noblesse.

⁶ Voir l'immense biographie de Jean-Paul Clément, *Chateaubriand*, Flammarion, Paris, 1998.

"Né avec un sentiment absolu d'indépendance je n'estimais peut-être pas assez, autrefois, l'avantage d'être sorti d'une ancienne maison. Mais depuis qu'on a voulu prouver que la noblesse n'était rien, j'ai senti qu'elle valait quelque chose, et j'aime à présent à retrouver le gentilhomme sous la plume de Montesquieu, comme à sentir la chevalerie dans la lance de Bayard."⁷

Le château de Combourg a également une profonde influence sur l'écrivain. Son père avait toujours l'ambition d'acheter un château, et Chateaubriand compose ses premiers écrits entre les hautes murailles de Combourg. Dans les *Mémoires d'outre-tombe* il décrit le "demeure seigneurial" en utilisant tout le répertoire de Viollet-le-Duc.

Les soirées familiales calmes et mystérieuses à la fois où "commence alors l'interminable et silencieuse promenade du père s'éloignant du feu, puis reparaissant peu à peu de l'obscurité comme un spectre."⁸ C'est par l'évocation des scènes mystérieuses, retravaillées par l'imagination de l'auteur que les *Mémoires d'outre-tombes* deviennent un poème de l'âme, un mythe personnel, un château gothique, décors dignes d'Anna Radcliffe.

L'être intime de Chateaubriand, à sa jeunesse, s'éveille en poète grâce à sa sœur Lucille, jeune fille éthérée. Sa figure subit la même idéalisation et stylisation que les autres événements de la vie de l'auteur. Elle aussi, elle devient un mythe. Elle est le modèle d'Amélie, l'héroïne de *René*, (d'après certaines analyses elle incarne l'inceste secret de Chateaubriand), mais dans les *Mémoires* Chateaubriand fait d'elle son double féminin, la figure symbolique d'un état d'âme, de la mélancolie.

A la veille de 1789, la période où, avec l'expression de Chateaubriand, le genre humain est en vacances, les sœurs, Julie et Lucille vont à Paris avec leur jeune frère.

⁷ Chateaubriand, *Mémoires de ma vie*, Maurice Levailant, Paris, Wittmann, 1948. p. 4.

⁸ *MOT*, p. 187.

Ici le poète a l'occasion de connaître de plus près les grands hommes de la République des Lettres, héritiers de Rousseau, Voltaire, Diderot.

Ces gens illustres ont beaucoup de pouvoirs à l'Académie et dans les salons aristocratiques. Chateaubriand remarque dans un article⁹ la décomposition de la société sous Louis XV : les rôles sociaux s'entremêlent, l'homme de lettres devient homme d'état, le noble devient banquier. Il s'étonne que les écrivains étaient devenus une puissance politique et donnaient à la politique un tour littéraire.

C'est dans ces temps que Chateaubriand connaît les gens déterminants de sa carrière. Julie, sa soeur lettrée et mondaine, et son ami Delisle de Sale l'introduisent dans la société parisienne, le présentent à Fontanes, qui lui devient un grand ami et l'encourage d'écrire le *Génie du christianisme* dix ans plus tard. C'est dans cette compagnie que le jeune Chateaubriand connaît le salon de Necker, père de Mme de Staël et la Harpe, "premier lieutenant" de Voltaire, figure emblématique des salons et des milieux littéraires.

Dans ces cercles, Chateaubriand rencontre également le chevalier de Parny, collaborateur de *l'Almanach des Muses* et Ginguené, jeune poète créole de l'île de Bourbon qui a fréquenté le même collège à Rennes que Chateaubriand. C'est dû à l'ouvrage anticlérical, intitulé *La Guerre des Dieux anciens et modernes* du chevalier de Parny, devenu Révolutionnaire, que Chateaubriand écrit, en guise de réponse, le *Génie du christianisme*, mais dans ses *Mémoires* il évoque avec nostalgie le seul poète élégiaque de France.

C'est sous ces influences que Chateaubriand commence à écrire, à publier à cette époque des écrits et des poèmes. Son vrai maître est indubitablement Jean-Jacques Rousseau, et il doit surtout beaucoup à sa conception de la nature, en

⁹ *Conservateur*, 1819. cité par J.-P. Clément, op. cit. p. 49.

particulier *l'Essai sur les Révolutions* est très influencé par l'auteur des *Rêveries du promeneur solitaire*. Bien qu'après la Révolution et son séjour en Amérique, Chateaubriand modifie ses considérations sur la nature, dans *l'Essai* on entend pourtant résonner les paroles de Rousseau :

"Malheur à un Etat où les citoyens cherchent leur félicité hors de la morale et des plus doux sentiments de la Nature. [...] Mes moeurs sont ceux de la solitude et non des hommes."¹⁰

Nous allons voir comment les éléments essentiels de la pensée de Rousseau, la nature, la solitude prennent un nouvel élan dans les réflexions de Chateaubriand et tournent dans la direction presque opposée. L'attitude de l'isolement se transforme en contemplation de la nature qui conduit le poète jusqu'à s'unifier en harmonie non pas seulement avec l'univers naturel, comme chez Rousseau, mais également avec le monde humain.

Même si Chateaubriand s'éloigne de Rousseau dans ses écrits ultérieurs, il reste fidèle à certains thèmes rousseauistes: au pessimisme de l'âme qui est étranger aux yeux des Lumières. Pour Rousseau l'homme n'est conduit que par ses passions et le progrès du genre humain le mène vers la civilisation qui corrompt l'état naturel.

Chateaubriand par contre croit au progrès grâce aux sciences et aux arts, ainsi qu'au christianisme progressif qui emporte l'humanité sur les chemins du progrès moral. Et dans son *Essai sur les Révolution* nous pouvons le suivre dans ses réflexions qui le poussent à comprendre les excès de la Terreur.

¹⁰ Chateaubriand, *Essai sur les révolutions, (Essai), Génie du christianisme, (Génie)* Gallimard, Pléiade, Paris, 1978. p. 264. (Toutes les citations de la présente étude sont tirées de cette même édition.)

En 1789, Chateaubriand croit en une Révolution aristocratique. En très peu de temps il est déçu étant donné que "ce n'est point la liberté, c'est l'égalité absolue qui a été le principe réel, et qui forme encore le vrai caractère de la Révolution française."¹¹

Les bourgeois et les aristocrates libéraux, conformément à leur idéal anglais désirent chercher un compromis entre l'état populaire et l'état despotique. Après l'été de 1789, ils veulent finir la Révolution et établir une monarchie constitutionnelle. Chateaubriand dans *l'Essai sur les Révolutions* se montre "royaliste par désespoir de ne pouvoir être républicain."¹²

Sa déception définitive¹³, qui le pousse à quitter son pays, lui arrive le 22 juillet 1789 quand il assiste à un événement qui le terrifie et qu'il décrit en détail dans ses *Mémoires* parlant des conséquences de la prise de la Bastille :

"Un groupe de déguenillés arrive par un bout de la rue; [...] Lorsqu'ils avancèrent, nous distinguâmes deux têtes échevelées et défigurées, que les devanciers de Marat portaient chacune au bout d'une pique. [...] Les assassins s'arrêtèrent devant moi, me tendirent les piques en chantant, en faisant des gambades, en sautant pour approcher de mon visage les pâles effigies. L'oeil d'une de ces têtes, sorti de son orbite, descendait sur le visage obscur du mort; la pique traversait la bouche ouverte dont les dents mordaient le fer: "Brigands!" m'écriai-je, plein d'une indignation que je ne pus contenir, "est-ce comme cela que vous entendez la liberté?"¹⁴

Il vaut donc mieux à notre poète de chercher de la paix et de la solitude chez les bons sauvages, chers à Rousseau. Par son voyage en Amérique il peut satisfaire sa curiosité et son rêve de gloire. Ajoutons, que c'est en Amérique que sa vision rousseauiste de la nature se modifie et qu'il sait tourner sa critique culturelle non pas

¹¹ *Le Conservateur*, août, 1819, cité par J.-P. Clément op. cit. p. 63.

¹² *Essai*, note de 1826, p. 269.

seulement contre la civilisation mais aussi contre l'innocence des sauvages qui, à la rencontre de la civilisation européenne, devient dangereuse comme le monde des adultes pour les enfants.¹⁵

C'est en Amérique également que la vision spatiale de Chateaubriand s'élabore s'ajoutant aux paysages bretons de son enfance. Toutefois on ne peut pas négliger l'influence directe des voyageurs de son temps qui, pour rendre plus sensibles leurs récits de voyage utilisent des métaphores toutes faites pour parler de la végétation et du paysage jamais vus. Le voyage ainsi devient pour notre auteur non pas seulement une aventure, une évasion mais une quête intérieure du temps perdu comme il dit plus tard dans les *Mémoires d'outre-tombe* :

"Ma mémoire oppose sans cesse mes voyages passés à mes voyages présents, montagnes à montagnes, fleuves à fleuves, forêts à forêts et ma vie détruit ma vie."¹⁶

On ne doit pas oublier non plus que presque tous les écrits de Chateaubriand s'inspirent à la fois des sources personnelles et livresques. Ses propres récits et descriptions s'y ajoutent, s'intègrent et s'interpénètrent d'un texte à l'autre.¹⁷ Cette démarche de construire des textes à partir des morceaux choisis ou déjà écrits reste une des caractéristiques des écrits de Chateaubriand ce qui permet de temps en temps à l'auteur du *Génie* qu'il se trompe dans la précision des lieux et des registres temporels. D'ailleurs, c'est ainsi qu'il se crée ses propres mythes personnels à partir des réalités lues et vécues.

¹³ L'événement est évoqué par J.-P. Clément, op. cit. p. 65.

¹⁴ *MOT*, I, V, 9, p. 219.

¹⁵ Voir la mort innocente d'*Atala* mainte fois analysée de ce point de vue.

¹⁶ Cité par Jean-Paul Clément, *Les voyages de Chateaubriand, l'Europe in Magazine littéraire*, juin 1998, n°366.

Il se dirige donc vers de nouveaux horizons pour alimenter son imagination, il quitte la vieille Europe et il déclare :

"Je cherche du nouveau. Il n'y a rien de faire ici, le roi est rendu et vous n'aurez pas de contre-Révolution. Je fais comme ces puritains, qui, au XVII^e siècle, émigraient en Virginie, je m'en vais dans les forêts, cela vaut mieux que d'aller à Coblenz."¹⁸

Chateaubriand quitte Saint-Malo au début de 1791. Quand il revient en France cinq mois plus tard, il a sous le bras les manuscrits des futurs *Natchez* et *Atala*. Il raccourcit son séjour en Amérique parce qu'il apprend l'arrestation du roi à Varennes d'un journal anglais.

En France le jeune François-René découvre d'abord un pays ruiné, ensuite il épouse Céleste Buisson, orpheline du directeur de la Compagnie des Indes. C'est une sorte de mariage d'intérêt :

"Il n'y avait ni rapt, ni violation de la loi, ni aventure, ni amour dans tout cela ; ce mariage n'avait que le mauvais côté du roman."¹⁹

Chateaubriand passe deux mois à Paris où on se donne rendez-vous parmi les ruines et où il voit agrandir la Révolution. Les excès le pousse vers une sorte d'athéisme politique. Son voyage en Amérique le désillusionne des colons américains et dans *l'Essai sur les Révolutions* on entend une voix pessimiste: "que tous

¹⁷ Pour *Atala* et *les Natchez* par exemple, l'influence des *Incas* de Marmontel, ainsi que *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre que Chateaubriand connaît par cœur, est incontestable. Notre auteur s'inspire également des descriptions des voyageurs comme le baron de Lahontan et de celles des botanistes comme Bertram et Carver.

¹⁸ Cité par Jean-Paul Clément, *Chateaubriand*, op. cit. p. 59.

¹⁹ *MOT*, I. IX, 1, tome I, p. 366.

gouvernements se ressemblent ; que républicain et royaliste ne sont que deux mots pour la même chose"²⁰.

En 1792, la Révolution passe les frontières et les puissances européennes se mobilisent contre la France. Chateaubriand désillusionné et pessimiste, ne reconnaît plus ses anciens amis parisiens non plus qui changent, veulent se sauver en criant avec les loups ou veulent simplement survivre. Au conseil de son vieux maître Malesherbes, il décide d'émigrer.

Dans *l'Essai sur les Révolutions* Chateaubriand distingue deux sortes d'émigration : la première, lâche de ceux qui ont laissé seul Louis XVI et la deuxième, forcée, justifiée par la persécution. Il consacre dans son *Essai* tout un chapitre au sort des émigrés qu'il intitule *Aux infortunés*.

En effet, l'écrivain d'*Atala* quitte la France de nouveau en 1792. Son voyage et son émigration ne signifie pas tout simplement des déplacements, ce sont des voyages dans le temps aussi. D'une certaine façon le Nouveau Monde symbolise pour lui les âges primitifs et l'Angleterre, avec son idéal de système politique lui incarne un avenir possible. Bien que fructueuses du point de vue de l'oeuvre, toutes les deux aventures finissent par le décevoir.

Avant de se rendre à Londres, Chateaubriand rejoint l'armée des Princes, dernière représentation de l'ancienne France. C'est une armée aristocratique où il n'y a que des chefs et très peu de soldat. Dans ces luttes il sera blessé et deviendra malade. L'armée est de plus en plus bouleversée, la compagnie de Chateaubriand est licenciée et il lui faut s'enfuir.

A travers la Belgique il gagne Guernesey et Jersey pour se diriger vers l'Angleterre. Pendant cette fuite il expérimente la misère, la maladie et la mort. Ce

²⁰ *Essai*, p. 123.

voyage, à travers son pays, aura également des conséquences esthétiques dans son oeuvre. Son romantisme est encore très loin des poses et des "clichés" de ses disciples ; son art romantique naît de sa propre vie. C'est ainsi que la dimension de la mort signifie pour Chateaubriand la transcendance, une possibilité de vivre ailleurs.

Comme Marcel Proust, admirateur de Chateaubriand et le dernier représentant de la sensibilité de ses prédécesseurs romantiques affirme un siècle plus tard :

"Et quand Chateaubriand, tandis qu'il se lamente, donne son essor à cette personne merveilleuse et transcendante qu'il est, nous sourions car au moment même où il se dit anéanti, il s'évade. Il vit une vie où l'on ne meurt point."²¹

A Londres, les émigrés sont divisés, il y a les "constitutionnels et les "monarchiens". Chateaubriand y mène une vie solitaire, misérable, il ne lui reste que son honneur de gentilhomme. Il y devient misanthrope. Il se fixe trois règles pour "préserver la dignité d'homme" : cacher ses pleurs, s'isoler, garder sa fièreté, autrement dit, cultiver la "vertu du malheur"²².

La Révolution tue son frère, met en prison sa mère, lui ôte sa patrie et le condamne à l' exil.

Arrivé à Londres il tombe gravement malade et se décide de se mettre au travail ; il commence son *Essai historique*. Etant un excellent latiniste et helléniste, il puise aussi des idées dans le *Voyage du jeune Anacharsis* de l'abbé Barthélémy et de *l'Histoire ancienne* de Rollin, il présente son projet à l'éditeur Peltier qui le soutient, pour finir son *Essai*, il se rend dans le Suffolk. En 1797 l'*Essai* est enfin publié.

En France il naît un nouveau système politique : le Directoire. Mme de Staël, républicaine veut réconcilier les Jacobins et les propriétaires fonciers et retrouver la

²¹ Cité par J.-P. Clément, op. cit. p. 89.

paix pour la France grâce à la religion protestante qui associe l'ordre social et les Lumières. Dans ces événements tumultueux, la parution de *l'Essai sur les Révolutions* passe presque inaperçu. En tout cas, ni les émigrés, ni les Révolutionnaires ne l'aiment pas.

En 1798, une nouvelle vague d'émigrés arrive en Angleterre après le coup d'Etat du 18 fructidor. C'est avec ce groupe qu'arrivent La Harpe et Fontanes, amis de Chateaubriand.

Dans cette période, l'auteur de *l'Essai* mène une vie entourée d'amis qui causent sur la littérature anglaise²³, sur Milton, sur Shakespeare. Ils se lisent leurs écrits, c'est ainsi que Chateaubriand fait la lecture d'*Atala* devant ses amis. Le fils de Mallet du Pan (son père est une figure emblématique de l'émigration londonienne) rend compte de cet événement :

"Plusieurs personnages de marque de l'émigration étaient dans l'assistance. Calonne, mon père. [...] Après lecture mon père dit aux personnes qui étaient près de lui: Il y a du talent dans tout cela, mais je ne comprends rien à ces harmonies de la Nature et de la Religion."²⁴

Cet anecdote est exemplaire, il montre bien que ce sont justement les notions clés de l'art de Chateaubriand qui restent incomprises pour les contemporains : harmonie, nature, religion. Et c'est surtout leur arrangement dans le récit qui donne l'impression de la nouveauté à la fin du XVIII^e siècle où la Nature signifie quelquefois le système du monde, la machine de l'univers, ou l'assemblage de toutes les choses

²² *Essai*, p. 82.

²³ Ces conversations seront la base de son *Essai sur la littérature anglaise* qu'il publie en guise d'introduction à sa traduction de Milton en 1836.

²⁴ Mallet du Pan, *Mémoires et correspondance pour servir à l'histoire de la Révolution française*, éd. Sayous, Paris, Amyot, 1851, t. II, pp. 196-197. Cité par J.-P. Clément, op. cit. p. 95.

créées. C'est-à-dire elle est mécanique, ordonnée d'après le principe de la succession et non pas de la simultanéité.

Tandis que dans *le Génie du christianisme* dont une illustration est le roman *Atala*, grâce à la contemplation de la nature, le narrateur accède à l'expérimentation de l'harmonie et au sentiment du mystère de la religion chrétienne. La nature dans cette conception cesse d'être une machine, elle est toujours mystérieuse parce qu'elle est la création de Dieu.

2.2 Histoire narrative : *Essai historique politique et moral sur les Révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la Révolution française de nos jours*

Son voyage en Amérique, les scènes de la nature sauvage révèlent à Chateaubriand son talent de poète, la Révolution, événement incompréhensible et tragique pour la raison et singulier dans sa vie personnelle éveille en lui son don d'historien. A partir de ce moment, poésie et politique restent inséparables dans son art d'écrire.

Ce n'est pas étonnant qu'après la dictature et les sacrifices à l'autel de la liberté et de l'égalité, nombreux ouvrages²⁵ posent à peu près les mêmes questions et cherchent les causes de l'irruption de la tragédie.

Comprendre le présent à travers le retour vers le passé historique pour retrouver un système dans l'évolution des événements historiques est bien la démarche des Lumières. C'est cette démarche que Chateaubriand suit de sa part aussi. Mais il surgit encore chez lui ce caractère personnel de voir les choses, il vit la catastrophe de

²⁵ Nous ne mentionnons que les *Considérations sur la nature de la Révolution de France* (1790), ouvrage de Mallet du Pan que Chateaubriand a certainement lu et dont il a puisé et selon lequel les causes de la révolution ne sont ni morales, ni sociales, mais économiques.

son pays comme sa propre tragédie individuelle. La mort possible de sa race et de sa génération rejoint son propre sort mortel comme il explique dans la *Préface* de la publication de ses *Oeuvres complètes* chez Ladvocat en 1826 et citée dans l'édition de la Pléiade de *l'Essai sur les Révolutions* :

"J'étais encore obligé de raconter ces faits personnels [dans la *Notice* de la première édition], pour qu'ils servissent d'excuse au ton de misanthropie répandu dans *l'Essai* : l'amertume de certaines réflexions n'étonnera plus. Un écrivain qui croyait toucher au terme de la vie, et qui, dans le dénouement de son exil, n'avait pour table que la pierre de son tombeau, ne pouvait guère promener des regards riants sur le monde."²⁶

On assiste ici à ce dialogue entre le jeune écrivain et l'âgé qui jette un oeil mûr sur tout ce qu'il dit dans ses textes de jeunesse. Ce n'est pas seulement un dialogue ou une confrontation, mais une heureuse autoanalyse qui donne une unité à chaque texte de Chateaubriand.

L'Essai, ni dans son intention, ni dans ses résultats n'est pas une oeuvre originale. La fin de l'ouvrage, *Nuit chez les sauvages du Nouveau Monde* suggère un comportement possible face à la vision pessimiste de l'histoire, le retour à la vie sauvage. Mais Chateaubriand ajoute un aspect bien poétique, celui du drame de la destinée. La théorie mécaniste des cycles²⁷ est complétée par l'image du fleuve, de l'histoire fluide :

"Chaque âge est un fleuve, qui nous entraîne selon le penchant des destinées quand nous nous y abandonnons. [...] Les uns [...] l'ont traversé avec impétuosité [...]. Les autres sont demeurés de ce côté-ci sans vouloir s'embarquer. [...] Ainsi, les premiers nous transportent dans des perfections imaginaires, en nous faisant devancer notre

²⁶ *Essai*, p. 7.

âge; les seconds nous retiennent en arrière, refusent de s'éclairer, et veulent rester les hommes du quatorzième siècle en 1796."²⁸

Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand évoque comment il a ressenti la fin du monde quand il a dîné en 1789 dans une abbaye :

"A travers l'arcade d'un cloître, je voyais de grands sycomores, qui bordaient un étang. La cognée les frappait au pied, leur cime tremblait dans l'air, ils tombaient pour nous servir de spectacle. Des charpentiers, venus de Saint-Malo, sciaient à terre des branches vertes, comme on coupe une jeune chevelure, ou équarissaient des troncs abattus. Mon coeur saignait à la vue des ces forêt ébréchées et de ce monastère déshabité. Le sac général des maisons religieuses m'a rappelé depuis le dépouillement de l'abbaye qui en fut pour moi le pronostic."²⁹

La citation révèle de nouveau le caractère prédestiné de l'histoire et la vision poétique dans sa représentation, l'évocation des maisons religieuses, des ruines et des arbres. Il nous paraît aisé de les interpréter comme les figures poétiques de la vie et de la mort.

Dans *l'Essai* Chateaubriand présente donc une conception traditionnelle de l'histoire. Mais au fur et à mesure qu'il avance dans ses analyses (dès le chapitre IV de la première partie), il doit constater qu'il n'y a pas de parallélismes directes entre les causes des bouleversements du gouvernement royal chez les Grecs et la Révolution française.

La Révolution française est spécifique, elle ne ressemble à aucun autre événement de l'histoire de la civilisation humaine. Il remarque également que l'histoire

²⁷ Que nous pouvons retrouver chez Mably, Rousseau, Raynal ou Mesmer.

²⁸ *Essai*, pp. 42-43.

²⁹ *MOT*. I, II, 3, p. 209.

ne s'identifie pas à la cosmologie et elle fonction selon des lois obscures qui restent incompréhensibles à l'entendement humain.

"Une étincelle de l'incendie allumée sous Charles I^{er} tombe en Amérique en 1637, l'embrase en 1755 (c'est le début de la Révolution des Etats-Unis), repasse l'océan en 1789 pour ravager de nouveau l'Europe. Il y a quelque chose d'incompréhensible dans ces générations de malheurs."³⁰

On peut dire que *l'Essai sur les Révolutions* est un récit de voyage spirituel dans le temps, une sorte de narration, de journal de l'évolution mentale de Chateaubriand. Comme dit Maurice Regard dans sa *Notice à l'Essai* dans l'édition de la Pléiade :

"Cette façon d'approcher l'histoire est conforme au génie de l'artiste, chez lequel sentiments, souvenirs, paysages, événements s'appelleront sans cesse au cours de son oeuvre, à travers les temps et, selon une expression qu'il affectionne se feront écho. Nous touchons là, sous une forme un peu grossie, à la source de son art."³¹

2.3 Histoire poétique : *Le Génie du christianisme ou beautés de la religion chrétienne*

Il y a très peu de temps qui sépare *l'Essai sur les Révolutions* et le *Génie du christianisme*, Pourtant on peut constater que d'une certaine manière ils se contredisent : *l'Essai* est rédigé à la lumière du XVIII^e siècle, de Voltaire et de Rousseau tandis que le *Génie* annonce déjà une nouvelle sensibilité. Pourtant les deux ouvrages se

³⁰ *Essai*, pp. 61-64.

³¹ *Essai*, Notice, p. 1387.

complètent parce que le *Génie* donne la réponse aux questions inquiètes posées dans l'*Essai*.

On a l'impression tout de même que les deux écrits ne sortent pas de la même plume. Le pessimisme, l'incertitude, l'anticléricisme du premier sont réfutés par les certitudes d'un ordre social sur la base de la religion chrétienne du deuxième.

Dans l'*Essai*, l'auteur décrit l'écroulement des nations faute de religion, le *Génie*, par le retour au christianisme propose un renouveau social.

L'*Essai sur les Révolutions*, l'oeuvre du fidèle lecteur de Rousseau et de l'abbé Raynal, n'éprouve aucune confiance en l'homme. Au cours de l'histoire, la liberté naturelle se transforme en corruption et le progrès mène l'humanité vers le désastre. *Le Génie du christianisme* place l'homme chrétien au centre de la création divine et au milieu de la réflexion et présente la progression de l'humanité à travers l'évolution des sciences, des moeurs et des arts à la lumière de la religion.

"Nous osons croire que cette manière d'envisager le christianisme présente des rapports peu connus: sublime par l'antiquité de ses souvenirs qui remontent au berceau du monde, ineffable dans ces mystères, adorable dans ses sacrements, intéressant dans son histoire, céleste dans sa morale, riche et charmant dans ses pompes, il réclame toutes les sortes de tableaux. Voulez-vous le suivre dans la poésie? [...] Dans les belles lettres, l'éloquence, l'histoire, la philosophie? [...] Dans les arts? que de chefs-d'oeuvre!"³²

Grâce à une sorte de synchrétisme dans sa démarche et dans sa méthode, Chateaubriand établit, parmi les premiers, le comparatisme en esthétique qui aboutira dans le romantisme à la conception synthétique des arts.

"Un paysage paraît-il nu, triste, désert, placez-y un clocher champêtre; à l'instant tout va s'animer: les douces idées de pasteur et de troupeau, d'asile pour le voyageur, d'aumône pour le pèlerin, d'hospitalité et de fraternité chrétienne, vont naître de toute part."³³

Malgré les différences de fond, toutes les deux oeuvres fondent la sensibilité romantique, l'*Essai* par son désespoir projette le diagnostic de ce qu'on appellera le mal du siècle. L'auteur représente avec tristesse la génération future, sans emploi, qui, remplie du sentiment de l'inutilité est poussée au suicide et exprime l'amertume d'une Révolution manquée.

Dans le *Génie*, il annonce un romantisme plus calme, plus paisible ; il ne s'agit pas seulement du progrès social, mais de l'évolution des arts entre de nouveaux décors et inspirée de nouveaux modèles, le Moyen Age et la *Bible*.

Ce nouvel ouvrage élégant³⁴ et sensuel fait la gloire de l'écrivain. Comme il dit tout de même dans ses *Mémoires* que le *Génie*, même s'il initie le lecteur dans un univers nostalgique représenté d'une optique inouïe, n'est qu'un simple moment dans l'évolution de sa pensée, une oeuvre de circonstance.

On verra que les éléments de l'esthétique classique qui se retrouvent dans le *Génie* sur le merveilleux chrétien³⁵ ne fera pas loi. L'épopée du XIX^e siècle s'inspire de la mythologie et non pas de l'histoire comme désire suggérer Chateaubriand.

Avec ses oeuvres suivantes représentant l'évolution de sa pensée, avec le *Génie*, les *Etudes historiques*, l'*Essai sur la littérature anglaise* et ses *Mémoires*, il

³² *Génie du christianisme, (Génie)* par Maurice Regard, Gallimard, Paris, 1978. (Edition de la Pléiade), I, I, I, p. 471. (Les références au *Génie* se renvoient à cette même édition. Les autres cas seront toujours signalés.)

³³ *Génie*, II, I, VI, p. 798.

³⁴ Le *Génie* suscite tout de même de vives critiques de la part de Saint-Beuve par exemple qui voit dans le *Génie du christianisme* une apologie "mondaine et décorative du christianisme, un poison dans l'hostie." (Voir Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, Classiques Garnier, Paris, 1948. p. 225.)

donne finalement une réponse qui associe l'idéal Révolutionnaire au message du Christ, aux questions inquiétantes de *l'Essai sur les Révolutions*.

Déjà dans *l'Essai*, on trouve les éléments d'une foi chrétienne. Le catholicisme "tombe de jour en jour. Quelle religion le remplacera?"³⁶ La réponse à cette question est un Dieu unique qui se manifeste dans les merveilles de la nature et qui se présente dans l'Évangile, conçu comme une compilation de toutes les religions humaines.

"Il est un Dieu. Les herbes de la vallée et les cèdres du Liban le bénissent, l'insecte bruit ses louanges, et l'éléphant le salue au lever du soleil ; les oiseaux le chantent dans le feuillage, le vent le murmure dans les forêts, la foudre tonne sa puissance, et l'océan déclare son immensité : l'homme seul a dit : il n'y a point de Dieu."³⁷

Le 5 avril en 1799, deux ans après la publication de *l'Essai*, Chateaubriand propose à l'imprimeur Fauche, à Hambourg le manuscrit intitulé *La Religion chrétienne par rapport à la morale et à la poésie*. Il nous peut paraître inexplicable ce tournant spirituel et moral au cours duquel l'athéiste se transforme en croyant chrétien. Spirituellement nous trouvons les traces de cette métamorphose à la fin de *l'Essai* où la nature se présente comme le lieu privilégié de la liberté:

"Mais il n'y a donc point de gouvernement, point de liberté? De liberté? Si! une délicieuse! une céleste! celle de la Nature."³⁸

Dans le nouvel ouvrage, la liberté de la nature devient un mystère de la nature. La nature est mystérieuse parce qu'elle est la création de Dieu dont l'origine est inconnue pour l'homme. Dans *l'Essai*, l'auteur parle de son incapacité de peindre la

³⁵ Ces réflexions sont déjà dans les textes de l'abbé Batteux et de l'abbé Dubos.

³⁶ *L'Exemplaire confidentiel de l'Essai sur les révolutions* revu et annoté par l'auteur pour une deuxième édition.

³⁷ *Essai*, p. 377.

nature : "tout ce que je puis faire est de montrer comment elle agit sur nous."³⁹ - explique le poète avant de décrire la nuit chez les sauvages de l'Amérique dans le dernier chapitre.

Dans le *Génie du christianisme*, la perspective change; c'est l'homme qui agit sur la nature et lui donne un caractère tragique par la chute d'Adam, parce que l'homme, lui aussi est de la nature, il est mystérieux comme elle étant lui aussi de la création divine. Le point de départ de la réflexion dans l'apologie de la chrétienté est donc le secret, le mystère :

"Tout est caché, tout est inconnu dans l'univers. L'homme lui-même n'est-il pas un étrange mystère? D'où part l'éclair que nous appelons existence, et dans quelle nuit va-t-il s'éteindre?"⁴⁰

A part l'évolution naturelle des pensées de Chateaubriand qui le pousse à se tourner vers la religion, il donne lui-même deux explications pour ce retour à la foi : sa mère mourante, affligée par les propos exposés dans *l'Essai*, lui demande de revenir à la religion. Peu après, sa soeur Julie meurt également. A ces événements tristes s'ajoute l'encouragement de son ami Fontanes:

"Ces deux voix sorties du tombeau, cette mort qui servait d'interprète à la mort m'ont frappé. Je suis devenu chrétien. Je n'ai point cédé, j'en conviens, à de grandes lumières surnaturelles, ma conviction est sortie du coeur : j'ai pleuré et j'ai cru."⁴¹

Conversion authentique ou pas, où la démarche dictée par l'intérêt personnel en vue du succès, toute la base de la réflexion esthétique de Chateaubriand est dans

³⁸ Ibid. p. 441.

³⁹ Ibid. p. 441.

⁴⁰ Ibid. p. 473.

⁴¹ *Génie*, Préface de la 1^{ère} édition, p. 1282.

cette confession. Son apologie n'a pas de caractère théologique mais par l'introduction de l'aspect personnel et du coeur elle se transforme en une poétique, certes quelque peu prétentieuse et maniérée mais annonciatrice d'un nouveau langage.

Le changement d'esprit est dans l'air, on assiste à plusieurs conversions dans cette période parmi les immigrés à Londres. Y compris Fontanes qui fait de la religion chrétienne un article de foi, non parce qu'il en est convaincu mais parce qu'il croit en la restauration sociale. Sous l'intention de Fontanes, Chateaubriand écrit alors un ouvrage de circonstance, de propagande qui va assurer le succès immédiat du livre.

En fait *le Génie du christianisme* fait partie d'un débat entamé par la publication d'un poème fort antireligieux en 1799, de la *Guerre des Dieux* de Parny. Chateaubriand veut y répliquer et il commence son apologie encore à Londres qu'il continue à Paris. *Le Génie* se prépare ainsi juste à la frontière des deux siècles, à un moment qui clôt l'époque des Lumières et qui inaugure en même temps une ère nouvelle. Le poète du *Génie* en était bien conscient et il établit tout son système esthétique sur ce flottement entre l'ancien et le nouveau, entre le passé et l'avenir.

Le mouvement de restauration religieuse se développe spontanément et suit l'apaisement général qui se produit juste après les événements Révolutionnaires.

Les circonstances politiques sont également favorables à l'établissement de la paix : Bonaparte, pour mener à bien la pacification religieuse conclut un Concordat avec le chef de l'Eglise catholique dans lequel il reconnaît que la religion catholique est la religion de la majorité des Français. Le traité est voté le 8 avril 1802 et le 18 avril, jour de Pâques est la fête du rétablissement du culte catholique. Et pour la première fois depuis dix ans, ce sont les cloches de Notre-Dame qui réveillent les Parisiens.

Les débats précédant la publication du *Génie du christianisme* sont alimentés par deux ouvrages publiés à ce moment, celui intitulé *Cours de morale religieuse* de Necker et l'étude de sa fille, Germaine de Staël publiée en avril 1800, intitulée *De la*

littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales. Ces ouvrages défendent le protestantisme : pour fonder une république il faut une religion simple, éclairée et qui assure la stabilité morale de la société.

Il nous semble tout de même important de préciser que Chateaubriand ne se mêle pas avec la publication de son ouvrage aux querelles de type théologique et qu'il ne prêche pas pour la religion catholique. Sa foi est la foi chrétienne comme il explique dans sa lettre écrite à Fontanes au sujet de la deuxième édition du livre de Mme de Staël :

"A présent, mon cher ami, il faut que je vous dise ma façon de penser sur ce nouveau cours de littérature; mais en combattant le système qu'il renferme, je vous paraîtrai peut-être aussi déraisonnable que mon adversaire. Vous n'ignorez pas que ma folie à moi est de voir *Jésus-Christ* partout, comme Mme de Staël la *perfectibilité*. J'ai le malheur de croire, avec Pascal, que la religion chrétienne a seule expliqué le problème de l'homme."⁴²

Le *Génie du christianisme* est une apologie pleine d'imagination et de poésie qui veut démontrer que la religion chrétienne est plus poétique, plus féconde que les autres. A la base de la poétique proclamée dans le *Génie*, Chateaubriand ne cherche pas la vérité, mais la vraisemblance à travers la morale et la beauté qui en sortent. C'est le christianisme qui est le plus favorable à la liberté des hommes, parce qu'il est le plus poétique et le plus humain, étant donné que le christianisme introduit la morale dans tout ce qui est naturel. C'est donc le christianisme qui donne un sens aux sciences et aux arts.

⁴² Ibid. Lettre à M. de Fontanes, p. 1266.

"Ici le lecteur voit notre ouvrage. Les autres genres d'apologies sont épuisés, et peut-être seraient-ils inutiles aujourd'hui. Qui est-ce qui lirait maintenant un ouvrage de théologie? quelques hommes pieux qui n'ont pas besoin d'être convaincus ; quelques vrais chrétiens déjà persuadés. Mais n'y a-t-il pas de danger à envisager la religion sous un jour purement humain? Et pourquoi? Notre religion craint-elle la lumière? [...]Le christianisme serait-il moins vrai quand il paraîtra plus beau?"⁴³

Tandis que, dans *l'Essai*, l'auteur suit la tradition d'une historiographie narrative qui se base sur la conception des cycles historiques qui nie d'une certaine façon le sens de l'Histoire et pousse les hommes dans la fatalité, dans le *Génie*, l'Histoire devient ouverte et c'est la foi chrétienne qui devient le fil conducteur de l'Histoire et les événements historiques reçoivent un sens. Ce sens se retrouve dans la religion. Cette idée n'est pas inconciliable avec l'idée du progrès.

Dans cette conception, l'Histoire n'évolue plus en avant comme les fleuves d'une manière déterminée une fois pour toute, mais se multiplie comme la vie et est en permanence en mouvement, en changement, ainsi que l'univers et les mouvements des étoiles. C'est une image organique où tout se développe autour d'un centre :

" [...] les décorations du monde, ne sont pourtant successifs qu'en apparence, et sont permanents en réalité. La scène qui s'efface pour nous, se colore pour un autre peuple ; ce n'est pas le spectacle, c'est le spectateur qui change. ainsi Dieu a su réunir dans son ouvrage la durée *absolue* et la durée *progressive* : la première est placée dans le temps, la seconde dans l'étendue [...].

Ici le temps se montre à nous sous un rapport nouveau ; la moindre de ses fractions devient un tout complet, qui comprend tout, et dans lequel toutes choses se

⁴³ Ibid. I, I, I, p. 470.

modifient, depuis la mort d'un insecte jusqu'à la naissance d'un monde : chaque minute en soi est une petite éternité."⁴⁴

On verra comment cette conception déterminera la technique descriptive de Chateaubriand dans ses romans. L'écrivain jette son regard du haut et contemple la nature d'une manière concentrique, horizontale et verticale à la fois. Trouver un sens dans la nature lui signifie la concevoir comme un ensemble de systèmes. D'après lui, c'est cette contemplation systématique de la nature qui offre à l'homme le sentiment de la présence divine.

"Nourris par la religion, entre la terre et le firmament, sur ces roches escarpés, c'est là que de pieux Solitaires prennent leur vol vers le ciel comme des aigles de la montagne."⁴⁵

Avec le *Génie* Chateaubriand réintroduit dans l'Histoire des sociétés la durée et la liberté humaine. Il relie étroitement liberté et religion tout en réhabilitant la doctrine laïque de la perfectibilité humaine, notion chère aux philosophes et aux libéraux du XVIII^e siècle (et critiquée par Chateaubriand tout en parlant à propos de *De la littérature* de Mme de Staël⁴⁶). Chateaubriand christianise la perfectibilité de l'homme et la complète par le principe de l'espérance éternelle.

En 1809, Chateaubriand continue l'élan religieux du *Génie* avec la publication des *Martyres* (même si à la première lecture c'est un ouvrage essentiellement politique). Mais déjà en 1811, avec *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* qui est un récit de voyage fait dans l'Empire turc, il se révèle défenseur du catholicisme.

⁴⁴ Ibid. I, V, II, p. 559.

⁴⁵ Ibid, p. 875.

⁴⁶ Voir la citation plus haut , note 42.

2.4 Une méthode ascendante

Finalement c'est le *Génie du christianisme* et les deux romans, *Atala* et *René*, qui font connaître le nom de l'auteur auprès des lecteurs de l'époque. On étudie le *Génie* dans les écoles, dans les séminaires. Les éditions abrégées le mettent à la portée de tous.

Cette oeuvre à la frontière de deux époques précipite l'évolution de la sensibilité dans la France préromantique et romantique. Les jeux du coeur complètent ceux de l'esprit, voire, parfois les suppléent.

Le lecteur y retrouve tout ce qui fait un texte romantique : rêve, instinct, sites, ruines, croyances populaires, imagination jusqu'à ce rapport subtil qu'établit l'écrivain avec son lecteur.

Dans cet univers poétique, la sincérité de Chateaubriand à propos de l'inspiration du *Génie* reste en fait un faux problème. Il donne une autre dimension, beaucoup plus souple, à l'idée qui vient de Rousseau que la gravité des mensonges se mesure à leurs conséquences. L'auteur du *Génie* attache une autre importance à la vérité puisqu'un récit faux peut demeurer vrai. Le mensonge poétique n'est pas de l'hypocrisie.

Dans une lettre à l'abbé Nicolas Sylvestre Guillon⁴⁷ il explique que justement c'est grâce à son style que son livre a du succès:

"Vous observez avec un excellent esprit que si j'avais écrit *Atala* et le *Génie du christianisme* dans le style ordinaire des apologistes et des théologiens, je n'aurais pas trouvé vingt lecteurs".

⁴⁷ 25 septembre 1802, *ibid.* p. 1603.

Pour lutter contre le XVIII^e siècle, Chateaubriand s'y installe, et il part du siècle où on avait fait du chrétien un ridicule.

"mais cette manière d'argumenter, bonne au dix-septième siècle, lorsque le fond n'était point contesté, ne valait plus rien de nos jours. Il fallait prendre la route contraire : passer de l'effet à la cause, ne pas prouver que le christianisme est excellent parce qu'il vient de Dieu, mais qu'il vient de Dieu parce qu'il est excellent."⁴⁸

Dans son argumentation, l'auteur renonce à une dialectique descendante qui ne prouve rien, puisqu'elle présuppose ce qui est en question. Il s'avance en une dialectique ascendante puisqu'elle part de ce qui tombe d'une manière évidente sous les sens ou sous le sens. Sa réflexion n'approche point de Dieu par les voies de la raison pure ni par l'effet d'une lumière surnaturelle, mais elle suit les voies de l'expérience. C'est une sorte de théologie empirique héritée de Bernard Nieuwentyt (1654-1718), mathématicien et médecin hollandais qui influence profondément la philosophie de la nature de Chateaubriand, à l'ouvrage duquel il se réfère dans le *Génie*.

"Le docteur Nieuwentyt, dans son *Traité de l'existence de Dieu**, s'est attaché à démontrer la réalité des causes finales. Sans le suivre dans toutes ses observations, nous nous contenterons d'en rapporter quelques-unes.

* Dans tout ce que nous citons ici du *Traité* de Nieuwentyt, nous avons pris la liberté de refondre et d'animer un peu son sujet. Le docteur est savant, sage, judicieux, mais sec.

⁴⁸ *Génie*, I, I, I, p. 469.

Nous avons aussi mêlé quelques observations aux siennes. (Note de Chateaubriand.)⁴⁹

Ce passage prouve comment le traité classique, scientifique et "sec" du savant hollandais se transforme en traité poétique sous la plume de Chateaubriand qui ne part pas de Dieu, il n'arrive pas à lui non plus mais il le montre souhaitable, présent en creux dans l'expérience de chacun. Il ne veut pas convaincre mais séduire son lecteur, lui faire découvrir Dieu dans chacun de ses sentiments, dans chacun de ses rapports avec les autres et avec le monde.

Sa méthode phénoménologique est proche de celle de Descartes mais va dans une direction inverse ; c'est vrai qu'il part du rien mais le lecteur aperçoit que dans son for intérieur, au-delà de sa conscience claire, s'il n'est pas chrétien, il voudrait l'être.

L'auteur du *Génie* est également le disciple de Voltaire ; il sait parler en sociologue étant donné que c'est l'homme social et civilisé qui postule Dieu. La morale se trouvant à la base des idées de Chateaubriand ne peut naître que de l'état civilisé de l'homme et c'est la civilisation qui lui signifie la perfection, c'est-à-dire que l'homme vivant en société retrouve la nature à un autre niveau plus parfait.

"Cette dernière nature, ou cette nature de la société, est la plus belle : le génie en est l'instinct, et la vertu l'innocence, car le génie et la vertu de l'homme civilisé ne sont que l'instinct et l'innocence perfectionnés du Sauvage. Or, personne ne peut comparer un Indien du Canada à Socrate, bien que le premier soit, rigoureusement parlant, aussi moral que le second ; ou bien il faudrait soutenir que la paix des passions non

⁴⁹ Ibid. I, V, III, pp. 560-561.

développées dans l'enfant a la même excellence que la paix des passions domptées dans l'homme [...]”⁵⁰

Notre poète est également disciple de Rousseau qui, dans la *Nouvelle Héloïse*, a déjà présenté l'argumentation selon laquelle c'est dans la nature que l'âme est capable de s'élever vers la transcendance :

"Le pays des chimères est en ce monde le seul digne d'être habité [...] hors l'Être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas [...] Une langueur secrète s'insinue au fond de mon coeur, je le sens vide et gonflé [...] . Ne trouvant donc rien ici-bas qui lui suffise, mon âme avide cherche ailleurs de quoi la remplir ; en s'élevant à la source de sentiments et de l'Être, elle y perd sa sécheresse et sa langueur : elle y renaît, elle s'y ranime, elle y trouve un nouveau ressort, elle y puise une nouvelle vie.”⁵¹

Chateaubriand illustre avec cet extrait le nouveau langage inconnu du polythéisme. L'amour-passion et la religion y sont heureusement mêlés et ces sentiments n'ont point de modèle dans l'antiquité.

L'auteur reprend la preuve cartésienne de l'existence de Dieu mais non plus sur le plan de l'esprit, il montre Dieu dans le vide que son absence y laisse.

Il fait la même transposition concernant l'héritage pascalien. Déjà dans son intention il suit l'auteur des *Pensées*. Ce n'est pas que Chateaubriand emprunte aux *Pensées* le texte relatif aux deux infinis. Il en reprend, sur un autre plan, sur le plan des intentions morales :

⁵⁰ Ibid. I, I, I, p. 469.

⁵¹ Rousseau , *La Nouvelle Héloïse*, VI^e partie, lettre VIII. Chateaubriand cite dans le *Génie* dans la II^e partie, livre III, chapitre IV, p. 695.

"L'homme est suspendu dans le présent, entre le passé et l'avenir, comme sur un rocher entre deux gouffres ; derrière lui, devant lui tout est ténèbres ; à peine aperçoit-il quelques fantômes qui, remontant du fond des deux abîmes, surnagent un instant à leur surface, et s'y replongent."⁵²

Le présent et le passé, les deux dimensions temporelles sont représentées ici dans l'espace où l'on constate un mouvement vertical et horizontal à la fois dans cette image liquide, chère à Chateaubriand. Cette sorte de fleuve, auparavant symbole du temps historique, maintenant signifie l'écoulement du temps qui est accordé à l'homme mortel.

Le voyageur de l'Amérique et l'émigré de l'Angleterre tournent leur regard effaré vers l'avenir et vers le passé et tous les deux éprouvent le même vertige devant le temps qui se transforme en éternité.

"Et certes, on ne peut nier que c'est assez mal établir la durée du monde, que d'en prendre la base dans la vie humaine. Quoi! c'est par la succession rapide d'ombres d'un moment, que l'on prétend nous démontrer la permanence et la réalité des choses!"⁵³

C'est la critique de la méthode scientifique des Lumières, basée sur les connaissances positives acquises par les expériences. La science ne peut pas être chrétien puisqu'elle ne peut pas prouver la vérité de la foi.

Sur les traces effacées de Rousseau Chateaubriand affirme :

"Lorsqu'on a été témoin des jours de notre Révolution ; lorsqu'on songe que c'est la vanité du savoir que nous devons presque tous nos malheurs, n'est-on pas tenté de

⁵² *Génie*,. I, IV, III, p. 546.

⁵³ *Ibid.* I, IV, III, p. 547.

croire que l'homme a été sur le point de périr de nouveau pour avoir porté une seconde fois la main sur le fruit de science? et que ceci nous soit matière de réflexion sur la faute originelle: les siècles savants ont toujours touché aux siècles de destruction."⁵⁴

Chateaubriand distingue clairement la vérité scientifique et absolue du géomètre (pascalien) et la vérité relative des choses humaines de la morale. Evidemment il opte pour la morale:

"Il est vrai que les esprits géométriques sont souvent faux dans le train ordinaire de la vie, mais cela vient même de leur extrême justesse. Ils veulent trouver partout des vérités absolues, tandis qu'en morale et en politique les vérités sont relatives. Il est rigoureusement vrai que deux et deux font quatre, mais il n'est pas de la même évidence qu'une bonne loi à Athènes soit une bonne loi à Paris. Il est de fait que la liberté est une chose excellente : d'après cela faut-il verser des torrents de sang pour l'établir chez un peuple, en tel degré que ce peuple ne la comporte pas?"⁵⁵

Chateaubriand, tout en parlant de l'astronomie et de la géométrie, cite beaucoup de philosophes et de savants pour démontrer les lacunes et les défauts du savoir scientifique qui masque plutôt la faiblesse de l'homme face à la création divine. Mais il ne veut pas comparer la pensée chrétienne et la pensée scientifique étant donné qu'elles ne se présentent pas sur le même niveau. La sagesse ne contredit pas du tout à la foi chrétienne, elle signifie une deuxième innocence qui ne se fonde plus sur l'instinct mais sur la raison.

Les vérités abstraites sont dangereuses quand on confond le relatif avec l'absolu.

⁵⁴ Ibid. p. 550.

⁵⁵ Ibid. III, II, I, p. 808.

Au niveau des réflexions sur les arts, Chateaubriand consacre plus de pages aux questions du goût qu'à celles de l'esprit et du cœur. Lui-même est un homme du goût, ce n'est donc pas étonnant que dans le *Génie du christianisme* il élabore un néoclassicisme pathétique mais parfumé de romantisme. Chateaubriand se révèle homo duplex qui est charmé par le vertige du langage poétique, mais en même temps il a besoin de sécurité.

On ne s'étonne pas que Saint-Beuve qualifie le *Génie* comme une apologie mondaine. Portés sur Racine, sur Milton ou sur l'Écriture, les jugements de goût deviennent autant d'arguments insidieux :

"Ce qu'il y a de véritablement ineffable dans l'Écriture, c'est ce mélange continu des plus profonds mystères et de la plus extrême simplicité : caractères d'où naissent le touchant et le sublime. Il ne faut donc plus s'étonner que l'œuvre de Jésus-Christ parle si éloquemment ; et telles sont encore les vérités de notre religion, malgré leur peu d'appareil scientifique, qu'un seul point admis vous force d'admettre tous les autres."⁵⁶

Après un effort pour toucher Dieu lui-même, Chateaubriand met en lumière l'utilité sociale et politique de l'Église : "Sans le christianisme, le naufrage de la société et des lumières eût été total."⁵⁷

Cette dialectique ascendante part d'où elle peut pour arriver n'importe où et l'écrivain adapte consciemment sa méthode à sa propagande : pourquoi proclamer qu'il faut une intervention particulière de la Providence pour maintenir les nuages dans le ciel, faute de quoi ils tombaient? Pourquoi démontrer l'harmonie providentielle du monde par le fait que les crocodiles mangent les poissons - lesquels, sans cela,

⁵⁶ Ibid. I, I, IV, p. 485.

⁵⁷ Ibid. IV, VI, XIII, p. 485.

remontaient les rivières et risqueraient de périr sans l'eau?⁵⁸ Cette méthode génère les dangers d'une dialectique ascendante et est issue de la lecture de Bernardin de Saint-Pierre. Elle prouve aussi les risques de toute propagande.

"Il y a des vérités que personne ne conteste, quoiqu'on n'en puisse fournir des preuves immédiates : la rébellion et la chute de l'esprit de l'orgueil, la création du monde, le bonheur primitif et le péché de l'homme. Il est impossible de croire qu'un mensonge absurde devienne une tradition universelle."⁵⁹

Malgré les inconvénients de cette démarche, le *Génie* s'adapte parfaitement au moment et à la situation. Avec cet ouvrage l'auteur participe pleinement à l'Histoire. Grâce à l'élégance de son style, Chateaubriand reste authentique dans ce livre.

L'auteur, entre le temps et l'éternité, suit le développement de l'histoire avec passion, mais éprouve devant les jours qui disparaissent, un trouble angoissé et cherche l'au-delà à l'intérieur de son expérience.

En ce temps où les hiérarchies sont tombées, l'auteur prend librement les choses à sa façon et fonde sa propagande sur une analyse presque phénoménologique du comportement spirituel, intellectuel et sentimental de l'homme.

⁵⁸ Ibid. I, V, II. p. 582.

⁵⁹ Ibid. I, III, I. p. 527.

3. LA CONCEPTION DE CHATEAUBRIAND SUR LA NATURE A L'AUBE DU ROMANTISME

Au coeur des réflexions de Chateaubriand, dans le *Génie du christianisme*, se trouve la notion de la nature, idée privilégiée du XVIII^e siècle dont il est l'héritier fidèle et rebelle à la fois. C'est la présence de l'homme et le regard humain qui, dans ses écrits, donne une moralité au paysage naturel. La nature est mystérieuse parce qu'on ne connaît pas son origine étant la création de Dieu.

La contemplation de la nature est la seule chance de l'homme de pouvoir saisir l'infini, c'est-à-dire de s'approcher de Dieu, créateur de la nature et de l'homme.

"La nature est si loin de lui [de l'homme], qu'il ne l'ait pu contempler, ou la croit-il le simple résultat du hasard? Mais quel hasard a pu contraindre une matière désordonnée et rebelle à s'arranger dans un ordre si parfait?"⁶⁰

C'est une vision sur l'univers qui se complète par l'aspect humain et introduit dans les merveilleuses descriptions de la nature le temps personnel et individuel de

⁶⁰ Ibid. I, V, II. p. 558.

l'homme. La nature deviendra elle-même humaine et par ses secrets se révélant indirectement à l'homme lui transmettra une poésie pleine de symboles.

"Il n'est rien de beau, de doux, de grand dans la vie, que les choses mystérieuses. Les sentiments les plus merveilleux sont ceux qui nous agitent un peu confusément [...]. S'il en est ainsi des vertus : les plus angéliques sont celles qui découlent immédiatement de Dieu [...]. En passant aux rapports de l'esprit, nous trouvons que les plaisirs de la pensée sont aussi des secrets. [...]. Tout est caché, tout est inconnu dans l'univers. L'homme lui-même n'est-il pas un étrange mystère? D'où part l'éclaire que nous appelons existence, et dans quelle nuit va-t-il s'éteindre?"⁶¹

Tandis que le changement de vision sur le temps historique de Chateaubriand représente un changement de paradigme entre l'époque des Lumières et le romantisme, sa vision sur la nature resterait une sorte de suite évidente de celle des penseurs du XVII^e et du XVIII^e siècle (et surtout à celle de Nieuwentyt et de Newton) mais qu'il joint à un christianisme anthropocentrique, à une vision spatiale organique. Comme si l'homme reprenait sa position centrale qu'il a perdu avec les découvertes de Kepler et de Galilée.

D'après notre hypothèse, la poétique de l'espace, où Chateaubriand exprime l'écoulement du temps en termes spatiaux, se base sur les conceptions des histoires naturelles des siècles précédant son temps. C'est à ce point que le tournant entre deux époques, exprimé par une esthétique du vague, devient sensible.

Pour saisir l'essentiel de cette poétique, nous nous proposons, sans entrer dans les détails, d'examiner l'idée de la nature „à l'aube des Lumières"⁶² que l'on peut

⁶¹ Ibid. I, I, II. p. 473.

⁶² C'était le livre de Jean Ehrard (*L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Flammarion, Paris 1970.) qui a inspiré notre hypothèse et nous allons suivre ses réflexions.

reconnaître dans les descriptions et analyses de Chateaubriand et qui englobe tout l'univers, toute la terre, plantes et animaux et surtout l'homme :

"On pourrait dire que l'homme est la pensée manifestée de Dieu, et que l'Univers est son imagination rendue sensible."⁶³

Le XVIII^e siècle n'a pas inventé la nature ; il a retrouvé, avec la philosophie de la Renaissance et celle de l'Antiquité gréco-latine à laquelle s'ajoute une tradition chrétienne.

D'après Aristote, la terre est immobile et le soleil, la lune et les étoiles tournent autour d'elle. Sa conception est au fond mystique puisque, pour le philosophe grec, la terre se trouve au centre de l'univers et le mouvement le plus parfait est le cercle.

Dans la poétique romantique ce sera l'homme qui prend la place de la terre et devient l'univers lui-même et en même temps se trouve au centre de son propre univers.

La conception géocentrique de l'Antiquité avec les étoiles immobiles, est convenable à l'Eglise parce qu'elle est en harmonie avec l'Ecriture sainte et qu'elle laisse suffisamment de place au Paradis et à l'Enfer au-dessus les étoiles immobiles.

Tout de même, en 1514, c'est un clerc, Copernic qui élabore une autre théorie héliocentrique avec le soleil immobile au centre et la terre tournant en cercle autour de lui. Plus tard, Kepler et Galilée soutiennent cette même conception et la complète avec l'idée que la terre et les étoiles ne font pas un cercle autour du soleil mais bien un ellipse, en fait un cercle allongé. Tout cela se base déjà sur des observations concrètes. L'idée de l'ellipse n'a pas trop de succès étant donné qu'il est moins parfait que le

⁶³ *Génie*. I, V, II, p. 558.

cercle. D'après l'intuition de Kepler les planètes restent autour du soleil par une force magnétique.

Ce n'est qu'en 1687 que ce problème est résolu par Isaac Newton dans son ouvrage intitulé *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*. Dans ce livre il élabore la loi de la gravitation universelle selon laquelle dans l'univers tous les objets attirent tous les autres. C'est cette force qui cause que les objets tombent par terre. Newton démontre également que la gravitation force la lune de tourner sur une piste elliptique autour de la terre comme les autres planètes tournent autour du soleil.

Newton reconnaît que les étoiles aussi doivent s'attirer les unes les autres ainsi elles doivent, elles aussi se mouvoir. Mais pourquoi ne tombent-elles pas les unes dans les autres? Parce qu'elles s'étalent dans une harmonie dans l'univers infini, ainsi n'existe-il pas un seul centre où elles pourraient tomber.

La théorie de la gravitation n'est pas une simple découverte. Elle implique une vision de la nature et une conception scientifique contraires à l'esprit mécaniste. Dans la théorie de Newton, on voit être réconciliées la raison et la foi étant donné qu'il définit les limites de l'explication rationnelle de l'univers. On ne s'étonne pas donc, qu'une grande partie des intellectuels français du temps, ni les jésuites, ni les savants cartésiens ne peuvent pas accepter cette explication du monde. On sait que c'est grâce à la traduction de Voltaire, un demi siècle après la première publication de la *Principia*, que le public français connaît la théorie de Newton. Voltaire veut rendre populaire les pensées de Newton mais dans sa version elles sont peu séduisantes. Son Dieu épistémologique⁶⁴ manque de la chaleur de Dieu biblique de Newton.

La pensée religieuse de Newton est l'inspiratrice de son oeuvre scientifique. Le savant anglais oppose à la physique déductive de Descartes les données de

⁶⁴ Expression de Jean Ehrard, op. cit. p. 76.

l'expérience et il fonde une méthode inductive sur la métaphysique et la théologie. Dans son système, Dieu est une nécessité naturelle, rationnel en le langage des mathématiques mais arbitraire à la fois et accessible à la seule expérience. C'est cette évidence de l'existence divine qui sera le point de départ dans la méthode ascendante, donc inductive pour les réflexions de Chateaubriand dans le *Génie*.

La nature, décrite dans la théorie de la gravitation, n'est plus qu'un ensemble de masses en mouvement dans le temps et dans l'espace selon des lois mathématiques. D'après Newton, l'attraction s'explique soit par l'intervention de Dieu, soit par la médiation de l'éther qui est une substance spirituelle. Quand dans la *Principia* Newton pose les questions à savoir pourquoi les planètes décrivent des ellipses et non des cercles, pourquoi les étoiles ne tombent pas, il répond que c'est par la libre volonté du Créateur.

La référence directe de Chateaubriand est le mathématicien et médecin hollandais Bernard Nieuwentyt. C'est à partir de son livre, *Traité de l'existence de Dieu* que Chateaubriand se familiarise avec les idées de Newton. Son *Traité* est traduit de l'anglais en 1725 qu'on réédite en 1760 et ses idées parviennent jusqu'à Chateaubriand.

En 1715, Nieuwentyt veut démontrer l'existence de Dieu par les merveilles de la nature. Sujet et intention trop banals à l'époque, mais le savant hollandais dépasse le providentialisme naïf. Il traite des thèmes très actuels inspirés par Newton. Selon lui, si les planètes se meuvent dans un même plan, si leur mouvement est circulaire et non rectiligne, ce n'est pas en vertu d'une prétendue nécessité naturelle, mais parce que Dieu l'a voulu ainsi. Il ne sert à rien alors de chercher les raisons des phénomènes qui nous sont incompréhensibles⁶⁵.

⁶⁵ Voir le livre de Jean Ehrard, op. cit. p. 79.

Avec l'idée de l'univers infini, Newton a réussi à introduire dans la pensée générale l'image d'un espace permanent en continuels mouvement mais qui est régi par des lois constantes⁶⁶.

Chateaubriand, pour qui Newton reste, entre autres, un point de référence au savant qui croit en Dieu, adopte pleinement ces réflexions. Il a la même vision lumineuse sur l'espace où l'homme s'accroît jusqu'aux dimensions cosmiques :

"On dirait que le génie de l'homme, un flambeau à la main, vole incessamment autour de ce globe, au milieu de la nuit qui nous couvre ; il se montre aux quatre parties de la terre, comme cet astre nocturne, qui, croissant et décroissant sans cesse, diminue à chaque pas pour un peuple la clarté qu'il augmente pour un autre."⁶⁷

Quand le Poète du *Génie* parle de la création de la terre et de son âge "moderne" décrits par l'Écriture, on assiste encore à l'application de cette dialectique ascendante où le fait de la création divine de la nature et de l'homme est posée d'une manière évidente. L'éternel sagesse de Dieu suppose sa vieillesse et l'infinité du temps qui reçoit sa signification profonde (le passé et l'avenir mystérieux) au moment de la création de la terre. Conformément aux conceptions de Newton et ses disciples, avant la création, le temps n'existait pas et après l'apocalypse, il n'existera pas non plus :

"Ainsi Dieu a su réunir dans son ouvrage la durée absolue et la durée progressive : la première est placée dans le temps, la seconde dans l'étendue : par celle-là, les grâces de l'univers sont une, infinies, toujours les mêmes ; par celles -ci elles sont multiples,

⁶⁶ Cette image de l'univers change au XX^e siècle où apparaît l'idée que les choses de l'univers s'éloignent les unes des autres et où il apparaît la théorie de la relativité.

⁶⁷ *Génie*, I, III, III, p. 535.

finies et renouvelées : sans l'une, il n'y eût point eu grandeur dans la création ; sans l'autre, il y eût eu monotonie."⁶⁸

Dieu à visage humain crée la terre à visage humain qui est jeune et vieux à la fois. Nous pouvons constater qu'il s'agit de l'élaboration d'une approche dramatique et poétique de l'histoire naturelle.

"Si le monde n'eût été à la fois jeune et vieux, le grand, le sérieux, le moral disparaîssaient de la nature, car ces sentiments tiennent par essence aux choses antiques. Chaque site eût perdu ses merveilles. Le rocher en ruine n'eût plus pendu sur l'abîme avec ses longues graminées ; les bois, dépouillés par leur accidents n'auraient point montré ce touchant désordre d'arbres inclinés sur leurs tiges, de troncs penchés sur le cours des fleuves."⁶⁹

Tout en suivant l'évolution de l'idée de la nature on arrive à constater que Chateaubriand esquisse une sorte de bilan de tout ce qui a été dit à propos de la nature auparavant. Il insuffle aux propos savants le pittoresque, le poétique et le romanesque chrétien.

Les Anciennes avaient su concevoir, par la multiplicité des phénomènes sensibles, l'existence d'un ordre universel, nécessaire et spontané, ordre où l'homme a sa place.

En contraste avec la faiblesse de l'art humain, la puissance maternelle de la nature est à la fois une menace, un guide et un refuge à l'homme.

L'idée de la nature est une idée au fond païenne étant donné que la nécessité naturelle exclut la Providence.

⁶⁸ Ibid, p. 559.

⁶⁹ Ibid. I, V, I, p. 558.

Mais la vision du monde du christianisme n'était pas moins ambiguë que le naturalisme païen : même si dévalorisée par le péché originel, la Création demeure l'oeuvre d'un Etre infiniment sage. Avec le christianisme un humanisme chrétien s'est peu à peu formé dans la lignée de l'humanisme païen. La valeur éminente de la Création plante l'harmonie et la beauté dans le Cosmos, ainsi qu'elle assure une aptitude partielle de l'homme à réussir par ses seules forces dans sa quête de la vérité, d'où vient la moralité de la nature.

L'humanisme chrétien connaît en France des époques privilégiées. Au XII^e siècle l'école de Chartres célèbre dans la Nature la féconde Mater generationis et se propose d'accorder la Genèse avec la physique. Une synthèse se prépare au siècle suivant lorsque saint Thomas d'Aquin entreprend de concilier la raison et la foi, c'est-à-dire Aristote et l'Écriture.

D'après cette réconciliation, la chute des corps pesants manifeste l'ordre de la nature physique, l'instinct de conservation révèle celui de la nature morale. Il existe une morale naturelle et Saint Thomas d'Aquin dit que la grâce ne détruit pas la nature mais la parachève.

La première moitié du XVII^e siècle n'est pas seulement caractérisée par la présence d'un naturalisme libertin (qui vient de Montaigne). La Contre-Réforme favorise aussi l'épanouissement d'un naturalisme dévot où l'enseignement des Jésuites se repose sur une apologétique fondée sur les harmonies de la Création. L'optimisme cosmologique et moral où le sens du péché se dilue s'oppose à la hantise de la faute originelle qui marque l'époque classique.

Dans les années du Grand Siècle, l'idée de la nature se dégrade de nouveau que Chateaubriand reproche également à ses auteurs. Il explique que la Renaissance s'est égarée en voulant replacer naïades, faunes et sylphides dans les bois poétiques. L'art de la Renaissance manque de vérité ; la fantaisie n'y exprime pas "l'immense

solitude de la nature chrétienne". Ainsi que les écrivains du siècle de Louis XIV qui ont banni de leurs oeuvres toute trace de la nature. C'était une erreur - ajoute l'écrivain du *Génie de christianisme*. En dévitalisant la nature la physique d'inspiration cartésienne menace de la dévaloriser.

La conjonction du jansénisme et de l'augustinisme avec la philosophie cartésienne peut expliquer que la nature classique est tout intériorisée, que le décor des paysages et des saisons demeure un décor, avec la majesté inhumaine et silencieuse du ciel de Pascal qui dépeint la nature comme un cadre écrasant ou agréable mais toujours un peu abstrait, cadre extérieur au seul sujet.

L'idée de la nature n'est tout de même pas étrangère à la pensée classique. D'une manière paradoxale, l'esprit mécaniste de la nouvelle physique, avec l'idée du mouvement en tourbillon (chez Descartes) exclut le finalisme de la nature aristotélicienne. et utilise un langage mécaniste moderne pour parler de vieilles intuitions animistes ou vitalistes, point de départ pour les philosophies de vie du romantisme.

Chez Pascal, maître de Chateaubriand, la nature a une fonction négative, avec une exigence d'universalité impossible à satisfaire ; pour Bossuet la nature a un contenu positif et apporte la sécurité des règles.

L'humanisme de jadis se réfugie dans l'esthétique au XVII^e siècle, chez Pascal, Molière, Boileau, La Fontaine qui veulent plaire en imitant la nature idéalisée. La nature est la matière de l'art. A une religion théocentrique répond à l'âge classique une esthétique pour qui l'homme est la mesure de toutes les choses : l'art classique a, en la nature psychologique de l'homme abstrait possédant les valeurs morales et universelles à la fois, sa fin et son principe. La notion de la nature invite au réalisme et borne la liberté de la création artistique, elle la détourne des jeux de l'imagination.

La nature classique apparaît donc essentiellement contraignante ; épicuriens et jansénistes disent la vanité de l'action, le refus du monde ; le pessimisme est la tonalité dominante de l'époque à laquelle répondra l'optimisme naturaliste du XVIII^e siècle.

L'idée de la nature est l'idée maîtresse du XVIII^e siècle, elle implique d'abord une certaine vision de l'univers matériel et évoque la querelle des attractionnaires et des impulsionnaires.

La période avant 1730 est caractérisée par la physique cartésienne et la physique nouvelle est encore la dernière conquête de l'esprit scientifique, face aux thèmes archaïsant d'un naturalisme de magie et d'occultisme. C'est après 1740 que la science newtonienne sera diffusée ce qui favorise au contraire la naissance d'un néopanthéisme, ce qui prépare le terrain pour la pensée romantique au tournant de XVIII^e et XIX^e siècles.

Les philosophes du XVIII^e siècle étaient plus attentifs à l'ordre naturel des idées qu'à leur succession empirique ce qui signifie la transformation d'une simultanéité des faits en une succession idéale⁷⁰. Comme explique Chevalier de Jaucourt dans *l'Encyclopédie* parlant sur la Nature:

"Nature signifie quelquefois le système du monde, la machine de l'univers, ou l'assemblage de toutes les choses créés."

A l'image mécanique de la nature s'ajoute l'ensemble des hommes:

⁷⁰ Imre Vörös souligne également l'importance primordiale de l'idée de la nature au XVIII^e siècle dans son livre *Idée de la nature dans la littérature hongroise de l'époque des Lumières [Természetszemlélet a felvilágosodás kori magyar irodalomban]* (Akadémiai kiadó, Budapest, 1991.). Il distingue, d'après les définitions du dictionnaire de la langue hongroise, six types de réflexion sur la nature, depuis Platon et Aristote jusqu'à Rousseau : l'ensemble des objets et des êtres ; l'environnement naturel de l'homme ; l'état sauvage opposé à la civilisation ; une force indépendante de l'homme ; l'univers visible ; un penchant qui détermine le mode d'existence des choses et des êtres. Les définitions de *l'Encyclopédie* évoquent tous ces aspects, toujours du point de vue de l'homme, ainsi la nature peut se révéler à l'homme comme un milieu familier, ou au contraire, comme une force mécanique inconnue donc hostile. Ce sont ces perspectives de la nature qui déterminent les images romantiques de la nature mystérieuse qui n'est plus effrayante étant donné qu'elle est contemplée par l'homme.

"C'est dans ce sens que nous disons la nature humaine; entendant par là généralement tous les hommes qui ont une âme spirituelle et raisonnable."

La nature humaine se complète dans le raisonnement de Diderot par Dieu-Nature :
 "Dieu qui a donné l'être et la nature à toutes choses."⁷¹

Il est bien visible que les réflexions du philosophe de l'époque des Lumières vont dans la direction inverse que celles du poète romantique ; elles partent du particulier physique pour arriver à l'évidence de la création divine :

"Quand on parle de l'action de la nature, on n'entend plus autre chose que l'action des corps les uns sur les autres, conforme aux lois du mouvement établies par le Créateur". - idée qui évoque encore une conception mécaniste des corps."

Tout en parlant des trois lois qui régissent la Nature, Chevalier de Jaucourt cite Newton. On peut découvrir le vocabulaire réutilisé par Chateaubriand quand il présente l'univers naturel dans le *Génie du christianisme*

Les lois de la nature sont des règles générales - continue le philosophe - du mouvement et du repos que subissent les corps naturels dans l'action qu'ils exercent les uns sur les autres, et dans tous les changements qui arrivent à leur état naturel.

Dernièrement, les propos de Chevalier de Jaucourt se complètent par l'article du sur la nature en poésie qui englobe, conformément à l'esthétique d'Aristote, trois mondes : réel, historique et possible.

⁷¹ *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* par une société des gens de lettres, mise en ordre et publié par M. Diderot..., Paris, Briasson, David, Lebreton, durand, 1751-1765. Tome XI. p 1005.

"La nature en poésie est 1. tout ce qui est actuellement existant dans l'univers; 2. c'est tout ce qui a existé avant nous, et que nous pouvons connaître par l'histoire des temps, des lieux et des hommes; 3. c'est tout ce qui peut exister, mais qui peut-être n'a jamais existé, ni n'existera jamais, [...] qui vaut pour les arts autant que la réalité historique. [...] ces trois mondes sont ce qu'on appelle la nature."

Au XVIII^e siècle on appréhende l'univers, conformément à la pensée de Descartes, comme tourbillon de forces. A lire les textes des philosophes matérialistes du siècle on a l'impression que la nature ne représente à leurs yeux ni une chose, ni un être, mais "une puissance vive, immense, qui embrasse tout, qui anime tout" comme Buffon affirme dans son *Histoire naturelle*. Il ajoute également que :

"[Cet] ouvrier sans cesse actif, qui sait tout employer, qui travaillant d'après soi-même, toujours sur le même fonds, bien loin de l'épuiser la rend inépuisable."⁷²

Il nous paraît clair que cet ouvrier peut se passer de Dieu. A l'opposée de la dialectique ascendante élaborée par Chateaubriand, ici on voit fonctionner une logique descendante. L'évidence n'est pas l'existence divine manifestée dans la nature mais l'existence de la nature explique la naissance du sentiment de Dieu. La même idée est adoptée par Diderot qui parlant de la matière dit que

"L'homme est la quintessence du macrocosme ; il peut donc imiter le ciel, il peut même le dominer et le conduire. Tout est soumis au mouvement et à l'énergie, au désir de son âme. C'est la force de l'archétype qui réside en nous, qui nous élève à lui, et qui nous assujettit la créature et la chaîne des choses célestes."⁷³

⁷² Cité par Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, PUF, Paris, 1988. pp. 183, 184.

⁷³ "Théosophes", cité par Michel Delon, *ibid.* Editions de Diderot au Club français du Livre, p. 879.

La connexion du matérialisme à ce spiritualisme auquel fait echo la citation, fait naître un panthéisme qui explique l'apparition de l'idée de Dieu par l'harmonie manifestée dans la nature. C'est cette vision panthéiste qui donne l'extase de l'homme en contact avec les merveilles de la nature dans les écrits du temps (de Goethe par exemple) et qui invite au monde les tableaux ambigus de Caspar David Friedrich, entre autres, représentant la puissance de la nature face à la petitesse de l'existence humaine et qui représente, pareillement à Chateaubriand la montagne par la métaphore de la mer.

L'angoisse pascalienne qui peut inquiéter l'homme, idée qu'on retrouve apprivoisée dans les textes de Chateaubriand par la poétique du mystère qui ne fait plus peur mais se manifeste sous les images poétiques contradictoires du vaste et de l'immense, de l'océan et du fleuve, du haut et de la profondeur. Dans ces images on voit naître une sorte de synchrétisme où les différents plans de l'existence sont unifiés, l'humain au naturel, la nature à l'architecture, la matière dure aux liquides.

"Qu'ils sont beaux ces bruits qu'on entend autour des dômes, semblables aux rumeurs des flots dans l'Océan, aux murmures des vents dans les forêts, ou à la voix de Dieu dans son temple! L'architecte bâtit, pour ainsi dire, les idées du poète et les fait toucher aux sens."⁷⁴

Autant d'images de la nature qui expriment à la fois la grandeur de l'homme, créature divine et sa petitesse, être mortel dont l'existence est limitée dans le temps et dans l'espace.

⁷⁴ René, p. 157.

"Force de la nature, et faiblesse de l'homme : un brin d'herbe perce souvent le marbre le plus dur de ces tombeaux, que tous ces morts, si puissants, ne soulèveront jamais."⁷⁵

Au XVIII^e siècle déjà, les écrivains hésitent entre le traité scientifique et la poésie. Chateaubriand, de sa part, quand il parle de sa source directe, de l'oeuvre de Nieuwentyt le qualifie trop sec. Avec Madame de Staël (dans *De l'Allemagne* où elle part de l'idéalisme allemand) et Bernardin de Saint-Pierre (dans ses *Etudes de la nature* dont Chateaubriand est lecteur enthousiaste), il affirme que la science analytique occulte juste l'essentiel et que les forces régissant l'univers sont à la fois morales et naturelles. Une énergie, une puissance centrale est à l'oeuvre dans le monde à partir des plus petits détails des insectes et des plantes jusqu'aux espaces infinis. Ainsi, par cette énergie commune à toutes les créatures de l'univers, les choses de la nature, les plus inconnues et lointaines paraissent aux yeux de l'homme proches et familières.

Pour corriger les défauts de la science qui méconnaît l'essentiel, Chateaubriand reprend dans ses descriptions l'idéal de la poésie descriptive qui serait scientifique et poétique à la fois. Mais tandis que cette poésie reste limitée dans sa forme trop classique dans les textes des contemporains, Chateaubriand sait introduire de la poésie dans sa prose, genre beaucoup plus libre que le poème. Il élargit à l'extrême l'idée de la poésie, en réutilisant les figures de la prose scientifique de ses prédécesseurs. Il qualifie de cette façon son *Atala* : "il n'y a point d'aventures dans *Atala*, c'est une sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique."⁷⁶

Nous allons voir que les idées résumées succinctement dans les articles de l'*Encyclopédie* se retrouvent au coeur des polémiques esthétiques du XVIII^e siècle. Curieusement, la pensée esthétique de Chateaubriand quand il parle du mensonge

⁷⁵ Ibid. p. 155.

poétique, pareillement aux réactions anti-classicistes d'un Victor Hugo par exemple, est plutôt alimentée directement par le siècle classique et non pas par les Lumières.

En 1795, dans sa *Lettre sur l'art du dessin...*, citée plus bas, il esquisse déjà les principes d'une esthétique romantique basée sur une nouvelle vision de la nature. Mais quelques années plus tard redécouvrira les peintures classiques (avec Poussin et Lorrain) pour lesquelles il s'enthousiasme dans sa célèbre *Lettre sur la campagne romaine*. Il devient donc médiateur entre le classicisme dont il ne se détournera jamais et le romantisme qu'il initie en ajoutant son point de vue poétique.

Chateaubriand dans le *Génie du christianisme* rejette la conception cartésienne mécanique de la nature dont Dieu serait le grand horloger et il décrit l'accomplissement des mystères de la nature où l'homme est capable de s'unifier avec les choses du monde qui se communiquent entre elles. Il décrit entre autres les grandes migrations des plantes, dans un règne qui semblait dépourvu de toute faculté de se mouvoir.

Grâce au christianisme, la période où la nature avait encore ses petites divinités mythologiques est suivie par d'autres enchantements quand les plantes, les arbres et les fleurs incarnent déjà le Verbe créateur. Saint Augustin fait de la nature un livre ouvert dont la connaissance permet à l'homme de remonter aux sources, jusqu'à Dieu.

Cette philosophie de la nature part d'une intuition selon laquelle les mêmes lois régissent originellement la nature visible et le monde invisible de l'âme humaine.

"Il est donc raisonnable de soupçonner que l'homme, dans sa constitution primitive, ressemblait au reste de la création, et que cette constitution se formait du parfait accord du sentiment et de la pensée."⁷⁷

⁷⁶ Ibid. *Atala*, Préface de la première édition, p. 21. Voir également la note 1.

⁷⁷ *Génie*. I, III, III, p. 535.

La représentation de la nature exige une grande exactitude de l'observation, explique Chateaubriand dans sa *Lettre sur le paysage en peinture*. Allégorie et réalisme sont les mots-clés pour l'esthétique de Chateaubriand. Chaque élément de la nature, arbre, plante, doivent être reproduit avec sensibilité et vérité. Quand l'auteur du *Génie* exige les thèmes romantiques aux oeuvres, il pense à de vraies ruines et non pas aux artifices d'un romantisme dogmatique comme nous allons voir. Il réclame des sujets où l'Histoire s'intègre à la nature, où la présence divine est rendue manifeste.

"Quelques fois le paysagiste comme le poète, faute d'avoir étudié la nature, viole le caractère des sites. [...] L'étude de la botanique me semble utile au paysagiste."⁷⁸

A l'époque où les philosophes se montrent botanistes, où tout le monde est amateur de la nature, Chateaubriand, quelques années plus tard, dans son domaine de la Vallée-aux Loup, élabore sa théorie du jardin et les arbres deviennent sa famille. Son penchant naturaliste, jusqu'à la fin de ses jours, s'alimente des idées héritées des Lumières et esquissées ci-dessus.

⁷⁸ Chateaubriand, *Lettre sur le paysage en peinture*, Edition Rumeur des âges, Paris, 1995. p. 13.

4. ESPACE ROMANTIQUE

4.1 Fondements théoriques

Ils nous paraît malaisé d'établir les limites entre les Lumières et le romantisme, c'est une question qui occupe depuis longtemps les historiens de la littérature.⁷⁹ Il est évident que beaucoup d'éléments du romantisme à venir, avant de devenir une école où une idéologie que Chateaubriand lui reproche très vite, sont déjà présents dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle au niveau de la sensibilité. Les accents se déposent lentement, les éléments glissent les uns par rapport aux autres à l'intérieur du système tant que l'auteur d'*Atala* expérimente parmi les premiers une nouvelle ère qui commence.

Pour saisir les fondements de la poétique de Chateaubriand, nous nous proposons d'esquisser les caractéristiques de la vision romantique qui la soutiennent et qu'elle introduit en même temps dans la création littéraire en France.

⁷⁹ Nous nous référons, parmi tant d'autres ouvrages tentant de définir la notion du romantisme et sa dimension, sur le livre d'Henri M. Peyre, *Qu'est-ce que le romantisme?*, PUF, Paris 1979.

Si selon Schleiermacher⁸⁰ "intuition de soi et intuition du monde sont de concepts interchangeable", l'épistémologie romantique est une épistémologie de la totalité, au sein de laquelle les significations solidaires renvoient l'une à l'autre.

Le paysage du savoir romantique est un espace ouvert au sein duquel les significations circulent librement.

L'épistémologie traditionnelle jusqu'au XVI^e siècle, Renaissance comprise, se fondait sur la communauté universelle des sens. La science moderne émiette le savoir et le nouvel esprit scientifique divise le monde pour régner et réduit l'objet de son étude. Chateaubriand dans son *Essai sur les révolutions* contredit à cette conception quand il parle des objections des philosophes contre le christianisme :

"Si Dieu a arrangé la Matière, c'est un Être impuissant et borné. [...] Qu'a fait Dieu? Il a tout séparé, tout divisé, et, en classant les maux, il n'a fait qu'un monde vulnérable dans toutes ses parties [...]."⁸¹

Dieu est exclu de l'espace de la nouvelle physique, où il n'a plus droit de faire des miracles. La nouvelle sensibilité naissante réagit par la défense de la réalité humaine. Ce tournant décisif s'annonce dès les années 1770 avec le *Surm und Drang* allemand, propagé par Madame de Staël en France, contre l'intellectualisme.

Le modèle neuf de la vérité est la recherche d'une présence totale de l'être. *La Critique de la raison pure* de Kant (1781), expression achevée de l'intelligibilité des Lumières, désigne les limites de la capacité humaine de connaître son univers et maintient la conscience des intuitions a priori de l'espace et du temps, dont l'usage devient réglé par l'application des catégories de l'entendement selon les voies de

⁸⁰ Cité par Georges Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, Payot, Paris, 1982. p. 401. Pour revisiter la pensée romantique nous nous inspirons également d'autres ouvrages de Georges Gusdorf, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Payot, Paris, 1976 ; *Le romantisme I, II*, Payot, Paris, 1993 ; *L'homme, Dieu, la nature dans le savoir romantique*, Payot, Paris, 1983.

l'analytique transcendantale. *La Critique* kantienne vise à réconcilier tout ce qui a été séparé et est ouverte sur l'au-delà, c'est grâce à cette position que Kant devient le père fondateur de la pensée romantique.

Chateaubriand s'approprie cette vision sur l'espace et le temps comme entendement. L'homme ne connaît la réalité qu'au détail, selon les approches intellectuelles de l'espace et du temps.

Dans la nouvelle perspective romantique, la vérité intime de la conscience humaine sert de modèle à la vérité des choses extérieures, ainsi la forme humaine devient la loi de l'espacement du monde.

A l'espace kantien quantitatif le romantisme oppose un espace qualitatif, espace vécu de la présence ou de l'absence, plein ou vide selon les significations qui y résident. Le paysage au sein duquel l'homme habite est le lieu propre de son existence, le centre du monde, coordonné avec d'autres mondes coexistants. Chateaubriand dans le *Génie* avance déjà l'idée de cet univers anthropocosmique:

"Quoi qu'il en soi, il n'est pas indigne de la puissance de Dieu et de la grandeur de l'homme, de supposer que la race d'Adam fut destinée à parcourir les espaces, et à animer tous ces soleils qui, privés de leurs habitants par le péché, ne sont restés que d'éclatantes solitudes."⁸²

Le temps comme l'espace est un exposant de la présence humaine, en fonction de la succession des événements. La mémoire de l'individu et l'Histoire de la société mettent en oeuvre les jeux d'une conscience, suspendue entre le passé et l'avenir étant donné que la remémoration du passé est ressentie comme la réanimation d'une présence perdue. L'espace et le temps romantiques ne sont plus des formes a priori,

⁸¹ *Essai*, II, XLIV, p. 403.

⁸² *Génie*, I, III, III, p. 537.

mais des conditions d'une possibilité d'une présence totale qui est capable de combler le vide. C'est cette condition qui saisit René et lui fait ressentir le drame de l'existence :

"Quelquefois une haute colonne se montrait seule debout dans un désert, comme une grande pensée s'élève, par intervalles, dans une âme que le temps et le malheur ont dévastée. [...] Rien de l'incertain parmi les anciens, rien de beau parmi les modernes. Le passé et le présent sont deux statues incomplètes : l'une a été retirée toute mutilée du débris des âges ; l'autre n'a pas encore reçu sa perfection de l'avenir."⁸³

L'homme n'est plus homme que quand il affronte les limites de son humanité ; le romantisme est une sagesse des confins ; une sagesse des extrêmes dont Chateaubriand n'est pas seulement conscient mais dont il tire toute sa poétique des limites. Son esthétique du vague dépasse la sagesse moyenne des Lumières.

Dans la pensée romantique, chaque homme, pour accéder à la vérité dans sa totalité, doit sortir de lui-même par l'intermédiaire de l'autre ce qui rend possible de multiplier l'existence. L'anthropologie de cette dissociation va de pair avec la pluralité des approches et des jugements esthétiques.

Le retour de l'absolu pour l'esprit romantique implique le dépassement nécessaire de l'espace mental humain, dont la capacité n'est pas à la mesure de l'infini. Dans les écrits on voit naître l'idée que c'est grâce à la nature que l'homme peut expérimenter le sentiment de l'infini.

"Des millions d'étoiles rayonnant dans le sombre azur du dôme céleste, la lune au milieu du firmament, une mer sans rivage, l'infini dans le ciel et sur les flots!"⁸⁴

⁸³ *René*, p. 158.

⁸⁴ *Génie*, I, V, XII, p. 591.

A la vie de l'esprit s'ajoute la vie de la nature et l'existence humaine sera relié avec la divinité. Au cours de cette démarche on assiste à la naissance d'une science qui veut comprendre la nature humaine, c'est-à-dire l'anthropologie. Finalement c'est à l'intérieur du christianisme au XIX^e siècle que maintes ouvrages vont assimiler les sciences naturelles et celles de l'homme ce que Chateaubriand annonce avec le *Génie du christianisme*.

Albert Gérard résume parfaitement ce processus :

"Ainsi l'intuition poétique qui, chez les écrivains d'une époque précédente, aboutissait à une instauration strictement esthétique, stimule-t-elle, chez les romantiques à la fois le génie poétique et la réflexion métaphysique. Ce qui frappe le poète devant tel spectacle de la nature, devant telle situation d'existence, c'est à la fois la multiplicité des parties ou des éléments, et leur corrélation, leur cohésion, leur interdépendance [...] L'expérience poétique est l'intuition du grand organisme vivant de la nature à travers la perception des détails chaotiques."⁸⁵

Seul l'esprit humain, quand il dépasse lui-même pour coïncider avec l'esprit divin, possède la clef des transformations qui permettent de passer de l'ordre des significations sensibles et poétiques à l'ordre des significations intellectuelles et scientifiques. Ces transformations se déroulent pendant la contemplation créatrice où le poète voit se déployer devant lui comme un spectacle immense, dans des temps et des espaces nouveau, l'histoire de la genèse de la Nature. Ainsi la nature elle-même devient une poésie parfaite.

La fonction poétique, la faculté divinatrice, permet à l'être humain de découvrir dans sa propre nature le fondement de la compréhension de la nature. La vérité universelle apparaît comme un principe d'identité liant entre elles les parties de

l'univers. Dans l'esthétique romantique alors tout devient connaissance et la création devient une expérience épistémologique où, contrairement aux méthodes des époques précédentes, l'homme dans sa démarche part du compliqué pour arriver au plus simple comme nous avons vu dans la méthode ascendante de Chateaubriand où il explique l'idéal à travers le réel, l'abstrait à l'aide du concret.

La philosophie de la nature pose l'indépendance de la nature. Il existe dans la réalité naturelle un ensemble de règles assurant sa cohérence ; cette nécessité intérieure correspond à la notion d'organisme : il n'est pas système qui ne soit pas en même temps un tout organique. Ce tout est déterminé par la nature. Ce n'est pas le tout qui naît des parties mais les parties naissent du tout.

La notion d'organisme, mot clé pour appréhender le romantisme naissant est l'archétype de la pensée. Elle s'impose à la présence au monde de l'homme, qui, sans elle, serait dépourvu de sens. L'organisme est la nature en tant que totalité et se présente à nous sous deux aspects opposés : mécanisme, c'est-à-dire une série régressive de causes et d'effets et finalité qui signifie l'indépendance de tout mécanisme d'une simultanéité de causes et d'effets. Dans cette conception la nature devient une ligne circulaire, revenant sur elle-même et sera un système clos.

"Ici le temps se montre à nous sous un rapport nouveau ; la moindre de ses fractions devient un tout complet, qui comprend tout, et dans lequel toutes choses se modifient, depuis la mort d'un insecte jusqu'à la naissance d'un monde : chaque minute est en soi une petite éternité."⁸⁶

⁸⁵ Albert Gérard , *L'idée romantique de la poésie en Angleterre*, Belles Lettres, Paris, 1955, p. 75.

⁸⁶ *Génie*, I, V, II, p. 559.

Celui qui contemple la nature doit le faire dans un esprit de divination, en s'efforçant d'imiter la spontanéité créatrice qui préside à l'organisation des formes et la nature semble toujours réserver un mystère et ne révéler que certains de ses aspects.

"Je dépérissais à vue d'oeil : tantôt je demeurais immobile pendant des heures, à contempler la cime des lointains forêts ; tantôt on me trouvait assis au bord d'un fleuve, que je regardais tristement couler. Je me peignais les bois à travers lesquels cette onde avait passé, et mon âme était tout entière à la solitude."⁸⁷ - s'écrie Chactas, pénétré par l'envie de retourner dans la nature, où il retrouve la solitude, l'état d'âme qui lui rend possible de contempler les paysages et s'unifier avec eux.

L'organisme définit un modèle épistémologique applicable à tous les domaines de la connaissance ; il permet la possibilité de variations en nombre indéfini sur le thème général, comme autant de métamorphoses conservant l'analogie fondamentale.

Nous avons déjà évoqué que dans le *Génie du christianisme* Chateaubriand dit que l'homme est la pensée manifestée de Dieu. Cette constatation exprime non seulement Dieu à face humaine mais Dieu, autrement dit la nature qui revêt également le visage de l'homme.

La conscience ne tourne pas vers la *natura naturata*, vers les formations déterminées qui peuplent l'espace et le temps, mais vers la *natura naturans*, la source de vie, la puissance créatrice infinie qui est une dynamique de la fluidité. On a déjà examiné que les images de la fluidité sont les images privilégiées de Chateaubriand. Le fluide chez lui signifie toujours le mouvement et le mouvement est la vie organique même.

La pensée de l'écrivain du *Génie* devient végétative et opère avec des catégories, avec des images organicistes et botaniques : il parle du développement, de

la croissance, des racines. C'est l'arbre et la forêt qui revient tout le temps dans ses textes étant donné que "l'arbre répète ce qui, pour l'expérience archaïque, est le Cosmos tout entier. L'arbre peut devenir un symbole de l'univers." L'arbre ainsi représente à la fois la destinée de l'homme, mais la structure entière de l'univers. Dans les *Mémoires* de Chateaubriand, on peut lire d'émouvantes lignes sur ses arbres implantées dans la Vallée-aux-Loups, dans son domaine, dans son univers où il crée soigneusement son jardin, son sanctuaire personnel :

"J'étais dans des enchantements sans fin ; sans être Mme de Sévigné, j'allais, muni d'une paire de sabots, planter mes arbres dans la boue, passer et repasser dans les mêmes allées, voir et revoir tous les petits coins, me cacher partout où il y avait une broussaille, me représentant ce que serait mon parc dans l'avenir [...]"⁸⁸

Péter Ádám, dans son article *Chateaubriand arboriculteur*⁸⁹, tout en expliquant la présence des arbres dans la vie et les écrits de Chateaubriand, établit un parallèle entre les arbres et les souvenirs ainsi qu'entre les arbres et les livres. Les arbres de Chateaubriand sont des arbres-souvenirs, ayant été rapportés de ses pérégrinations comme ses livres qui sont également porteurs de souvenirs de voyage. L'arbre, introduit poétiquement dans les textes, représente le passé et l'avenir et rend l'oeuvre toute entière organique qui deviendra un être vivant dont Chateaubriand esquisse l'arbre généalogique dans ses *Mémoires d'outre-tombe* :

"Un jour, en me rendant cette ombre, ils [les arbres] protégeront mes vieux ans comme j'ai protégé leur jeunesse. Je les ai choisis autant que je l'ai pu des divers climats où j'ai

⁸⁷ *Atala*, p. 64.

⁸⁸ *MOT*, II, p. 248.

⁸⁹ Péter Ádám, *Chateaubriand arboriculteur*, in : *Acta Romanica Szegediensis*, 1997. tomus XVII. p. 65.

erré ; ils rappellent mes voyages et nourrissent au fond de mon coeur d'autres illusions [...].⁹⁰

L'arbre assure la communication avec le cosmos et assure l'identité de l'individu avec la nature et avec lui-même. L'arbre substitue alors l'image de l'horloge mécanique dans la pensée romantique. On verra plus bas quelle signification poétique revêt l'arbre et la forêt dans les textes de Chateaubriand.

Madame de Staël⁹¹ déjà dans son *De l'Allemagne*, reconnaît que la métaphysique doit subir une Révolution semblable à celle qu'a faite Copernic dans le système du monde ; elle doit replacer l'âme humaine au centre et la rendre semblable au soleil autour duquel les objets extérieurs tracent leur cercle et dont ils empruntent la lumière.

Comme l'homme avait perdu sa position centrale dans l'univers il essaye de la récupérer moralement dans le romantisme, d'où la vision du monde anthropomorphe du romantisme.

4.2 Vers une nouvelle esthétique

En feuilletant les écrits de François-René de Chateaubriand on a la certitude qu'il est l'héritier des Lumières. On peut constater également que, malgré des sources indubitables, il y a forcément des écarts dans les interprétations de Chateaubriand par rapport aux textes de ses prédécesseurs classiques ainsi que par rapport à ceux de ses maîtres de l'ère des Lumières.

Toute interprétation et toute réception ultérieures des idées et des visions du monde d'une époque impliquent un effort de systématisation de la part de la postérité. On a tendance à simplifier le passé, à voir et à établir des systèmes même là où il n'y

⁹⁰ MOT, op. cit. p. 14.

en a pas. Aussi est-il difficile d'éviter les contradictions qui se glissent inévitablement dans les réflexions les plus systématiques de tel ou tel penseur. Ces contradictions peuvent écartier la logique de la réflexion.

Jean Fabre démontre, dans son livre intitulé *Lumières et Romantisme*⁹² que "le romantisme, cette vibration ou cette crispation des Lumières, ne pourra jamais être isolé, même quand il prétend s'en dissocier par un anathème ou un refus."

Si l'on accepte que les écarts aussi ont une logique, par exemple les écarts entre la vision de nature de Jean-Jacques Rousseau et les conceptions de son disciple Chateaubriand, il nous paraît utile d'examiner de plus près cette logique.

Quelles sont les différences entre les influences effectives et les considérations de Chateaubriand sur ces mêmes influences des Lumières? La réponse n'est pas évidente, étant donné que l'oeuvre de Chateaubriand est plurielle également. Il y a une différence d'ordre entre le Chateaubriand de *l'Essai sur les Révolutions*, celui du *Génie du christianisme* et celui des *Mémoires d'outre-tombe*. Par le jeu d'intégration dans les *Mémoires d'outre-tombe* de textes antérieurs à la rédaction de ses *Mémoires*, Chateaubriand se révisé lui-même constamment, et par ces autoréflexions il saisit l'essentiel de sa propre évolution spirituelle. Il nous suffit de le suivre sur ce chemin et nous avons la possibilité de saisir, par nous-mêmes, le tournant décisif de l'évolution d'une époque artistique à l'autre.

Par exemple, le texte sur la littérature anglaise qu'il rédige lors de son exil en Angleterre, qu'il utilise comme préface pour introduire sa traduction de Milton, il le reprend dans ses *Mémoires*. Donc le texte est révisé comme il dit, en 1836 sur son

⁹¹ Madame de Staël, *De l'Allemagne*, Garnier-Flammarion, Paris, 1968.

⁹² Jean Fabre, *Lumières et Romantisme*, Klincksiek, Paris, 1980. p. XV.

article traitant de la littérature anglaise de 1801, à propos de Shakespeare qu'il l'a "mesuré avec la lunette classique".⁹³

Cette remarque justifie notre hypothèse selon laquelle l'écrivain du *Génie du christianisme* opte pour un point de vue conforme à sa formation, c'est à dire classique, mais la perspective de sa vision est déplacée vers de nouveaux horizons, vers une nature à visage humain, qui n'a de sens que quand l'homme la contemple et lui confère une signification.

Notre travail vise à démontrer les déplacements des points de repère. D'abord en général par rapport aux Lumières, ensuite pour les genres littéraires traités dans le *Génie du Christianisme* concernant l'esthétique et les caractéristiques du romantisme de l'auteur. A partir de ses réflexions et de la hiérarchie qu'il a lui-même établi entre les genres littéraires, nous nous interrogeons finalement sur les genres romanesques dont Chateaubriand ne parle même pas dans son apologie de la chrétienté mais dont il cultive un type - à la mode à l'époque mais difficile à catégoriser - et dont il parle plus tard dans ses *Mémoires*, lorsqu'il évoque ses souvenirs littéraires et romanesques d'Angleterre.

Lisant les lignes citées ci-dessous, l'auteur d'*Atala* dans les *Mémoires d'outre-tombe* se révèle à nos yeux conservateur et quelque peu pessimiste en ce qui concerne la notion d'évolution littéraire de son époque en 1837.

"Au delà du mouvement imprimé aux lettres à la naissance de ce siècle, en commencera-t-il un autre? Il y a des bornes qu'on ne peut franchir parce qu'on est arrêté par la nature même des choses; ... la caducité des langues et les vanités humaines. Une langue peut, il est vrai, acquérir des expressions nouvelles à mesure que les lumières s'accroissent; mais elle ne saurait changer sa syntaxe qu'en

⁹³ MOT, I. p. 501.

changeant son génie. [...] Faute de cette unité des langues européennes que possédèrent d'abord les Grecs et ensuite les Romains, on ne verra plus s'élever de ces colosses de gloire. [...] A l'époque où nous vivons, chaque lustre vaut un siècle; la société meurt et se renouvelle tous les dix ans. Bonaparte sera la dernière existence isolée de ce monde ancien qui s'évanouit; [...] et la grandeur de l'individu sera désormais remplacée par la grandeur de l'Espèce. [...] une autre cause nous empêche d'avancer: la liberté, l'esprit de nivellement et d'individualité, la haine des supériorités, l'anarchie des idées, la démocratie enfin est entrée dans la littérature ainsi que dans le reste de la société, etc."⁹⁴

Il est à remarquer que l'auteur de ces lignes voit l'obstacle de l'évolution en la pluralité des langues dont les origines se trouvent dans la corruption des hommes au cours de leur Histoire et qui prouve le caractère pécheur des êtres humains. Le problème des langages n'est pas mentionné dans le *Génie du christianisme* même si le romantisme déploie largement les paradoxes issus de la relation ambiguë entre la réalité et les signes langagiers qui la désignent.

Finalement les conceptions universalistes d'un classicisme basé sur les notions esthétiques universelles du beau, du bien et du vrai idéaux⁹⁵ se complètent par les notions de liberté, d'individualité et de démocratie et inaugurent un romantisme français qui reste presque indéfinissable du fait de la multiplicité des textes théoriques peu systématiques sur la destinée des arts et des poètes.

⁹⁴ MOT, II. p. 701. Appendice II. Un chapitre retranché au Livre Premier de la Deuxième Partie. On a retrouvé ce texte dans les archives à Combourg avec le titre, *Sur l'Avenir littéraire*, destiné d'abord à paraître dans les *Mémoires*, incomplet (dans la suite des chapitres consacrés au *Génie du christianisme*, *Année de ma vie* 1802 et 1803. *Question relative au progrès futur des lettres* (Paris, 1837) (Le début provient de *l'Essai sur la littérature anglaise*.)

⁹⁵ Ce sont les éléments essentiels du caractère platoniste du romantisme en France. Ces éléments seront diffusés en partie par *De l'Allemagne* de Madame de Staël. Sur ce sujet voir l'article de Michel Brix, *Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique*. in *Romantisme*, XXXI^e année, n°113, 2001.

Cette prise de conscience du déplacement des accents de jadis modifiera les visions esthétiques et poétiques des romantiques français. On peut donc dire qu'il se forme un romantisme démocratique auquel Chateaubriand fait allusion dans l'extrait cité.⁹⁶ Sans entrer dans les détails théoriques du romantisme - ce n'est pas notre propos - on verra combien les notions, mentionnées dans un contexte négatif par l'auteur, seront spontanément favorables à la codification du roman comme genre autonome, genre qui était négligé par les époques précédentes (même si les romans étaient remarquablement présents dans la pratique littéraire et dans les pensées esthétiques des Lumières).

On voit également combien la pensée des Lumières détermine, malgré l'auteur lui-même, les considérations comparatistes révélées dans le *Génie du christianisme*.

Nous essayons de trouver des réponses à ces questions en nous inspirant du *Génie du christianisme*, écrit au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle. Cette donnée chronologique est significative historiquement, puisqu'elle nous permet d'abord de toucher de près la transformation de l'esthétique des Lumières, et ensuite d'examiner le processus de prise de conscience du romantisme naissant grâce à l'ouvrage de Chateaubriand. Et cette donnée n'est pas non plus sans signification du point de vue de la vie particulière de l'auteur du *Génie*, rentrant en France après son long voyage en Amérique et un exil en Angleterre.

Le voyage en Amérique permet au poète du *Génie* de quitter l'Histoire européenne, c'est un lieu hors temps et hors espace: "J'émigre du monde" - selon son expression. Cette note nous rappelle les aspirations de Rousseau. Celui-ci - sans parler

⁹⁶ Cultivé par Victor Hugo par exemple qui ajoute à tout cela la mission prophétique du poète romantique. Cependant il faut y ajouter qu'ils restent encore des écarts entre les intentions et les pratiques littéraires et que la tradition d'un formalisme classique, reprise pleinement par les Parnassiens, marque les écrits jusqu'au symbolisme. Le symbolisme forme une conception élitiste de la poésie où le poète n'est plus le prophète qui mène le peuple et l'Histoire mais il devient l'élite qui, lui seul, est capable de déchiffrer et transmettre en une langue poétique le message de l'au-delà.

maintenant de ses pensées politiques et historiques - exerce une forte influence sur Chateaubriand. (Nous avons déjà examiné précédemment la part que Chateaubriand doit aux Lumières quant aux pensées philosophiques sur la nature, qui déterminent son écriture à partir de la construction spatio-temporelle et syntaxique jusqu'aux figures poétiques.)

On a du mal à définir le moment où l'art de Rousseau devient le point de départ d'une nouvelle esthétique d'un âge nouveau, dans les premiers textes de Chateaubriand. Leur différence réside en leur point de vue, la perspective selon laquelle ils admirent la nature et assument l'Histoire.

On peut constater, tout en simplifiant les choses, que Rousseau est fidèle à la manière de penser des Lumières qui cherchent dans l'Histoire les origines du système institutionnel du XVIII^e siècle. Pour Chateaubriand, l'Histoire devient une question sensible de l'identité et l'Histoire nationale française est vécue et évoquée par lui dans ses *Mémoires* comme la propre histoire de sa vie intime. (On verra en quoi ce comportement va modifier la forme et la structure temporelle et spatiale du genre des mémoires.)

Au cours d'un bref, donc nécessairement simpliste aperçu d'histoire littéraire⁹⁷ nous nous proposons de relever quelques points d'inspiration des débuts de Chateaubriand.

Barbey d'Aurevilly, admirateur de Chateaubriand fait la comparaison suivante dans *Les prophètes du passé* : "de Bonald et de Maistre ne furent du dix-huitième siècle que par le mépris qu'ils lui montrèrent. Chateaubriand, lui, en fut complètement (...) Il a sucé le lait maudit."⁹⁸

⁹⁷ A propos des influences exercées par les Lumières sur Chateaubriand voir l'article de Tanguy Logé, *Chateaubriand, fils rebelle des Lumières*. in, *Bulletin de l'académie royale de langue et de littérature française*, 1998, Nos 3-4. pp. 297-304.

⁹⁸ Barbey d'Aurevilly, *Les prophètes du passé*, Bourdilliat, Paris, 1860, p. 107.

Dans l'oeuvre de Chateaubriand, cet héritage des Lumières est évoqué sous le choc de l'Histoire. On aurait tort tout de même de considérer Chateaubriand comme un bon élève des Lumières.

Nous connaissons ses témoignages sur les lectures inspirées par son père, par exemple l'*Histoire philosophique des deux Indes* de l'abbé Raynal, la vaste compilation sur le commerce colonial⁹⁹ qui alimente une rêverie sur les régions lointaines.¹⁰⁰ Mais quand il part en voyage en Amérique il perd ses illusions, le colon et le commerce ne sont pas libérateurs (comme prétendent les Lumières) mais sont une exploitation des indigènes. Le mythe est détruit mais le poète sera toujours attiré par les pays exotiques.

A Rennes, qui était le foyer des Lumières en Bretagne, Chateaubriand et ses camarades lisent clandestinement les ouvrages de Voltaire, de Rousseau, de Diderot ou d'Helvétius.

Ensuite à Paris, Chateaubriand connaît des hommes de lettres, disciples eux-mêmes des Lumières: le voltairien La Harpe, le rousseauiste Ginguéné, Fontanes qui devient son grand ami et qui lui inspire la vaste entreprise du *Génie du christianisme*, et le philosophe Delisle de Sales. Le frère de notre auteur épouse la petite-fille de Malesherbes (ancien ami de Rousseau) qui devient le père spirituel du jeune Chateaubriand.

L'influence de l'*Histoire naturelle* de Buffon sur l'auteur des *Natchez* - dont le héros indien Chactas, amené en France observe la société comme homme de la nature - est également considérable. Le bon sauvage, sujet privilégié des Lumières lui permet de valoriser un point de vue critique non seulement sur l'Europe civilisée mais aussi sur l'Amérique. Bien que l'Amérique signifie pour l'écrivain le refuge, hors du temps et hors

⁹⁹ MOT, I., p. 121.

de l'espace, il ne quitte quand même pas le temps historique (par sa naissance il en reste très sensible) et il en garde un point de repère pour porter sa critique en opposant les deux mondes. Il tire l'enseignement de cette comparaison en exprimant de la façon suivante, dans la préface de la première édition d'*Atala*, sa distance par rapport à l'attitude de Rousseau quant à la nature sauvage.

"Au reste je ne suis point comme M. Rousseau, un enthousiaste des Sauvages; et quoique j'aie peut-être autant à me plaindre de la société que ce philosophe avait s'en louer, je ne crois point que la pure nature soit la plus belle chose du monde. Je l'ai toujours trouvée fort laide, partout où j'ai eu l'occasion de la voir. Bien loin d'être d'opinion que l'homme qui pense soit un animal dépravé, je crois que c'est la pensée qui fait l'homme."¹⁰¹

Est-ce l'esprit voltairien qui lui suggère ces mots? Nous croyons que c'est plutôt une réflexion qui marque le commencement d'une ère nouvelle dont il se considère le représentant. Il n'exprime pas de nostalgie pour l'homme de la nature, il le regarde plutôt avec un oeil civilisé et il projette l'esprit chrétien dans les forêts sauvages de l'Amérique.

"Après tout, si l'on examine ce que j'ai fait entrer dans un si petit cadre, si l'on considère qu'il n'y a pas une circonstance intéressante des moeurs des Sauvages que je n'aie touchée, pas un bel effet de la nature, pas un beau site de la Nouvelle-France que je n'aie décrit; si l'on observe que j'ai placé auprès du peuple chasseur un tableau

¹⁰⁰ L'*Histoire* de Raynal est une compilation insipide et fort contradictoire qui a suscité beaucoup de critiques dans son époque par sa conception révolutionnaire. Les idées les plus radicales et un tiers de l'édition de 1780 sont dus à Diderot. Voir l'article d'Olga Penke, *La fortune de l'Histoire des deux Indes* au XVIII^e siècle en Hongrie in : *Acta Romanica*, Tomus VIII, Szeged, 1985. pp. 7-34.

¹⁰¹ *Atala*. René. Préface de la première édition. p. 23.

complet du peuple agricole, pour montrer les avantages de la vie sociale sur la vie sauvage; [...]"¹⁰²

Dans l'immensité des paysages américains, où se déploient son imagination et son art, le poète médite la leçon de Rousseau et se rétablit dans ses droits originels, proche des Sauvages, ces enfants de la nature.

"Délivré du joug tyrannique de la société, je compris alors les charmes de cette indépendance de la nature qui surpassent bien loin tous les plaisirs dont l'homme civil peut avoir l'idée. Je compris pourquoi pas un Sauvage ne s'est fait Européen, et pourquoi plusieurs Européens se sont fait Sauvages; [...]"¹⁰³

Le passage entre la société et la nature est donc irréversible, et même si Chateaubriand dans son *Essai sur les Révolutions* en 1797 évoque l'effet malveillant de la vie en société et exprime son désir de se retirer au sein de la nature, on peut toucher d'un peu plus près la différence de position prise par Rousseau envers l'homme naturel et celle du poète romantique qui reste toujours civilisé même parmi les Sauvages. On verra où mènent la solitude exaltée et le vague des passions sans but et sans bornes dans *Atala* et dans *René*.

Finalement, Chateaubriand revenu en France est à nouveau saisi par l'Histoire, il s'exile en Angleterre où le mercantilisme anglais (il vit dans la misère profonde) et le terreur de la Révolution (Malesherbe, son frère et sa femme seront guillotines) modifie son regard sur les Lumières. La preuve en est l'écriture de l'*Essai sur les Révolutions* déjà cité qui témoigne de son embarras et de ses tourments.

¹⁰² Ibid. p. 24.

¹⁰³ *Essai*, p. 442. Voir encore Jean Roussel, *Jean-Jacques Rousseau en France après la révolution*, A. Colin, Paris, 1972, pp. 139-180.

Il met alors en question toutes les valeurs des Lumières et établit des parallèles entre les états antiques du passé pour mieux comprendre le présent. A cette époque, se multiplient d'ailleurs les ouvrages qui revisitent l'Histoire et cherchent des explications pour comprendre les événements de la Terreur.¹⁰⁴

Chateaubriand utilise la même démarche d'examen que les Lumières, et il a la même vision sur l'Histoire et sur le passé qui servent à mieux voir l'état actuel de la société. Mais il y mêle quelque chose de tragique; le destin personnel de l'homme.

Le jeune auteur de *l'Essai* admire Montesquieu, Mably et Raynal mais il adopte aussi le pessimisme de Rousseau, et il ajoute qu'il n'est pas de liberté sans vertu. Les Lumières n'ont pu guérir l'ancien Régime de ses moeurs corrompues.

Suite à des aspirations nihilistes et pessimistes, Chateaubriand se tourne vers le christianisme et rédige le *Génie du christianisme* où il exprime des idées proches de celles de Rousseau et de Bernardin de Saint Pierre. Ce livre poursuivra un dialogue avec les Lumières.

Après avoir parcouru les traces des Lumières dans les débuts de la carrière de Chateaubriand, on constate que dans l'ancien système des Lumières les mêmes éléments (point de vue critique, dilemme de la nature et de la société, homme de la nature, Histoire, etc.) se retrouvent dans la vision de Chateaubriand annonçant la venue d'une nouvelle génération, et que ces éléments occupent la même place dans ce nouveau système. Ce qui nous frappe, c'est le regard étonnant et la nouvelle perspective dans laquelle les choses de la nature et surtout l'homme sont vus par l'écrivain du *Génie*.

Cette vision étrange de Chateaubriand, par rapport aux antécédents, est fort attachée à l'idée de la Nature, analysée dans le chapitre précédent, et à celle de

¹⁰⁴ Abbé de Bévry, Sylvestre Guillon, Mallet du Pan, Gabriel Pelletier s'entreprennent également de chercher les causes de la tragédie et de mesurer la chance d'un avenir pour la France.

l'Histoire. L'Histoire est vécue comme un temps individuel au cours duquel les événements de la société et de la vie particulière auront la même valeur d'abstraction. C'est l'histoire même qui va devenir le destin du poète auquel, tout de même, Chateaubriand n'attribue pas la mission prophétique, étant donné que, de par le désordre et les tourments des événements de la Révolution française, le destin de l'Histoire reste ineffable pour l'homme des Mémoires d'outre-tombe. Ainsi se trouvent-elles, l'Histoire et la Nature poétisées, à travers la présence centrale du regard de l'homme.

"Un jour j'étais monté au sommet de l'Etna, volcan qui brûle au milieu d'une île. Je vis le soleil se lever dans l'immensité de l'horizon au-dessous de moi, la Sicile resserrée comme un point à mes pieds, et la mer déroulée au loin dans les espaces. Dans cette vue perpendiculaire du tableau, les fleuves me semblaient plus que des lignes géographiques tracées sur une carte; [...]"¹⁰⁵

Evoque ainsi René dans *Atala* le moment où il est saisi par le désir de se jeter dans l'abîme du volcan. Nous pouvons multiplier les extraits où s'accumulent les verbes et les métaphores de la vue et de la perspective de celui qui contemple une scène de la nature. L'oeil et l'espace réflexif du contemplateur jouent un rôle primordial sinon fondamental dans la poésie de Chateaubriand.

Pour ce qui est de la vision poétique de la nature, nous ne nous laissons pas d'évoquer l'influence directe de Jean-Jacques Rousseau.

En examinant la poésie de la nature dans le *Génie du christianisme* on peut directement remonter à l'influence de Rousseau¹⁰⁶ qui, dans les *Rêveries du promeneur*

¹⁰⁵ *Atala*, p. 158.

¹⁰⁶ L'influence de la philosophie naturelle de Rousseau sur l'oeuvre de Chateaubriand est abondamment traitée dans l'ouvrage de Marie Pinel, *La mer et le sacré chez Chateaubriand*, Claude Alzien, Paris, 1993.

solitaire (1776-78), notamment dans la *Cinquième promenade*, parle de l'évidence de la nature qui s'impose à l'homme par l'intermédiaire de ses sens.

"Quel était donc ce bonheur et en quoi consistait sa jouissance? [...] Le précieux far niente fut la première et la principale de ces jouissances que je voulus savourer dans toute sa douceur [...]."¹⁰⁷

La nature exerce une attirance physique sur l'homme et l'élève à un sentiment de plénitude. D'où le désir instinctif de l'homme de s'unifier à la nature et l'expérience sensible de la fusion avec la nature. Malgré cette influence indubitable, Chateaubriand prend parti - dès *l'Essai sur les Révolutions* (1797) - pour une pensée qui est prête à s'élever vers la transcendance. Rousseau s'isolait du monde, s'enfermait dans un bonheur comme il explique dans sa *Troisième promenade* :

"La méditation dans la retraite, l'étude de la nature, la contemplation de l'univers, forcent un solitaire à s'élancer incessamment vers l'auteur des choses et à chercher avec une douce inquiétude la fin de tout ce qu'il voit et la cause de tout ce qu'il sent."¹⁰⁸

Chateaubriand cependant ressent dans la solitude de la nature un élan physique qui l'entraîne vers le divin. L'auteur d'*Atala* considère le divin comme accessible seulement à celui qui sait se tourner vers le monde extérieur (ce qui n'est pas le Moi mais les autres et Dieu) et recevoir le message de l'infini. Ainsi la religion naturelle de Rousseau se transforme-t-elle en religion naturelle chrétienne chez Chateaubriand.

¹⁰⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire. Cinquième promenade*. Garnier-Flammarion, Paris, 1964. p. 97.

¹⁰⁸ Ibid. p. 60.

Chateaubriand nous présente deux façons différentes de ressentir la présence divine dans la nature. L'une est négative, c'est le vide, le vague des passions, l'insatisfaction intérieure déjà citée.

"Un jeune homme plein de passion, assis sur la bouche d'un volcan, et pleurant sur les mortels dont à peine il voyait à ses pieds les demeures, n'est sans doute, ô vieillard, qu'un objet digne de votre pitié; mais quoi que vous puissiez penser de René, ce tableau vous offre l'image de son caractère et de son existence: c'est ainsi que toute ma vie j'ai eu devant les yeux une création à la fois immense et imperceptible, et un abîme ouvert à mes côtés."¹⁰⁹

L'autre est positive, c'est l'extase venant du désir de fusion avec la nature. Le vide demande à être comblé par quelque chose qui soit en dehors ou au-dessus de lui. La fusion avec la nature vient de la contemplation de l'image de la beauté divine, c'est-à-dire de la nature. L'homme qui la contemple accède à la plénitude.

"[...] mais, dans ces pays déserts, l'âme se plaît à s'enfoncer, à se perdre dans un océan d'éternelles forêts ; elle aime à errer, à la clarté des étoiles, aux bords des lacs immenses, à planer sur le gouffre mugissant des terribles cataractes, à tomber avec la masses des ondes, et pour ainsi dire à se mêler, à se fondre avec toute une nature sauvage et sublime."¹¹⁰

¹⁰⁹ *Atala, René*, p. 158.

¹¹⁰ *Essai*, pp. 446-447.

5. LES VALEURS ESSENTIELLES DE L'ESTHETIQUE DE CHATEAUBRIAND

5.1 Raison, imagination, passion

Après avoir parcouru les éléments les plus essentiels de la philosophie de la nature des plus grands maîtres de Chateaubriand, ainsi que les transformations des notions philosophiques au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, à ce stade de notre réflexion, il nous paraît nécessaire d'examiner l'évolution¹¹¹ des considérations qui s'élaborent autour des catégories esthétiques du beau, de l'imagination, de la création artistique, du mensonge, des sentiments et des passions depuis les Classiques jusqu'aux Romantiques.

Sans entrer dans les détails, nous visons à voir quelles modifications ont subies ces notions privilégiées et fondatrices de l'esthétique de Chateaubriand.

La notion du Beau autonome se présente en relation avec la notion de la forme et celle de la forme est liée à l'activité créatrice du sujet génial. Le génie n'est pas réduit

¹¹¹ Notre aperçu sur l'esthétique classique s'inspire de l'ouvrage d'Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1684 - 1814*. Albin Michel, Paris, 1994.

à la spontanéité et l'esthétique moderne du XVIII^e siècle construit la raison poétique¹¹². Cela signifie que le mot raison change de contenu et est transféré dans le domaine de l'esthétique.

D'après Leibniz et Wolf, le phénomène primitif de l'âme réside dans l'action. Cette force est un principe actif orienté vers la connaissance, elle détermine un "appétit constant pour de nouvelles idées."¹¹³ La pensée est conçue donc comme force : "quant à la représentation elle-même, il ne faut nullement entendre ici comme le pur reflet d'une réalité extérieure mais comme une énergie purement active."¹¹⁴

David Hume¹¹⁵, le philosophe empiriste ramène toute la pensée à un système d'images. Chez Hume ainsi, la raison perd sa position souveraine et "doit également, sur son propre terrain, dans le domaine de la connaissance, abdiquer sa fonction directrice et céder le pas à l'imagination."¹¹⁶ L'imagination sera la plus fondamentale des facultés au cours du processus épistémologique.

L'imagination est présente à tous les niveaux de la vie mentale. Elle assure la transformation des impressions en idées simples et en idées complexes. C'est dans les idées complexes que se trouve la puissance créatrice parce qu'ici les combinaisons peuvent se multiplier à volonté et c'est ici aussi que les idées s'organisent en suite de pensées.

Les passions sont les sources primitives de toute activité. Elles sont les principes de l'association. Ce sont les passions qui constituent l'imagination comme faculté. C'est l'association qui apparaît comme la règle de l'imagination et non son produit ou la manifestation d'un libre exercice. L'imagination réalise la synthèse des

¹¹² Gravina, *Ration poetica*, 1708 est traduite en 1755 sous le titre de *Raison ou idée de la poésie*. Cité par Annie Becq, op. cit. p. 647.

¹¹³ Sulzer, *Analyse du génie*, 1757, cité par Annie Becq, p. 394.

¹¹⁴ Cassirer, *La philosophie des Lumières*, Fayard, Paris, 1966. p. 142.

¹¹⁵ David Hume, *Traité de la nature humaine*, Aubier, Paris, 1947. Les *Oeuvres philosophiques de M. D. Hume* sont traduites par J. B. Mérian et J. B. Robinet en 1758.

perceptions dont se compose le monde des phénomènes. Le moi se transforme en sujet par l'imagination parce que c'est par elle que se construit l'identité de la subjectivité. D'où vient le fait que le centre de gravité de l'esprit se trouve dans l'imagination. Les opérations de l'entendement deviennent alors une fonction de l'imagination.

C'est l'imagination qui constitue l'invention, c'est-à-dire la faculté du génie de comparer les idées les plus éloignées qui ont quelques rapports entre elles.

Voltaire, qui écrit dans *l'Encyclopédie*¹¹⁷ l'article sur l'Imagination, affirme qu'il en existe deux sortes:

"L'une qui consiste à retenir une simple impression des objets, l'autre qui arrange ces images reçues et les combine en mille manières. La première a été appelée l'imagination passive, la seconde active."

Cette faculté dépend de la mémoire. Les perceptions entrent par les sens, la mémoire les retient, l'imagination les compose. Voltaire rapproche l'imagination des rêves qui ne sont jamais des images fidèles. Voltaire n'interprète pas cette notion positivement. L'imagination échappe au contrôle de la raison et en cela Voltaire reste fidèle à l'esprit de son époque. Cependant, il n'a pas d'illusion sur le pouvoir de la raison et de la volonté humaine non plus. C'est l'imagination passive, indépendante de la réflexion qui est la source des passions et des erreurs, elle peut provoquer des superstitions et des fanatismes.

L'imagination active est liée à la réflexion mais elle n'est pas totalement contrôlée par la raison. L'élément constitutif essentiel du génie est justement cette imagination active.

¹¹⁶ Cité par Cassirer, op.cit. p. 300.

Voltaire distingue deux aspects: l'imagination d'invention et celle des détails. La deuxième présente des objets nouveaux. "Il y a une imagination étonnante dans la mathématique pratique - affirme Voltaire -, et Archimède avait au moins autant d'imagination qu'Homère."¹¹⁸

Diderot par contre est influencé par Hobbes¹¹⁹. Il lui doit en grande partie de sa conception de l'imagination même si sa source directe est Condillac.

Chez Diderot¹²⁰ les toutes premières réactions mentales sont les fantômes (le mot a la même racine que le grec phantasia). Le sujet de la sensation est l'être qui sent, son objet est qui se fait sentir, et le fantôme en est l'effet. Le songe est le fantôme de celui qui dort. Il y a l'imagination simple et composée comme le mot et le discours, l'imagination enchaîne ses fantômes en séries qui revêtent deux sortes de formes: discours mental irrégulier et régulier.

Le jugement c'est la faculté de remarquer dans les choses le ressemblances et les différences. Dans le *Salon* de 1767, Diderot fait la comparaison suivante entre le philosophe et le poète :

"L'imagination s'occupe sans cesse de ressemblances. Le jugement bserve, compare, et ne cherche que des différences. Le jugement est la qualité dominante du philosophe; l'imagination, la qualité dominante du poète."¹²¹

Le poète feint et le philosophe raisonne. La maîtrise du passé grâce au chaînes associatives, en quoi consiste l'expérience, autorise celle de l'avenir. Il n'y a qu'une différence de but entre les démarches du philosophe et celles du poète.

¹¹⁷ *Encyclopédie*, op. cit. L'article en question est publié en 1767, tome VIII. p. 421. A noter que Voltaire écrit ses articles en s'inspirant de l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac.

¹¹⁸ Ibid. p.

¹¹⁹ Leland Thielemann, *Diderot and Hobbes, Diderot Studies*, Syracuse University Press, II., 1952. p. 221.

¹²⁰ Diderot, *Oeuvres esthétiques*, par P. Vernière, Garnier, Paris, 1959. p. 287.

L'imagination ne crée rien à proprement parler, mais "elle imite, elle compose, combine, exagère, agrandit, rapetisse"¹²².

La perception des rapports est un des premiers pas de notre raison et elle prend une forme intense dans l'intuition de l'enthousiasme qui devient une forme supérieure de la connaissance rationnelle. L'intervention des désirs et des passions fait converger les associations étranges vers une fin et les transforme en chaîne réglée pour l'invention. *Le rêve de d'Alembert*, (1769) traite de ce problème à partir de la simple mémoire involontaire jusqu'à l'invention géniale précédée par l'imagination.

Les images rêvées cessent d'être des chimères grâce à l'aspect poétique de la connaissance. La réhabilitation de l'imagination n'est possible que dans un contexte matérialiste parce qu'ici fonctionne la nécessité universelle et les chaînes nécessaires des mutations et des transformations deviennent prévisibles. L'imagination et le réel sont ainsi compatibles. C'est grâce aux systèmes de rapports arbitraires des signes qu'on interprète et transforme le réel.

Ainsi le mensonge poétique s'introduit dans le récit. Diderot se montre gêné par la notion de l'art-imitation et il interprète une idée de l'imagination ancrée dans le réel qui lui permet de penser une transposition de la nature, qui reste sous le signe de l'imitation, sans en être une reproduction simpliste.

L'article *Laideur* (paraphrase de Spinoza) de l'*Encyclopédie*¹²³ écrit par Diderot affirme que dans un monde où tout est nécessaire, il ne saurait y avoir de valeurs absolues du beau ou du bon. Les choses ne peuvent pas être dites belles ou laides que par rapport à notre imagination.

¹²¹ Diderot, *Salons de 1767* in , *Oeuvres esthétiques*, Tome VII, op. cit. p. 165.

¹²² Ibid. p. 165.

¹²³ *Encyclopédie*, op. cit. Tome IX, p. 176.

Leibniz, dans les *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*, élabore et fonde, d'une certaine façon, une vision de monde universaliste, chère aux romantiques:

"On pourrait connaître la beauté de l'univers dans chaque âme, si l'on pouvait déplier tous ces replis qui ne se développent sensiblement qu'avec le temps. Mais comme chaque perception distincte de l'âme comprend une infinité de perceptions confuses qui enveloppe tout l'univers [...] chaque âme connaît l'infini, connaît tout, mais confusément [...]. Nos perceptions confuses sont les résultat des impressions que tout l'univers fait sur nous."¹²⁴

La vocation gnoséologique de l'imagination s'affirme en général, dans les beaux-arts et également en philosophie et en mathématiques. D'Alembert dit¹²⁵ que l'imagination est un talent de créer en imitant. La raison précède alors l'imagination parce que l'esprit, avant de créer commence à raisonner sur ce qu'il voit et sur ce qu'il connaît.

La notion de la création pénètre celle de la connaissance (chez Diderot et chez Rousseau) et le premier pas vers la poétique romantique à valeur épistémologique est fait. La valeur esthétique se définit par son écart absolu aux réalités existantes, de la même façon que les hypothèses scientifiques qui repose ainsi sur l'imagination.

Dans la mesure où la raison devient sensible, elle rend le sentiment apte à des fonctions théoriques, morales et esthétiques.

Le sentiment chez Rousseau est une forme de sensibilité purement passive, réduite à l'impression et à la seule affection psychologique dans un contexte condillacien sensualiste.

¹²⁴ *Principes de la philosophie ou Monadologie*, A. Robinet, PUF, Paris, 1954, p. 53-55.

"Sensibilité physique et organique qui, purement passive, paraît n'avoir pour fin que la conservation de notre corps et de notre espèce par les directions du plaisir et de la douleur."¹²⁶

Entre les simples sensations sans rapport c'est la raison sensitive qui établit des comparaisons pour en former des idées simples. C'est la synthèse de la raison et de la sensibilité dans un contexte sensualiste. Il n'est pas question ici d'opposition cartésienne entre raison et sens. Il s'agit plutôt d'une force spontanée d'une forme de sensibilité active capable d'ouvrir sur le jugement éthique c'est une sensibilité active ou morale, c'est la faculté d'attacher nos affections à des êtres qui nous sont étrangers.

Le sentiment intime guide l'esprit dans les domaines où la raison reste hésitante. Le sentiment crée un rapport privilégié avec la totalité comme avec la singularité des choses, dont l'expérience embrasse une infinité de rapports inaccessibles à un entendement fini.

"J'ai toujours cru que le bon n'était que le beau mise en action, que l'un tenait intimement à l'autre, et qu'ils avaient tous deux une source commune dans la nature bien ordonnée."¹²⁷

- dit Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*, roman où il développe l'idée que c'est la présence de l'homme en pleine Nature qui confère aux faits naturels un aspect dramatique, étant donné que les limites de la raison, par l'intermédiaire des sentiments sont attribuées à la Chute de l'homme. La voix intérieure du sentiment désigne cette

¹²⁵ D'Alembert, *Discours préliminaire, Oeuvres complètes philosophiques, historiques et littéraires*, J.-F. Bastien, Paris, 1805. p. 235-237.

¹²⁶ Rousseau juge Jean-Jacques, *Dialogues*, II. *Oeuvres complètes*, Tome I, Gallimard, Paris, (Bibliothèque de la Pléiade) 1969. p. 805.

¹²⁷ Rousseau, *Oeuvres complètes*, op. cit. p. 282.

vocation de la raison à l'idéal universel et rationnel. A l'aide de la notion du sentiment l'homme est capable de penser l'universalité d'un mouvement individuel.

La synthèse entre la subjectivité du sentiment individuel et l'objectivité rationnelle a été réalisée en 1790 par la *Critique de la faculté de juger*¹²⁸, dans le domaine des jugements du goût. Kant parle du plaisir issu de l'expérience d'un objet beau par le fait que celui-ci provoque le libre jeu de la libre imagination et de l'entendement indéterminé. C'est le beau qui plaît universellement sans concept. La chose belle est singulière. Kant démontre que dans le jugement du goût il s'agit d'un sentiment à portée universelle. D'où un troisième secteur de la vie spirituelle entre la théorique et la pratique, caractérisé par la perception de la forme esthétique, distinct de l'acte cognitif.

Diderot essaie de rationaliser le sensible, il pense donc que la sensibilité est une faiblesse d'origine physique¹²⁹. Les trop sensibles sont liés à l'émotion et ils ne sont pas capables de comparer. D'où l'insuffisance esthétique des sentiments. Dans le cas de Rousseau, c'est le principe actif également qui noue les relations.

Les notions de passion ou d'imagination et de sensibilité se dédoublent dans cette période de l'époque des Lumières où s'élabore l'idéologie du sujet créateur. Le goût devient le résultat de l'accumulation d'expériences passées.

Dans la pensée des Lumières, le sentiment est porteur d'universalité dans la mesure où il désigne un aspect de la nature.

Contre les abus du sensualisme esthétique, Rousseau veut établir la distance par les passions. L'expérience esthétique reste une impression morale, elle consiste en passions éveillées par l'expérience des autres passions:

¹²⁸ Kant, *Critique de la faculté de juger*, Publié et traduit par Philonenko, Vrin, Paris, 1965.

¹²⁹ Voir Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, in , *Oeuvres esthétiques*, op. cit.

"Les plus beaux chants, à notre gré, toucheront toujours médiocrement une oreille qui ne sera point accoutumée."¹³⁰ "Ce sont les besoins du coeur, donc des besoins distincts des besoins physiques, qui ont poussé les hommes à s'assembler et les passions ont présidé à la production simultanée de la poésie, de la musique et du langage."¹³¹

5.2 La Beauté

La deuxième moitié du XVIII^e siècle signifie un changement de paradigme dans l'histoire de la pensée esthétique française. Les influences allemandes et anglaises y jouent un rôle fondamental, certes, mais il s'agit essentiellement d'élaborations des systèmes esthétiques d'une manière parallèle dans les arts et les théories nationales.

Dans le domaine esthétique c'est l'aspiration au grand Beau qui désigne ce changement et qui se concrétise au retour vers l'Antiquité.

Au début, l'aspiration du Grand Beau exprime des intérêts politiques dont un symptôme serait l'importance de la peinture historique. Le retour à l'Antique, c'est-à-dire la représentation d'une Antiquité imagée et idéalisée, ne s'explique pas simplement par les fouilles et les publications qu'on en fait. L'Antiquité grecque ou romaine évoquée était "chargée d'un potentiel moderne et Révolutionnaire qui, ne pouvant trouver dans la littérature de son temps des schémas adéquats, se libère au contact des scènes de la vie antiques"¹³². Le retour à l'Antiquité était surtout sensible en Allemagne où ce phénomène peut être considéré comme une révolte contre l'absolutisme esthétique français.¹³³

¹³⁰ Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, in *Oeuvres complètes*, op. cit. p. 296.

¹³¹ Ibid. pp. 286-287.

¹³² J. Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, in *Histoire littéraire de la France, 1715-1794*, Editions sociales, Paris, 1974-1980. p. 201.

¹³³ Sur la modernité de l'idéal antique voir la monographie de József Pál, *A neoklasszicizmus poétikája*, Akadémiai kiadó, Budapest, 1988.

Le retour à l'Antiquité est inspiré par la nostalgie et après 1789 et 94, les hommes avaient besoin d'évoquer les esprits du passé pour comprendre le présent. L'Antiquité devient un passé idéalisé, non encore national mais à l'aide duquel la génération de penseurs d'après Révolution trouve un point de repère pour se déployer de leur présent chaotique.

C'est cette intention qui fait au monde *l'Essai sur les Révolutions* de Chateaubriand et maintes ouvrages sur le même sujet dans la période qui suit de près la dictature des Jacobins.

Dans la manière de se représenter l'Antiquité à cette époque de fin de siècle, on assiste à la même démarche métonymique de la réception que dans le cas de la représentation du Moyen Age par les romantiques, comme nous allons voir en parlant de l'architecture gothique. Avec la différence que, dans quelques décennies, l'époque des cathédrales symbolisera pour Chateaubriand et pour Victor Hugo la possibilité de saisir une identité nationale. Le vrai changement de paradigme en la pensée esthétique française, entre les Lumières et les Romantiques, consiste donc en la manière de traiter de la question du passé historique.

La Grèce antique, au tournant des deux siècles, est le lieu privilégié des arts et représente la grandeur non féodale comme une étape prestigieuse de l'évolution de l'humanité, ainsi que l'image de l'unité nationale. Au XVIII^e siècle elle devient l'idéal de l'artiste autonome.

La résurrection de l'Antiquité est due également à la possibilité d'exploitation du mythe grec au profit de l'autonomie de l'artiste et de l'homme de lettres. C'est-à-dire ce mythe s'élabore autour de cette autonomie qui constitue l'esthétique moderne du génie créateur à travers la transformation du statut de l'artiste et celle du marché de l'oeuvre d'art.

On voit bien la portée sociale du Beau idéal dont la notion implique un individu libre, apte à l'expérience d'un ordre de réalité supérieur.

La Révolution signifie la continuité et la rupture à la fois avec l'âge des Lumières. Après 1794, s'ouvre une période où se réalisent des conditions favorables au déploiement de l'esthétique moderne. Dans l'empire se forment les institutions de la vie intellectuelle et artistique de l'âge romantique et se formulent les principes d'une esthétique du sujet créateur. Les discussions sur le Beau idéal qui perpétuent les querelles du XVIII^e siècle se prononcent dans un nouveau contexte du vitalisme et d'une création spontanée grâce aux échanges avec l'Allemagne et à l'influence des philosophes allemands.

L'Académie française reste supprimée puisque la littérature est regroupée avec les beaux arts dans une troisième classe dans l'Institut créé le 22 août 1795 et divisé en trois classes. Etant donné que l'Institut ne régit pas la vie intellectuelle comme l'Académie auparavant les sociétés savantes se multiplient.

Ce n'est plus l'Académie donc qui organise des expositions mais le Musée qui annonce des concours, sacralise et démocratise l'art et lui assure l'indépendance.

Chateaubriand attaque les musées parce qu'ils isolent les oeuvres d'art et les oeuvres causent ainsi des impressions froissées, rompues, incohérentes et opposées à la sensation pleine, tranquille, entière qui naît d'un bel ouvrage, vu seul dans un local approprié à son objet¹³⁴. Le musée confère à l'objet d'art une gratuité.

C'est le sentiment qui assure la communication entre l'oeuvre, l'artiste et la société. Le sentiment développé est la grande puissance des arts. C'est par le sentiment que passe l'intégration de l'artiste à la société. D'où vient l'idée d'identification

¹³⁴ Voir A. Poirier , *Les idées artistiques de Chateaubriand*, PUF, Paris, 1930.

des produits de l'art à ceux des arts mécaniques et la gratuité de l'oeuvre émanant d'une activité souverainement libre ce qui est l'idéal antique.

L'activité de l'artiste est présentée dans les textes théoriques comme une création et l'art, sans aucune finalité devient autonome. La revendication de l'autonomie de l'art prend la forme d'une critique de l'idée de l'utilité.

La notion du beau idéal, hérité de Winckelmann et de ses adeptes occupe encore les réflexions esthétiques de cette époque, d'autant plus que Chateaubriand esquisse son esthétique du christianisme partant de cette catégorie. La transition entre les Lumières et le romantisme passe à travers les tensions que cette notion complexe et instable incite. Après la Révolution, l'idéologie du Beau idéal a cessé d'alimenter la nostalgie d'une grandeur républicaine, liée à l'Antiquité. Pour s'identifier à l'énergie moderne, cette notion n'évoque plus la perfection abstraite mais la valeur symbolique de l'oeuvre.

La catégorie du beau idéal se présente sous la forme d'un qualitatif du vrai. Ce vrai n'est pas la vérité de l'histoire ou des sciences naturelles mais le vrai possible, le vraisemblable. Dans la définition de Chateaubriand, le beau idéal est essentiellement social. Ainsi cette beauté est inconnue de l'homme sauvage très près de la nature. L'auteur du *Génie* distingue deux sortes de beau idéal: moral et physique. Cette distinction correspond également à sa définition de l'allégorie. Nous allons voir comment cette définition introduit une conception romantique de la beauté.

"Il y a deux sortes de beau idéal, le beau idéal moral, et le beau idéal physique : l'une et l'autre sont nés de la société. [...]"

On peut donc définir le beau idéal, l'art de choisir et de cacher.

Cette définition s'applique également au beau idéal moral et le beau idéal physique. "Celui-ci se forme en cachant avec adresse la partie infirme des objets;

l'autre en déroband à la vue certains côtés faibles de l'âme: l'âme a ses besoins honteux et ses bassesses comme le corps."¹³⁵

L'idéal ici désigne l'harmonie en art de l'invention et de l'imitation du vrai purement esthétique.

Dans sa *Lettre sur le paysage en peinture*¹³⁶ qui date de 1795 mais qui n'a pas été publiée qu'en 1827 dans les *Oeuvres Complètes*, Chateaubriand met en question la hiérarchie des genres en peinture (peinture historique, portrait, paysage, genre) et dit qu'un paysage a sa partie morale et intellectuelle comme le portrait. C'est l'idée d'une nature anthropomorphe qui parle à l'homme suite à une heureuse leçon au milieu de la campagne. Le paysagiste doit s'enfoncer dans la solitude des vallons et des forêts pour, tout épris qu'il est des rapports entre les choses, remplir sa mémoire d'images, avant de retourner à l'atelier.

La doctrine du beau idéal dans le *Génie du christianisme* est proche du Beau absolu et universel. Mais Chateaubriand se trouve en contradiction quand il parle du beau moral, produit social, et physique. L'artiste choisit et cache, retouche et ajoute et il invente des formes plus parfaites que la nature. Ces réflexions impliquent une critique de la notion de l'imitation mais elles ne la mettent pas en question au fond dans les textes de Chateaubriand.

Madame de Staël appelle idéal, dans *De l'Allemagne*, le beau "considéré non pas comme la réunion et l'imitation de ce qu'il y a de mieux dans la nature, mais comme l'image réalisée de ce que notre âme se représente."¹³⁷

Le renouveau spirituel et religieux qui se développe à cette période, soit contre la politique impériale, soit dans le cadre du Concordat et de la main tendue aux anciens émigrés, a pu constituer une condition favorable. Le Beau idéal devient une réalité

¹³⁵ *Génie*, II, II, XI, pp. 680 et 681.

¹³⁶ Chateaubriand, *Lettre sur les paysages*, Edition Rumeur des Ages, 1995.

mystico-religieuse. Il y a un modèle idéal dans l'esprit de l'artiste au coeur duquel flambe un désir absolu qui ne peut s'assouvir qu'en Dieu.

Le Génie du christianisme développe amplement cette pensée:

"Le génie seul, et non le corps, devient amoureux; c'est lui qui brûle de s'unir étroitement au chef-d'oeuvre. Toute ardeur terrestre s'éteint et est absorbée par une tendresse plus divine: l'âme échauffée se replie autour de l'objet aimé, et spiritualiste jusqu'aux termes grossiers dont elle est obligée de se servir pour exprimer sa flamme."¹³⁸

L'art chrétien moderne révèle le caractère spirituel de la beauté idéale:

"Le christianisme va plus loin que la nature, et par conséquent est plus d'accord avec la belle poésie, qui agrandit les objets et aime un peu l'exagération [...]. Ce ne sont pas toujours les choses purement naturelles qui touchent : il est naturel de craindre la mort, et cependant une victime qui se lamente, sèche les pleurs qu'on versait pour elle. Le coeur humain veut plus qu'il ne peut; il veut surtout admirer : il en a de soi-même un élan vers une beauté inconnue, pour laquelle il fut créé dans son origine."¹³⁹

C'est une sorte de platonisme à l'aspect mystique :

"La beauté que le chrétien adore n'est pas périssable: c'est cette éternelle beauté, pour qui les disciples de Platon se hâtaient de quitter la terre. Elle ne se montre à ses amis d'ici-bas que voilée; elle s'enveloppe dans les replis de l'univers comme dans un

¹³⁷ Madame de Staël, op. cit. 3e partie, chapitre 9. p. 162.

¹³⁸ *Génie*, II. II. III. p. 658.

¹³⁹ Ibid. II. II. VII. pp. 672.

manteau, car si un seul de ses regards tombait directement sur le coeur de l'homme, il ne pourrait le soutenir, il se fendrait de délices."¹⁴⁰

Mme de Staël a bien compris cette dimension spirituelle de la beauté exprimée par les Allemands :

"C'est la beauté idéale qui [leur] paraît le principe de tous les chefs d'oeuvre. L'impression qu'on reçoit par les beaux-arts n'a pas le moindre rapport avec le plaisir que fait éprouver une imitation quelconque; l'homme a dans son âme des sentiments innés que les objets réels ne satisfont jamais et c'est à ces sentiments que l'imagination des peintres et des poètes sait donner une forme et une vie".¹⁴¹

Mme de Staël dit également que la suprême loi de la création, la variété dans l'univers (mélange des genres) est inscrite dans l'univers entier, lequel "ressemble plus à un poème qu'à une machine", et "s'il fallait choisir, pour le concevoir, de l'imagination ou de l'esprit mathématique, l'imagination approcherait davantage de la vérité." Mais "il ne faut pas choisir, parce que c'est la totalité de notre être moral qui doit être employée dans une si importante méditation."¹⁴²

Ce n'est pas dans une option vitaliste mais parce qu'elle rejette le mécanisme aveugle qu'elle développe l'idée d'une spontanéité vital de l'univers:

"Si l'on arrivait à reconnaître dans les phénomènes physiques ce qu'on appelle du merveilleux, on en aurait avec raison de la joie. Il y a des moments où la nature paraît une machine qui se meut constamment par les mêmes ressorts et c'est alors que son inflexible régularité fait peur; mais quand on croit entrevoir en elle quelque chose de

¹⁴⁰ Ibid. II. III. VIII. p. 708.

¹⁴¹ *Madame de Staël*, op. cit. Tome II, pp. 161-162.

¹⁴² Ibid. pp. 174-175.

spontané comme la pensée, un espoir confus s'empare de l'âme, et nous dérobe au regard fixe de la nécessité.¹⁴³

¹⁴³ Ibid. Tome II, p. 290.

6. LA POETIQUE DE LA CONTEMPLATION ; ESPACE FINI, ESPACE INFINI

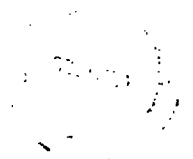
La contemplation n'est pas découverte par le romantisme. Depuis l'antiquité, elle est une capacité du sage lucrétien qui campe sur son rivage et contemple le naufrage de loin. La nouveauté du romantisme c'est qu'à travers le geste contemplatif, tout en prenant distance de la hauteur en général, celui qui contemple la nature participe aux événements historiques de son époque. Le contemplateur prétend atteindre une vérité globale.

Selon Chateaubriand, la religion chrétienne a même été inventée dans les montagnes. René retrouve le sentiment religieux parmi les sensations de la nature:

"C'est ici la sainte montagne, le sommet élevé d'où l'on entend les derniers bruits de la terre, et les premiers concerts du ciel ; c'est ici que la religion trompe doucement une âme sensible."¹⁴⁴

pour un commentaire de ce passage, voir le chapitre 10 de la thèse de doctorat de l'auteur.

¹⁴⁴ René, p. 181.



Mais la thématique lucrétienne se transforme en une expérience concrète de l'époque, c'est-à-dire en randonnées dans les Alpes qui sont une nouvelle expérience à la fin du XVIII^e siècle jusqu'à devenir une image stéréotypée dans les textes.

La hauteur pour le contemplateur garantit une largeur de vue qui assure au penseur son universalité. D'où une topologie de la contemplation, l'adjectif immense et le verbe planer, qui soutiennent également la poétique spatiale de Chateaubriand où la rêverie et l'analyse se rejoignent et l'âme plane dans l'univers sur les ailes de l'imagination et se perd dans l'immensité de la nature.

Jean-Pierre Richard explique dans son ouvrage intitulé *Paysage de Chateaubriand* que chez notre auteur "la plénitude se soumet facilement à l'imposition d'un vide, puisqu'elle existe en une durée et que la durée constitue l'un des milieux justement où l'objet se retire de nous [...]."¹⁴⁵

Nous avons vu que surtout le début de la vie du jeune poète est une fuite constante qui est suivie de grandes déceptions. Il espère accomplir ses désirs toujours ailleurs mais comme si ses souhaits se réalisaient trop vite. Exactement de la même façon qu'il en parle dans le plus célèbre chapitre du *Génie*, dans *Du vague des passions*, de l'état d'âme lié à la civilisation où les jeunes ne trouvant pas d'objets pour leur désir se plongent dans le vague. La limite de l'horizon de la quête reste toujours derrière l'objet désiré, d'où les images contradictoires de la fluidité et de la fragmentation, de la mort et du vide dans la poétique de Chateaubriand.

"On est détrompé sans avoir joui ; il reste encore des désirs, et on n'a plus d'illusions.

L'imagination est riche, abondante et merveilleuse ; l'existence pauvre, sèche et

¹⁴⁵ Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Seuil, Paris, 1967. p. 16.

désenchantée. On habite avec un coeur plein, un monde vide ; sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout."¹⁴⁶

Le réel n'est pas à la hauteur des exigences du coeur. Les passions qui aspirent à remplir le vide tournent facilement contre l'homme jusqu'à l'autodestruction. Chateaubriand (avec ses autres contemporains comme Senancour¹⁴⁷ par exemple) développe ce nouveau thème, celui du vague des passions et avec cela il renouvelle l'apologie des passions fortes. Ou bien les passions ne peuvent pas se fixer sur un objet, ou bien elles s'expriment sans interdit et sans limites. Dans le *Génie du christianisme* où s'intègre *René*, c'est la religion chrétienne qui est capable de transformer les passions destructives en forces vertueuses.

"Non contente d'augmenter le jeu des passions dans le drame et dans l'épopée, la religion chrétienne est elle-même une sorte de passion qui a ses transports, ses ardeurs, ses soupirs, ses joies, ses larmes, ses amours du monde et du désert."¹⁴⁸

Ce qui auparavant s'exprime physiquement chez les Anciens, comme explique l'auteur du *Génie*, se replie en une énergie intérieure qui manque d'espace chez le Modernes. Il s'agit de la plénitude du coeur dans un monde vide.

"Il me manquait quelque chose - dit René - pour remplir l'abîme de mon existence : je descendais dans la vallée, je m'élevais sur la montagne, appelant de toute la force de mes désirs l'idéal objet d'une flamme futur ; [...] tout était ce fantôme imaginaire, et les astres dans les cieux, et le principe même de vie dans l'univers."¹⁴⁹

¹⁴⁶ *Génie*, II, III, IX, p. 714.

¹⁴⁷ Senancour, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* voir A. Becq, op. cit.

¹⁴⁸ *Génie*, II, III, VIII, p. 707.

¹⁴⁹ *Renée*, p. 161.

Michel Delon évoque dans son livre *L'idée d'énergie au tournant des Lumières* le volcan comme une des images privilégiées de l'abîme, la puissance de la nature.

"Le volcan, lieu où affleure la puissance tellurique, marque les imaginations au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Les voyages en Italie du Sud comportent une étape obligée au Vésuve ou à l'Etna. Les ruines de Pompéi font rêver à une civilisation disparue."¹⁵⁰

Chez Sade par exemple, dans *l'Idée sur le roman* la nature ressemble au foyer d'un volcan¹⁵¹ et invite à déployer l'énergie pour tuer. Chez Chateaubriand, dans son roman, René va au sommet de l'Etna où il se regarde dans le cratère comme dans un miroir. René se sent "accablé d'une surabondance de vie" et brûlé "par "des ruisseaux d'une lave ardente"¹⁵².

"Mais quoi que vous puissiez penser de René, ce tableau vous offre l'image de son caractère et de son existence : c'est ainsi que toute ma vie j'ai eu devant les yeux une création à la fois immense et imperceptible, et un abîme ouvert à mes côtés."

L'énergie qui surgit du volcan évoque à la fois le vide qui veut se combler et l'élan vital. Finalement René ne se détruit pas.

Malgré les critiques¹⁵³ sur l'obsession de la mort chez Chateaubriand qui génère les figures des tombeaux et des ruines, nous allons voir que cette déception ne serait pas si négative qu'on ne le pense étant donné que sans cela il n'y aurait rien de poétique dans l'univers et dans la vie de l'homme: "Ce qui rendait à Chambord sa

¹⁵⁰ Michel Delon, *L'idée de l'énergie au tournant des Lumières*, PUF, Paris, 1988. p. 194.

¹⁵¹ Ibid. p. 195.

¹⁵² *Renée*, p. 158.

¹⁵³ Voir Jean-Pierre Richard, op. cit.

beauté c'était son abandon [...]."¹⁵⁴ - écrit-il dans la *Vie de Rancé*. Selon la dialectique de l'auteur de *René*, le vide et l'abîme poussent l'homme dans deux directions : d'un seul élan il s'envole légèrement dans l'air et lourdement dans la profondeur. Le vide sera toujours comblé par la poésie de la nature et la mélancolie sera réparée par les arts :

"Du haut des massifs de l'architecture, j'apercevais, entre les ruines du côté droit de l'édifice, le jardin du palais des Césars, avec un palmier qui semble être placé tout exprès sur ces débris pour les peintres et les poètes."¹⁵⁵

Entre les débris du passé antique, créations par définition artificielles et périssables de l'homme, la nature surgit et console le poète qui contemple le paysage et qui saisit dans une seule vue le lointain et le prochain. Cette démarche qui dirige le regard du haut vers le bas, qui embrasse l'univers et en même temps les plantes les plus particulières se retrouve partout dans les textes de Chateaubriand où il parle de la nature.

La poétique de l'espace, dans les textes de Chateaubriand est mise en oeuvre par la contemplation d'une immensité à la fois métaphysique et intime. Cette poétique détermine aussi l'apparition des figures spatiales dans les textes de Chateaubriand : celles de l'eau (du dehors) et celles de la pierre (du dedans).

Selon la conception de Bachelard¹⁵⁶, à qui j'ai emprunté la notion de la poétique de l'espace, l'immensité est une catégorie philosophique de la rêverie. La contemplation de la grandeur détermine un état d'âme. La rêverie met le rêveur en dehors du monde immédiat, devant un monde qui porte le signe de l'infini. Dans la méditation, dit

¹⁵⁴ Chateaubriand, *Vie de Rancé*, in *Oeuvres romanesques et voyages*, éd. Maurice Regard, Gallimard, Paris (Pléiade), 1969. t. I. p. 1031.

¹⁵⁵ Chateaubriand, *Voyages en Italie*, lettre à M. de Fontanes, Rome, le 10 janvier 1804, in *Oeuvres romanesques et voyages*, op. cit. t. II, p. 1483.

Bachelard, l'homme est capable de renouveler les résonances de la contemplation et il est toujours ailleurs, dans l'espace de l'ailleurs. Et quand cet ailleurs appartient à la nature, il est immense.

A lire Gaston Bachelard, on a le sentiment qu'il se réfère à la théorie de la contemplation romantique, et notamment à la théorie de la solitude contemplative de Chateaubriand, surtout quand Bachelard ajoute que l'immensité est en nous. Cette immensité est attachée à une sorte d'expansion de l'être qui se développe dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles nous sommes ailleurs ; nous nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile - dit Bachelard. Nous allons voir comment, dans les descriptions d'*Atala*, l'imagination poétique agrandit l'espace naturel, alors même que le contemplateur reste immobile, étant donné que pour percevoir l'infini, l'homme a besoin de poser la perspective. Evoquons un exemple tiré d'*Atala*, la description du paysage sauvage après la tempête :

"Le soir ayant ramené la sérénité, le serviteur du grand Esprit nous proposa d'aller nous asseoir à l'entrée de la grotte. Nous le suivîmes dans ce lieu, qui commandait une vue immense. Les restes de l'orage étaient jetés en désordre vers l'orient ; les feux de l'incendie allumé dans les forêts par la foudre, brillaient encore dans le lointain(...)"¹⁵⁷

La philosophie de la nature mise à l'œuvre dans le *Génie du Christianisme*, comme nous avons déjà remarqué, est une sorte de panthéisme. Ce nouveau panthéiste, à l'aube du romantisme sacralise la nature et c'est à l'aide du sentiment de l'immensité qui vient de l'intérieur que le poète romantique crée son propre sanctuaire

¹⁵⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*. PUF, Paris, 1957

¹⁵⁷ *Atala*, p. 80.

pour la contemplation de l'infini. La doctrine chrétienne voudrait que chaque être, chaque objet s'illumine à la lumière transcendantale de la vérité divine et que cette lumière le transforme en un sanctuaire pour l'âme croyante. Mais dans le romantisme, l'espace ontologique se dédouble pour se diviser en espace naturel et espace spirituel. Dans ce nouveau panthéisme, l'espace spirituel de l'humanité évoque un ensemble de centres hiérarchisés. Et tous ces centres d'attraction gravitent eux-mêmes autour du centre unique figuré par l'Homme-Dieu¹⁵⁸. Dieu ne peut ainsi se proposer à l'homme que sous un visage humain.

L'apologie de Chateaubriand a introduit dans la pensée chrétienne, loin de tout jargon théologique, une nouvelle liberté, un nouveau style d'édification. C'est Chateaubriand qui crée les lieux communs du néochristianisme romantique et c'est à travers son écriture que l'art gothique et l'admiration du Moyen Age prennent leurs formes archétypales.

Dans le *Génie du christianisme*, l'esthétique des ruines met en scène le jeu double du naturel et de l'artificiel ; les monuments gothiques, dont les formes architecturales servent de base poétique et métaphorique à la représentation des paysages américains d'*Atala*, deviennent des beautés naturelles et sublimes, lesquelles s'ouvrent vers l'infini extérieur. Le contemplateur identifie ainsi le bâtiment et le paysage naturel.

"Quand ces temples viennent à crouler, il ne reste que les débris isolés, entre lesquels l'œil découvre du haut et au loin des astres, les nues, les montagnes, les fleuves et les

¹⁵⁸ Sur l'évolution de la pensée panthéiste des romantiques, voir l'ouvrage de Georges Gusdorf, *Du Néant à Dieu dans le savoir romantique*, Payot, Paris, 1983.

forêts. Alors, par un jeu de l'optique, l'horizon recule et les galeries suspendues en l'air se découpent sur les fonds du ciel et de la terre."¹⁵⁹

La vue se tourne de l'intérieur vers l'extérieur et relie le ciel et la terre.

Voyons comment, dans la description suivante, tirée à nouveau d'*Atala*, la nature se transforme sous la plume de l'auteur et en vient à figurer la beauté parfaite, par l'emploi des métaphores architecturales :

"Suspendus sur le cours des eaux, groupés sur les rochers et sur les montagnes, dispersés dans les vallées, des arbres de toutes les formes, de toutes les couleurs, de tous les parfums, se mêlent, se croisent ensemble, montent dans les airs à des hauteurs qui fatiguent les regards. Les vignes sauvages, les bigonias, les coloquintes, s'entrelacent au pied de ces arbres, escaladent leurs rameaux, grimpent à l'extrémité des branches, s'élançant de l'érable au tulipier, du tulipier à l'alcée, en formant mille grottes, mille voûtes, mille portiques."¹⁶⁰

Cet extrait est significatif, non seulement parce qu'il correspond, à l'envers, à l'esthétique des ruines (ici c'est la nature qui bâtit de vraies ruines), mais aussi parce que les verbes utilisés par le poète confèrent à la nature un visage humain.

Au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle, le *Génie du Christianisme* de Chateaubriand établit une synthèse entre le paganisme et le christianisme. De cette intention antithétique dérive la possibilité de la double interprétation de l'œuvre : l'homme est naturel, donc heureux, mais il est aussi créature divine, c'est-à-dire en lutte tragique de l'amour contre la passion. Ce n'est pas l'existence de Dieu qui offre à l'écrivain son point de repère, mais les conditions humaines. Sa méthode est l'induction

¹⁵⁹ *Génie*, III, V, IV, p. 884.

¹⁶⁰ *Atala*, p. 43.

et non pas la déduction a priori. L'anthropologie prend la place de la théologie et détermine les moyens d'expression du poète.

La contemplation passive doit ainsi être complétée par la réflexion active. Devant le spectacle de la mer, l'existence de Dieu est évidente. Chez Rousseau, au début de la réflexion, cette évidence se pose comme une rêverie sans objet, par une expérience kinesthésique au cours de laquelle l'ouïe et la vue perçoivent en même temps la monotonie dans un état de demi-sommeil.

"Je me suis assis à l'écart sur la rive, on n'entendait que le bruit du flux et du reflux du lac, prolongé le long des grèves (...) Je suis tombé dans cette espèce de rêverie (...)"¹⁶¹

L'auteur du *Génie* décrit cet état en pareils termes dans le compte rendu de son *Voyage en Amérique* (1827).

Chateaubriand part toujours d'une démarche sensorielle dans ses descriptions. C'est le premier pas vers la nature, vers l'extérieur, accompagné par la réflexion, mais le poète ne va jamais jusqu'à s'abstraire lui-même. Il ne veut pas se séparer du monde extérieur, mais étendre son être jusqu'à perdre conscience de ses propres limites physiques. Ce phénomène est illustré par la citation suivante extraite également d'*Atala* :

"Atala appuyait une de ses mains sur mon épaule ; et comme deux cygnes voyageurs, nous traversions ces ondes solitaires."¹⁶²

¹⁶¹ Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit. p. 100.

¹⁶² *Atala*, p. 67.

Cette religion naturelle établit un lien en profondeur entre immensité et intimité et crée l'harmonie intérieure qui repose sur les sensations et qui donne à l'homme la possibilité de saisir intuitivement la transcendance.

C'est l'imagination du poète qui assure la transition entre le sensualisme naturel et la création poétique. L'expérience physique du divin est inséparable d'une poétique du paysage puisque l'intuition de la transcendance est d'ordre sensible et esthétique à la fois.

"On pourrait dire que l'homme est la pensée manifestée de Dieu, et que l'Univers est son imagination rendue sensible. Ceux qui ont admis la beauté de la nature comme preuve d'une intelligence supérieure, auraient dû faire remarquer une chose qui agrandit prodigieusement la sphère des merveilles : c'est que le mouvement et le repos, les ténèbres et la lumière, les saisons, la marche des astres, qui varient la décoration du monde, ne sont pourtant successifs qu'en apparence, et sont permanents en réalité." Ainsi parle le poète du *Génie du christianisme* à propos du *Spectacle général de l'Univers*.¹⁶³

"La durée absolue" et "la durée progressive", le temps et l'étendue sont ainsi reliés par l'homme qui les contemple. La perception de l'infini n'est possible qu'à travers la contemplation et l'imagination poétique lesquelles rendent sensibles, dans l'art, à la couleur, au bruit, au parfum, au mouvement et à la forme. En guise d'illustration, voyons la citation d'*Atala* qui évoque un paysage aquatique ; les adjectifs colorés mettent en jeu la vue, et l'espacement du paysage suit la logique du mouvement du fleuve :

"(...) on voit sur les deux courants latéraux remonter le long des rivages, des îles flottantes de pistia et de nénuphar, dont les roses jaunes s'élèvent comme de petits

¹⁶³ *Génie*, p. 558.

pavillons. Des serpents verts, des hérons bleus, des flamants roses, de jeunes crocodiles s'embarquent, passagers sur ces vaisseaux de fleurs, et la colonie, déployant au vent ses voiles d'or, va aborder endormie dans quelque anse retirée du fleuve."¹⁶⁴

Un tel passage nous révèle un synchrétisme dont le principe fondamental est l'intuition sensible perçue à travers les harmonies de la nature. René, chrétien, est incapable de cette intuition des sauvages qui sont plus près de la nature. Dans *Atala*, l'auteur prend ses distances avec les considérations de son époque sur les sauvages. Selon son esprit de tolérance, les sauvages ont leur civilisation à eux. Le désir de communion avec la nature est inhérent à la condition humaine.

C'est le langage qui exprime dans l'œuvre de Chateaubriand la sensation dépassée par l'imagination. Ce langage poétique seul peut s'approcher de l'indicible beauté à travers la contemplation, c'est-à-dire la perception naturelle de la beauté divine, qui est la condition préalable à l'écriture. C'est ainsi que la nature devient une thématique majeure de l'œuvre de Chateaubriand. L'écriture allégorique, la rhétorique du sacré expriment l'harmonie entre l'ordre divin et humain dans le *Génie du christianisme*.

La notion d'allégorie, reçoit une double explication, conforme à la tradition antique : dans le chapitre intitulé précisément *De l'allégorie* l'auteur condamne l'allégorie physique qu'il considère comme une simple personnification et la distingue de l'allégorie morale qui est toujours belle, étant donné qu'elle prend une valeur ontologique, et qu'elle est inscrite dans l'essence des choses. Elle n'anime plus la nature, contrairement à l'allégorie physique mais elle exprime les correspondances qui

¹⁶⁴ *Atala*, p. 42.

unissent l'homme et la nature, l'homme et Dieu. L'écriture devient l'art du symbole, parce qu'elle donne forme à l'indicible : la beauté de Dieu.

Chateaubriand ne distingue pas allégorie et symbole. Cependant les métaphores, les comparaisons les personnifications et les allégories deviennent symboles par l'intermédiaire du langage qui tout en peignant la nature nous parle de l'homme, de son être intime.

Les deux paysages les plus souvent décrits dans les textes de Chateaubriand sont les grandes forêts et l'océan, deux milieux familiers à l'auteur, depuis sa naissance et jusqu'à sa tombe érigée à Saint-Malo, creusée en plein roc, face à l'Océan. La mer évoque l'image concrète et sensible de l'infini ; la forêt, par les métaphores empruntées à l'architecture, et surtout à l'architecture religieuse, devient l'image abstraite de l'infini, exprimant non seulement la forme naturelle du paysage, mais aussi l'idée chrétienne. Par la médiation de l'architecture, l'auteur place l'intelligence humaine en pleine nature et anthropomorphise la nature. La forêt, symbole mythique, image archétypale offre à l'homme le sentiment de l'extérieur et de l'intérieur et représente, comme nous le lisons dans le *Génie*, le premier temple de l'homme. La forêt, création de Dieu architecte, est un tout fermé sur l'extérieur mais elle renferme l'espace infini à l'intérieur:

"Les forêts ont été les premiers temples de la Divinité, et les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture."¹⁶⁵

L'espace naturel (directement désigné) et textuel (métaphorique) chez Chateaubriand est donc construit par la contemplation. C'est à l'aide de cette poétique de l'espace que Chateaubriand retrouve deux métaphores, engendrées par la conception esquissée ci-dessus : les métaphores issues des images de la mer

¹⁶⁵ *Génie*, III, I, VIII, p. 801.

expriment l'infini extérieur, tandis que celles empruntées aux images de l'architecture représentent l'immensité intérieure.

L'homme est placé sur la terre entre l'infini des cieux et l'infini des abîmes, et sa vie, dans le temps, est aussi de même entre deux éternités.

Il faut pour connaître la nature, devenir un avec elle. Le véritable observateur est celui qui sait découvrir l'analogie de cette nature avec l'homme, et celle de l'homme avec le ciel.

Pour Chateaubriand les ruines des beaux-arts parlent à l'imagination. Cette dernière reconstruit ce que le temps a fait disparaître, et jamais peut-être un chef d'oeuvre n'a pu donner l'idée de la grandeur autant que les ruines mêmes de ce chef-d'oeuvre.

6.1 L'espace sensible; les églises gothiques

La nouvelle esthétique soutient dans les beaux arts le même système qu'en littérature, et proclame le christianisme comme la source du génie des modernes ; les écrivains de cette école caractérisent aussi ce qui dans l'architecture gothique s'accorde avec les sentiments religieux des chrétiens. Il ne s'ensuit pas que les modernes doivent construire des églises gothiques ; ni l'art ni la nature ne se répètent, ce qu'il importe seulement c'est de détruire le mépris qu'on a voulu jeter sur toutes les conceptions du Moyen Age.

Dans nos propos précédents, nous avons vu que pour Chateaubriand la résurrection des ruines des monument médiévaux n'est pas un simple décor stylistique mais signifie un point de départ pour saisir l'identité d'une nouvelle génération après la Révolution.

Le *Génie du Christianisme* de Chateaubriand introduit dans la pensée chrétienne, loin de tout jargon théologique, une nouvelle liberté et un nouveau style

d'édification. Le renouveau est déterminé, au début du XIX^e siècle, par l'apologie de Chateaubriand. Nous mettrons face à face la méthode scolastique et celle de Chateaubriand, ainsi que l'architecture gothique et les considérations que cette architecture inspirent à l'auteur du *Génie du christianisme*.

C'est Chateaubriand qui crée les lieux communs du néochristianisme romantique et c'est à travers lui que l'art gothique et l'admiration du Moyen Age prennent leurs formes archétypales au XIX^e siècle (le Moyen Age ranimé par la mémoire contemplative, le parallèle entre la nature et la décoration des édifices gothiques, la vision organique de la cathédrale représentée comme un être naturel).

Selon Philippe Hamon, "on définit souvent le XIX^e siècle comme le siècle de l'histoire, une histoire monumentale et patrimoniale à instaurer."¹⁶⁶ L'architecture va devenir au XIX^e siècle une sorte d'obsession.

Philippe Hamon souligne le rôle primordial de l'architecture au XIX^e siècle puis met l'accent sur la vision du monde réaliste et objective qui prévaut selon lui dans la littérature de la deuxième moitié de ce même siècle.

Les deux choses sont liées : l'exposition (architecturale et littéraire à la fois) n'est pas sans évoquer une sorte de point de vue encyclopédique du monde (exposer les connaissances et les objets étiquetés). Cette manie qu'avait la littérature de ce temps de vouloir tout montrer et de tout dire ressemble beaucoup à l'optimisme épistémologique du XVIII^e siècle avec cette différence que les Lumières avaient la conviction que le monde peut être connu, tandis que la fin du XIX^e siècle s'inquiète du caractère fragmentaire de toute connaissance :

"L'exposition comme phénomène architectural, comme engouement collectif et comme moment descriptif particulier dans les textes, est donc ambiguë elle est à la fois le lieu

(architectural et rhétorique) d'une rationalité, mais aussi d'un éclectisme, à la fois d'un bric à brac et d'une organisation."¹⁶⁷

Par analogie, nous pouvons examiner un changement de point de vue, non seulement entre le XVIII^e et le XIX^e siècles, mais à l'intérieur du XIX^e siècle même, entre le début et la fin. Le poète romantique, par un mouvement depuis son for intérieur vers l'extérieur, cherche à s'identifier avec la nature : ce mouvement, d'une manière paradoxale, reste tout de même passif parce que contemplatif. Le rôle du regard du contemplateur est sensible dans la citation suivante tirée d'*Atala* de Chateaubriand, où il s'agit de la description du paysage sauvage après la tempête:

"Le soir ayant ramené la sérénité, le serviteur du grand Esprit nous proposa d'aller nous asseoir à l'entrée de la grotte. Nous le suivîmes dans ce lieu, qui commandait une vue immense. Les restes de l'orage étaient jetés en désordre vers l'orient; les feux de l'incendie allumés dans les forêts par la foudre, brillaient encore dans le lointain [...]."¹⁶⁸

La transformation de la démarche créatrice romantique de la contemplation (début du XIX^e siècle) en exposition (littérature de fin de siècle), - démarche descriptive du milieu tout d'abord urbain et qui prend en considération surtout le regard du spectateur-lecteur -, nous pousse à examiner par quels biais et déviations le romantisme s'approprie l'architecture gothique et comment la réflexion contemplative romantique au début du XIX^e siècle français modifie à la fois le principe scolastique de la manifestation divine et l'ordre gothique qui se fonde sur une orientation verticale de la lumière, du haut vers le bas. C'est dire que le principe de la manifestation de la

¹⁶⁶ Philippe Hamon, *Expositions, Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Corti, Paris, 1989. p. 9.

¹⁶⁷ Ibid. p. 15.

¹⁶⁸ *Atala*, p. 80.

théologie, exprimé à travers l'édification des cathédrales gothiques, subit une transformation au XIX^e siècle et devient le principe romantique de la contemplation.

Si nous laissons de côté les considérations générales du XIX^e siècle sur l'architecture et si nous examinons la fonction et l'interprétation de l'architecture gothique tout au long du XIX^e siècle, un autre rapport se révèle à nous.

Au début, l'ordre gothique et les cathédrales gothiques représentent aux yeux des auteurs romantiques la grandeur du passé idéalisé et une possibilité heureuse d'arrêter le cours du temps, tandis que, à la fin du siècle, dans les écrits décadents, le gothique évoque la douloureuse prise de conscience de la mort des édifices gothiques ainsi qu' "une forme de beauté de l'art aux prises avec la mort."¹⁶⁹ La méthode comparée nous offre la possibilité de saisir une chaîne de signification dans certaines oeuvres du XIX^e siècle, de Chateaubriand à Proust.

Ce qui assure la continuité de ces textes c'est la présence métaphorique de la cathédrale gothique ainsi que ses modes d'existence, sa syntaxe et sa distribution dans les textes qui marquent les moments privilégiés de la métamorphose de l'esthétique romantique.

Nous sommes d'accord avec les propos de Georges Gusdorf :

"L'essence du romantisme s'est formée au cours d'un dialogue avec l'Antiquité et le Moyen Age, où les écrivains et les théoriciens ont cherché les éléments de leur conscience de soi, dans le style de la rupture."¹⁷⁰

Un des caractères les plus importants des stratégies de réception au XIX^e siècle est le rapport métonymique (relations spatio-temporelles et identification) qui s'instaure entre le milieu récepteur et l'objet reçu. Ce rapport est encore plus sensible

quand on vise à trouver la raison d'être de la symbolique des cathédrales à cette époque. Les romantiques (et même la postérité en général) ne parlent pas de constructions architecturales ou d'églises particulières mais de la cathédrale, de la construction idéale donc de l'idée de l'architecture. On touche ici au rapport métonymique (particulier/général) qui existe entre la cathédrale médiévale et sa conception romantique.

La cathédrale apparaît alors comme le paradigme général d'une époque entière ; ses constituants concrets (nefs, chœur) et abstraits (Dieu, lumière) peuvent être interprétés à plusieurs niveaux : épistémologique, esthétique, et poétique.

L'étude du symbole-cathédrale nous permet aussi de rapprocher deux formes d'expression artistique - la littérature et l'architecture - et de comprendre leur rapport.

Historiquement les relations de la littérature et de l'architecture, c'est-à-dire les convergences et les divergences entre l'art gothique et l'art romantique, reflètent une conception hiérarchisée et à la fois une idée synthétique du monde. Au Moyen Age, la cathédrale avait un rôle social et fonctionnel ; chez les romantiques elle incarne une valeur purement esthétique. Il est notoire que si les maîtres du style gothique ont également réalisé leurs intentions esthétiques et individuelles, l'iconographie dogmatique n'en a pas moins déterminé leurs créations.

Pour bien comprendre l'oeuvre de Chateaubriand et pour pouvoir cerner le genre du *Génie*, presque indéterminable mais cependant influencé profondément par la méthode scolastique, il importe d'examiner comment cette architecture et cette pensée sont remodelées dans le texte français.

Ernst Cassirer, tout en parlant de l'espace et de ses expressions, souligne l'importance de l'intuition spatiale au cours de la perception du monde.

¹⁶⁹ Joëlle Prungnaud, *L'image de l'architecture gothique dans la littérature fin de siècle* in *Cahiers de Recherches Médiévales*, 2. 1996.

"C'est avant tout avec l'intuition spatiale de l'espace que se manifeste cette interpénétration permanente de l'expression sensible et de l'expression spirituelle. Cette intervention décisive de la représentation spatiale apparaît en effet avec le plus de netteté précisément dans les expressions les plus générales que le langage fabrique pour désigner les processus spirituels."¹⁷¹

Le style gothique se base justement sur cette intuition, sur cette interpénétration du sensible et du spirituel. Dans le style gothique les connaissances restent loin de la nature réelle.¹⁷² Cela s'exprime dans les grands systèmes scolastiques. La différence entre l'art roman et l'art gothique c'est que l'ordre roman voit les choses par la lumière de la nature sans vouloir connaître la source de la lumière. L'ordre gothique commence à s'intéresser à la source sans changer son point de vue.

Bien sûr, l'idée de la transcendance continue à déterminer la pensée gothique. Mais il n'y a plus pour celle-ci aucune possibilité d'expliquer en même temps l'esprit (la lumière) et la matière (la source matérielle de la lumière) d'une façon unique. Ainsi c'est le phénomène concret qui glisse vers la transcendance. La négation des choses réelles, si abstraite jusqu'ici qu'elle n'avait même pas touché la réalité, se projette maintenant, par l'exigence de tout expliquer d'une manière rationaliste, sur les formes visibles elles-mêmes.

L'explication scolastique des phénomènes part toujours d'une prémisse injustifiable par la raison et construit un système sévèrement rationaliste dont la vérité est incontestable si l'on accepte sans aucun doute la vérité des prémisses.

Dans l'architecture gothique l'aménagement de l'espace s'inspire directement de la réflexion scolastique. La prémisse en architecture, c'est le désir de vivre la

¹⁷⁰ Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, op. cit. p. 19.

¹⁷¹ Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, I. Les Éditions de minuit, Paris, 1972. p. 152.

transcendance. C'est dans l'espace arrangé par la raison que l'ordre gothique devient une expérience réellement vécue. L'ordre gothique n'utilise pas la métaphore, il n'utilise pas non plus des procédés magiques mais il remanie les conditions de la perception pour que l'illusion de la réalité, par la force de l'expérience vécue, devienne concevable par la raison. Le moyen le plus efficace pour atteindre ce but est la répartition de l'espace.

La cathédrale gothique projette sur la terre les choses célestes. Dans la cathédrale gothique, ce n'est plus l'homme qui, influencé par le milieu, devient croyant et enthousiaste mais c'est l'espace lui-même qui devient supérieur par les conditions optiques verticales. Pour l'église romane c'était suffisant de le comprendre, pour l'église gothique il faut le sentir aussi.

Outre la verticalité et la structure transparente, il faut encore mentionner un troisième élément constitutif de la vision gothique du monde : la lumière, la lumière colorée qui modifie la vision de l'espace.

C'est la lumière mystique néoplatoniste que le gothique reconnaît comme l'essence de la beauté des choses. Dans le style gothique, la lumière ne fait plus partie de la surface mais de l'espace même.

"La doctrine sacrée, dit Saint Thomas, se sert aussi de la raison humaine non pour prouver la foi mais pour rendre claire (manifestare) tout ce qui est avancé dans cette doctrine."¹⁷³

Cela signifie que la raison humaine ne peut pas fournir une preuve directe des articles de la foi, mais elle peut les élucider ou les clarifier.

¹⁷² Dans nos réflexions suivantes, nous adoptons la conception d'Ervin Panofsky (*Architecture gothique et pensée scolastique*, Les Editions de minuit, Paris, 1967) selon laquelle le parallèle entre l'architecture gothique et la pensée scolastique ne serait pas forcé, au contraire, c'est un rapport direct et naturel.

¹⁷³ Ibid. p. 90.

La manifestation comme élucidation est ce que l'on pourrait appeler le premier principe régulateur de la scolastique primitive et classique. De là le schématisme et le formalisme avec des impératifs d'organisation conformément à un système de parties et de parties de parties homologues, de distinction et de nécessité déductive. Ce type d'articulation systématique était inconnu jusqu'à la scolastique. C'est seulement dans la première moitié du Moyen Age que l'on divise les livres en chapitres numérotés ; dans la scolastique cette logique fondera tout le système de subordination.

C'est dans l'architecture que le principe de clarification a le plus complètement triomphé. De même que la scolastique classique est dominée par le principe de manifestatio, de même l'architecture gothique classique est dominé par ce que l'on peut appeler le principe de transparence.

L'oeuvre de Chateaubriand, le *Génie du christianisme*, est fidèle aux traditions scolastiques, elle se construit selon des parties, des livres et enfin des chapitres. Les unités sont homologues, de même que la pensée incarnée dans l'église gothique sur l'omnipotence du Génie chrétien ne constitue qu'une partie de la méthode scolastique : "Chaque chose doit être mise en son lieu"¹⁷⁴ - écrit l'auteur parlant de l'architecture gothique.

Chateaubriand perpétue la structure scolastique dans son livre pour prouver la présence du Génie chrétien dans le monde. Avec ce système de présentation il renforce le caractère apologétique de son ouvrage qui est régi par une double intention : propagande et poétique. A lire le *Génie*, nous comprenons que c'est l'intention poétique qui s'impose. Dans cette poétique, le christianisme de Chateaubriand place au centre du système théologique le double visage de l'homme.

¹⁷⁴ *Génie*, ibid. . III. I. VII. p. 800.

ces temps où les cénobites, après avoir médité dans les bois de leur monastères, se venaient prosterner à l'autel et chanter les louanges du Seigneur."¹⁷⁶

La dialectique ascendante de son raisonnement se complète d'une présentation poétique régie par une philosophie panthéiste. Ce renouveau panthéiste, à l'aube du romantisme sacralise la nature et c'est à l'aide du sentiment de l'immensité qui vient de l'intérieur que le poète romantique crée son propre sanctuaire pour la contemplation de l'infini. Dans le *Génie* tout nous parle de l'homme et de ses rapports avec la nature, comme nous avons déjà vu plus haut.

Chez Chateaubriand toujours, l'esthétique des ruines met en scène le jeu double du naturel et de l'artificiel ; les monuments gothiques, dont les formes architecturales servent de base poétique et métaphorique à la représentation des paysages, deviennent des beautés naturelles et sublimes, lesquelles s'ouvrent vers l'infini extérieur. Le contemplateur identifie ainsi le bâtiment et le paysage naturel.

"Quand ces temples viennent à crouler, il ne reste que les débris isolés, entre lesquels l'oeil découvre du haut et au loin des astres, les nues, les montagnes, les fleuves et les forêts. Alors, par un jeu de l'optique, l'horizon recule et les galeries suspendues en l'air se découpent sur les fonds du ciel et de la terre."¹⁷⁷

La vue se tourne de l'intérieur vers l'extérieur et relie le ciel et la terre.

Pour l'histoire de l'art, la cathédrale gothique est la réalisation de la beauté artistique désintéressée, une oeuvre manifestant les règles du processus créateur. Par sa perfection, elle représente et exprime à la fois la force créatrice divine. Dans l'esthétique des ruines, la forme de l'église gothique, création par définition artificielle, devient une beauté naturelle et sublime. La ruine, objet privilégié de la littérature du

¹⁷⁶ *Génie*,. III. I. VIII. p. 801.

XIX^e siècle - elle symbolise la décomposition (à l'opposée de l'architecture exprimant la composition), la mort, la finitude de tout ce qui est création humaine - invite le contemplateur à compléter le fragment et devient ainsi un véritable élément naturel. La citation qui suit n'est pas simplement une illustration de l'esthétique des ruines. Nous pouvons y voir également à l'oeuvre la méthode de Chateaubriand. L'auteur part toujours d'une évidence sensitive, psychologique et morale.

"Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, à une conformité secrète entre ces monuments détruits et la rapidité de notre existence. (...) Ainsi les ruines jettent une grande moralité au milieu des scènes de la nature ; quand elles sont placées dans un tableau, en vain on cherche à porter les yeux autre part : ils reviennent toujours à s'attacher sur elles. Et pourquoi les ouvrages des hommes ne passeraient-ils pas, quand le soleil qui les éclaire doit lui-même tomber de sa voûte? Celui qui plaça dans les cieux est le seul souverain dont l'empire ne connaisse point de ruines."¹⁷⁸

En examinant la philosophie de la nature panthéiste et anthropomorphe de Chateaubriand, nous pouvons constater que la cathédrale et l'église gothiques, dans la pensée romantique, appartiennent à la nature. Cette vision, avec l'homme contemplateur au centre, fonde chez Chateaubriand un langage poétique qui seul peut s'approcher de l'indicible beauté à travers la contemplation, c'est-à-dire la perception naturelle de la beauté divine.

Dans ce langage poétique, les indications temporelles revêtent des formes spatiales et deviennent ainsi des métaphores, lesquelles jouent un rôle dans le fonctionnement du texte. C'est ainsi que la nature devient une thématique majeure dans

¹⁷⁷ Ibid. III. V. IV. p. 883.

¹⁷⁸ Ibid. III. V. III. p. 881.

l'oeuvre de Chateaubriand. La forêt, par les métaphores prises à l'architecture, et surtout à l'architecture religieuse, devient l'image abstraite de l'infini, exprimant non seulement la forme naturelle du paysage, mais aussi l'idée chrétienne. Par la médiation de l'architecture, l'auteur place l'intelligence humaine en pleine nature et anthropomorphise la nature. La forêt, symbole mythique, image archétypale, offre à l'homme le double sentiment de l'extérieur et de l'intérieur et représente, comme nous le lisons dans le *Génie*, le premier temple de l'homme. La forêt, création de Dieu architecte, est un tout fermé à l'extérieur mais elle renferme à l'intérieur l'espace infini.

"Les forêts des Gaules ont passé à leur tour dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacré. Ces voûtes ciselées en feuillage, ces jambages qui appuient les murs, et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique ; tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères et la Divinité."¹⁷⁹

¹⁷⁹ Ibid. III. I. VIII. p. 802.

7. LA MISE EN QUESTION DE LA HIERARCHIE DES GENRES LITTERAIRES

Chez Chateaubriand, le renouveau de la pensée se présente sur trois plans complémentaires : le plan de la philosophie de la nature ; le plan de la pensée théologique, où l'apologie du christianisme élargit le domaine de la pensée chrétienne tout au long de l'histoire de l'humanité; et enfin le plan de l'esthétique, qui élabore la poétique du christianisme, notion entendue non seulement dans le domaine de la littérature mais aussi dans celui de l'histoire, de la philosophie et des expériences vécues.

Si l'on cherche un auteur qui puisse symboliser le moment de transition entre deux époques historiques, artistiques et littéraires, si l'on cherche un auteur qui permette d'établir les points de repère d'un changement de paradigme et qui puisse nous aider à saisir les procédures de ces changements, Chateaubriand est certainement un de ces auteurs.

Nous envisageons de démontrer, à travers un bref aperçu historique de la question de l'imitation, comment Chateaubriand a élaboré un nouveau système esthétique, comment il a construit un nouveau langage poétique tout en respectant

l'héritage des maîtres classiques. Dans notre parcours, nous suivrons le chemin tracé par le *Génie du christianisme*, oeuvre de transition par excellence.

Chateaubriand transporte la philosophie de la nature des Lumières dans la nouvelle vision du monde des romantiques qui place l'homme, avec ses passions et sa morale, au centre de l'univers naturel. Cette ambition de l'auteur du *Génie du christianisme* s'incarne dans des moyens d'expression pour décrire la nature, pour parler des créations artistiques et pour créer des oeuvres littéraires. C'est à partir du *Génie* que plusieurs générations, de Hugo à Marcel Proust, vont faire circuler des images poétiques romantiques concernant, entre autres, les monuments gothiques et la nature. La postérité, en associant ces images à de nouveaux contextes, a toujours su les rafraîchir et les perpétuer.

Nous espérons saisir également dans quelle mesure Chateaubriand imite ses maîtres et en quoi consiste son originalité, qui a influencé toute l'époque romantique.

L'esthétique classique dont notre auteur est un des plus ardents héritiers, s'inspire de la *Poétique* d'Aristote. Elle remanie et réinterprète, à sa manière, la théorie d'Aristote (la *Poétique* ne fut traduite en français qu'en 1671) sur la poésie, dont elle n'a conservé que les éléments qui lui convenaient.

Au coeur des réflexions classiques se trouve la notion de l'imitation. La problématique de ce terme révèle une série de questions sur l'objet de l'imitation et sur les moyens par lesquels l'artiste peut acquérir le résultat espéré, c'est-à-dire la beauté idéale et l'effet désiré sur le récepteur. Même si Aristote déclare que c'est l'action de l'homme que le poète doit imiter, les auteurs classiques du XVII^e siècle se tournent unanimement vers la nature (qui est un sujet fort problématique à l'époque).

Pour les classiques, l'art n'est pas une création autonome, il est une forme de connaissance; l'art est défini comme imitation de la nature, expression génératrice. Il faut se poser la question à savoir de quoi se compose la nature : les êtres inanimés,

l'homme et ses passions, toute la nature ou seulement de ce qui est agréable à regarder.

S'agit-il d'une nature originellement idéale et que nous ne voyons que dégradée? S'agit-il du grand univers, vaste mécanisme ou totalité organique animée par une énergie spontanée créatrice des formes? Le verbe imiter a plusieurs sens: copier les apparences immédiates, réaliser les intentions de la nature idéale ou reproduire, à l'échelle humaine, le processus créateur à l'oeuvre dans la nature.

Ce que l'artiste se propose d'imiter reste un objet problématique que l'esthétique classique tend à appeler "la belle nature". La notion de la belle nature peut évoquer de beaux aspects que l'artiste, par son choix, isole du reste. Les Anciens sont les meilleures sources parce qu'il savaient bien distinguer le faux et le vrai dans les beautés de la nature.

On a pu rapporter ces considérations à la réapparition du néoplatonisme ou à la dimension esthétique du mécanisme cartésien (c'est-à-dire dévaluer les qualités sensibles au profit de leur substrat intelligible).

Une question se pose: dans quelle mesure les classiques étaient-ils conscients de la distinction entre le naturel et l'artistique ? Pour le XVII^e siècle la nature telle quelle est inacceptable en tant que sujet littéraire. La fonction de l'art est d'embellir la nature et de perfectionner en elle ce qui est désagréable ou pénible.

Il existe au XVII^e siècle une autre conception qui considère l'oeuvre d'art comme un tout organique où l'exigence n'est pas la ressemblance mais la cohérence interne. Il est donc nécessaire de distinguer deux langues: l'une qui aide à reconnaître l'objet, l'autre plus particulière qui sert à représenter les objets sur une oeuvre d'art. Il est donc bien visible que dans ces conceptions classiques nous possédons tous les éléments nécessaires qui constitueront l'essentiel des conceptions romantiques: une sorte de naturalisme esthétique et scientifique, la distinction entre l'intelligible et le

sensible, idéalisme et universalisme, la systématisation de l'univers comme un être organique, enfin la séparation des deux langages, communicatif et artistique (sans parler des innombrables théories psychologiques sur l'homme et sur ses passions).

Au XVIII^e siècle, toute théorie esthétique vise à mettre en question l'art comme imitation. C'est la notion du grand Beau (un écart par rapport à la nature) qui joue un rôle déterminant. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle l'imitation n'évoque plus l'imitation de la réalité mais l'art d'éveiller des sentiments: il existe une imitation qui est propre "aux arts qui doivent imiter la vérité, mais ses imitations ne doivent pas être prises pour la vérité même. Si elles ressemblaient parfaitement à la nature, si elles pouvaient être prises pour elle, elles n'exciteraient plus aucun sentiment d'admiration, ni de plaisir"¹⁸⁰, ce dernier naît plutôt des conventions, des pactes entre les beaux-arts et les sentiments. On observe donc, à la fin du XVIII^e siècle, une restriction au culte de l'antique au nom des droits de la vie et du plaisir.

Mais en général, à l'aube du romantisme, les théoriciens du Beau Idéal restent dans les cadres de l'imitation et des modèles antiques. Ce n'est pas étonnant parce que c'est grâce à l'imitation qu'on peut préserver le caractère objectif de cette beauté. Le mérite de l'art ce n'est pas d'être beau en lui même mais d'éveiller en nous cette beauté et de faire travailler notre imagination.

Dans la *Préface* de la première édition d'*Atala*, Chateaubriand, conscient de son approche classique, expose les pensées suivantes sur la nature en guise d'une réaction contre les facilités sentimentalistes dans les arts et se distinguant en même temps de la conception de Rousseau:

"Au reste, je ne suis point comme M. Rousseau, un enthousiaste des sauvages; et quoique j'aie peut-être autant à me plaindre de la société que ce philosophe avait à

s'en louer, je ne crois point que la pure nature soit la plus belle chose du monde. Je l'ai toujours trouvée fort laide, partout où j'ai eu l'occasion de la voir. Bien loin d'être d'opinion que l'homme qui pense soit un animal dépravé, je crois que c'est la pensée qui fait l'homme. avec ce mot de nature, on a tout perdu. [...] Peignons la nature, mais la belle nature: l'art ne doit pas s'occuper de l'imitation des monstres."¹⁸¹

Au début du XIX^e siècle on assiste à un renouveau spirituel et religieux. Le beau idéal devient un objet mystico-religieux. Le *Génie du christianisme* de Chateaubriand a largement développé ce thème. Les beautés touchent beaucoup plus à l'âme qu'à la matière:

"Le génie seul et non le corps, devient amoureux; c'est lui qui brûle de s'unir étroitement au chef-d'oeuvre. Toute ardeur terrestre s'éteint et est absorbée par un amour divin; l'âme sensible se replie autour de l'objet aimé, et spiritualise jusqu'aux thèmes grossiers dont elle est obligée de se servir pour exprimer sa flamme."¹⁸²

L'originalité de Chateaubriand, par rapport à ses prédécesseurs, réside dans le fait qu'il voit différemment l'objet que l'esthétique classique propose d'imiter. Ce n'est plus le problème du quoi faire voir au récepteur mais celui du comment, du point de vue de l'artiste, qui se pose.

Le *Génie du christianisme*, commencé à Londres et achevé à Paris (publication en 1802), s'accordait parfaitement avec la situation politique de l'heure comme nous l'avons déjà vu. Le *Génie* prévoit une renaissance sociale par le retour au christianisme. Ayant confiance en l'homme l'apologie suggère une évolution équilibrée des sciences des arts, des moeurs et des sensibilités grâce à la religion.

¹⁸⁰ D'après Watelet dans l'article *Convention* de son *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Prault, Paris, 1792. cité par Annie Becq, op. cit. p. 631.

¹⁸¹ *Atala*, p. 23.

¹⁸² *Génie*, p. 77.

Pour Chateaubriand, qui n'est pas théologien mais cherche partout la beauté, le génie religieux est l'équivalent du génie poétique. La Bible est un recueil de contes merveilleux. Le poète veut prouver l'existence de Dieu par le merveilleux spectacle de la nature. C'est d'ailleurs un lieu commun de la littérature religieuse. L'Enchanteur ne fixe pas seulement les choses, il rend le changement, la mobilité des formes insaisissables, il peint les métamorphoses et les illusions. Son modèle n'est plus la vraie nature.

"Ces lieux on même une certaine beauté qui leur est propre: frontière de la terre et de l'eau, ils ont des végétaux, des sites et des habitants particuliers : tout y participe du mélange des deux éléments [...] Un bouleau, un saule isolé où la brise a suspendu quelques flocons de plumes, domine ces mouvantes campagnes; le vent glissant sur ces roseaux incline tour à tour leur cîmes [...] puis soudain, toute la forêt venant à se courber à la fois, on découvre le butor doré, ou le héron blanc, qui se tient immobile sur une longue patte, comme sur un épieu."¹⁸³

Pour l'artiste, le Créateur se présente comme créateur de formes et ces formes permettent à l'homme de s'approcher de Dieu. Le Dieu du *Génie* évoqué tantôt comme architecte tantôt comme poète ici se révèle aussi peintre. Le "double azur de la mer et du ciel" est tendu "comme une toile préparée pour recevoir les futures créations de quelque grand peintre".¹⁸⁴ Sur la toile tout est illusion, changement et destruction.

La réalité est une suite instable d'apparitions. Mais l'auteur exprime son inquiétude quand il introduit dans l'image "des sillons de tombeaux dans un cimetière immense" et la surface de la mer qui s'ouvre. Dieu apparaît au coeur de l'homme

¹⁸³ Ibid. p. 586.

¹⁸⁴ Ibid. p. 589.

devant l'immensité¹⁸⁵. Dieu est mystère et secret. L'immensité "fait naître en nous un vague désir de quitter la vie, pour embrasser la nature et nous confondre avec son Auteur."¹⁸⁶ C'est un panthéisme suggéré déjà par Rousseau.

"C'est un des caractères distinctifs du christianisme, d'avoir toujours mêlé l'homme à Dieu, tandis que les fausses religions ont séparé le Créateur et la créature."¹⁸⁷

7.1 Les genres

Cette vision poétique des limites entre deux époques établit aussi une nouvelle philosophie panthéiste de la nature évoquée plusieurs fois dans nos réflexions. Ce renouveau panthéiste, à l'aube du romantisme, sacralise la nature, à l'aide du sentiment de l'immensité, qui se trouve relié à l'intérieur de l'individu. Le poète romantique crée son propre sanctuaire pour la contemplation de l'infini.

"Il était dur de ne voir que les aventures des Tritons et des Néréides dans cette immensité des mers, qui semble nous donner une mesure confuse de la grandeur de notre âme, dans cette immensité qui fait naître en nous un vague désir de quitter la vie, pour embrasser la nature et nous confondre avec son Auteur."¹⁸⁸

Cette vision du monde hiérarchisé mais à visage humain a des conséquences nécessaires sur la conception synthétique de l'auteur du *Génie*, notamment en ce qui concerne son jugement sur les genres littéraires. Ce jugement reste autant fondé sur les valeurs du bien et du mal que celui des classiques du XVII^e siècle mais toutefois il

¹⁸⁵ Ibid. p. 590.

¹⁸⁶ Ibid. p. 721.

¹⁸⁷ Ibid. p. 649.

¹⁸⁸ Ibid. p. 721.

intègre, pour définir et pour classer les genres, le critère de l'expression des passions véritablement et authentiquement humaines.

En effet, ce n'est pas l'existence de Dieu qui offre à l'écrivain son point de repère ; celui-ci dérive des conditions humaines. La méthode est l'induction et non pas la déduction a priori. L'anthropologie prend la place de la théologie et détermine les moyens d'expression du poète. L'imagination de celui-ci assure la transition entre le sensualisme naturel et la création poétique. L'expérience physique du divin est inséparable de l'intuition de la transcendance et est d'ordre sensible et esthétique à la fois.

Art poétique, le *Génie du christianisme* propose un débat entre le merveilleux païen et le sens du mystère né du christianisme. Il renferme une théorie de la littérature par laquelle Chateaubriand définit la poétique en termes qui ne sont pas normatifs mais beaucoup plus descriptifs et historiques.

La création poétique n'est rien si elle n'est pas enracinée dans une philosophie, une métaphysique, une morale. La littérature est supérieure aux autres arts parce qu'elle est issue du christianisme. Mais il n'y a aucune intolérance culturelle dans une telle conception. Dans une perspective pareille, le *Génie du christianisme* s'avère le couronnement du platonisme : le beau est la splendeur du vrai.

"Il y a deux sortes de beau idéal, le beau idéal moral, et le beau idéal physique. [...] A mesure que la société multiplia les besoins de la vie, les poètes apprirent qu'il ne fallait plus peindre tout aux yeux, mais voiler certaines parties du tableau. Il fallait choisir. Toujours cachant et choisissant, retranchant ou ajoutant, ils se trouvèrent peu à peu

dans des formes qui n'étaient plus naturelles, mais qui étaient plus parfaites que la nature : le beau idéal.¹⁸⁹

Chateaubriand définit ici le beau idéal romantique comme la perfection créée par l'artiste et une telle définition, qui souligne l'importance des questions formelles, implique une hiérarchie des genres. On rencontre ainsi, sous la plume de notre auteur, un formalisme qui classe les genres selon des critères poétiques, intérieurs aux oeuvres.

Tout en prenant en considération ces conceptions des penseurs du XVIII^e siècle, nous pouvons constater qu'il y a un vrai changement de paradigme au début du XIX^e siècle dans la pensée esthétique et philosophique.

Mais ce changement de paradigme ne génère pas de nouveaux genres, tout au moins pas dans la forme des oeuvres. On devrait plutôt parler d'une nouvelle fonction de l'écriture romanesque. L'accent mis par les Lumières, concernant les genres, se déplace, déjà au début du XIX^e siècle. Ce qui donne l'illusion d'un vrai renouvellement des formes littéraires est certainement une nouvelle conception de l'homme qui devient un être particulier, un individu, mais garde en même temps son côté social. Ce double caractère de la vision individuelle et de la vision sociale engendre le drame de l'homme moderne. La modernité est le nouvel angle sous lequel l'homme apparaît, à l'aube du romantisme. Dans la grande chaîne de l'auteur, de l'oeuvre et du lecteur, ce n'est plus le lecteur qui compte mais plutôt l'auteur qui cherche dans le monde non pas la réalité des faits mais plutôt leur sens. Chateaubriand fait dériver le caractère contradictoire de l'homme moderne du renouveau chrétien qui prend forme dans le romantisme.

¹⁸⁹ Ibid. p. 680.

"Le christianisme, qui a révélé notre double nature, et montré les contradictions de notre être, qui a fait voir le haut et le bas de notre coeur, qui lui-même est plein de contrastes comme nous, puisqu'il nous présente un Homme-Dieu, un enfant Maître des mondes, le créateur de l'univers sortant du sein d'une créature."¹⁹⁰

La question de la réalité ne se pose plus et celle de la vérité se transforme en celle d'authenticité. La vraie réalité destinée à l'historiographe perd son sens en tant que description des faits et la notion de la vérité historique se relativise. Désormais, la fiction et le merveilleux représentent aussi une réalité relative à l'individu ; elles font partie d'une réalité intérieure et élargissent leurs domaines au delà de cette intériorité.

En définissant la poésie épique, et tout en parlant de la *Henriade* de Voltaire, Chateaubriand met l'accent sur le fait poétique constitué pour l'essentiel par la fable et la fiction. L'auteur du *Génie* cite Plutarque : "Là il n'y a point de poésie où il n'y a point de menterie."¹⁹¹

"[...] il faut encore une action héroïque et surnaturelle. Une philosophie modérée, une morale froide et sérieuse conviennent à la Muse de l'histoire ; mais cet esprit de sévérité, transporté à l'Épopée, est peut-être un contre-sens. [... La poésie épique] se soutient par la fable et vit de fiction."¹⁹²

Chateaubriand cherche l'essentiel du romantisme naissant : dans le drame humain. Il ne cherche pas cette essence dans l'enseignement mais dans les moyens créateurs de l'auteur.

"Dans toute Épopée, les hommes et leurs passions sont faits pour occuper la première et la plus grande place. Ainsi, tout poème où une religion est employée comme sujet et

¹⁹⁰ Ibid. p. 687.

¹⁹¹ Ibid. p. 643.

non comme accessoire, où le merveilleux est le fond et non l'accident du tableau, pêche essentiellement par la base."¹⁹³

Selon Chateaubriand, le vrai génie est capable de transférer ce niveau individuel au niveau du général grâce à l'usage de ses moyens d'expression. Parce que le cas particulier de l'individu touche plus sensiblement, il peut, mieux que la philosophie ou la morale, donner un enseignement plus abstrait et général. Il mentionne comme exemple, la *Bible*.

"Dans le christianisme, au contraire, la religion et la morale sont une et même chose. L'Écriture nous apprend notre origine, nous instruit de notre nature. ...[Dans l'Écriture] tout offre le tableau de l'homme intérieur..."¹⁹⁴

L'oeuvre d'un grand écrivain définit un domaine homogène et les textes les plus divers forment autant de renvois à cette intention maîtresse qui anime l'ensemble. Ces oeuvres exposent le devenir d'une intelligibilité immanente, au fil de cette nécessité que l'on appelle une vie. Ainsi l'autobiographie n'est plus un genre littéraire mais une manière de lecture applicable aux oeuvres littéraires les plus diverses.¹⁹⁵

Non seulement la vie particulière de l'auteur mais le temps historique joue aussi un rôle important dans la conception esthétique de notre auteur. C'est Chateaubriand qui fonde son esthétique sur les sciences comparatives en art et en littérature. Son exigence de systématisation force à établir des comparaisons entre le temps ancien et le temps moderne, distinction qui correspond plus où moins à l'antiquité et aux époques qui la suivent dans l'histoire.

¹⁹² Ibid. p. 643.

¹⁹³ Ibid. p. 629.

¹⁹⁴ Ibid. p. 649.

¹⁹⁵ Voir George Gusdorf, *Les Écritures du moi*. Ed. Odile Jacob, Paris, 1991.

A la vision diachronique s'ajoute un point de repère synchronique liant les arts en général. L'antiquité donne à connaître les formes idéales mais aussi à la fois le paganisme, tandis que l'époque moderne présente des sujets proprement romantiques et chrétiens.

La publication de quelques épopées en prose prépare un renouveau. Ce renouveau est favorisé par plusieurs faits : le développement de la philosophie de l'histoire, la curiosité pour l'histoire des origines, le rêve d'une science unitaire du monde, l'approfondissement des théories sur l'origine du langage et la langue poétique, l'orientalisme, l'illuminisme, la franc-maçonnerie.

Le renouveau du genre romanesque est dû en premier lieu à l'influence décisive de l'épopée, de l'historiographie et des mémoires. Ces genres modifient également la structure et la forme du roman nouveau. La plupart des théoriciens du roman, entre 1650 et 1800, désignent Homère et Virgile comme les précurseurs de la formation du genre romanesque.¹⁹⁶

Le problème de l'histoire se rencontre dans le rapport entre l'histoire et la poésie dans l'épopée. La fonction de la langue poétique est sacrée ; elle révèle l'absolu par le truchement du mythe qui apparaît comme seul capable de saisir globalement la réalité multiple de l'histoire et d'exprimer, à travers les fluctuations du temps humain, l'éternité.

Cette image de l'épopée s'élargit quand Chateaubriand introduit dans le *Génie des réflexions sur la discussion du merveilleux païen et chrétien*.

"Le premier vice de la mythologie était d'abord de rapetisser la nature, et d'en bannir la vérité. Une preuve incontestable de ce fait, c'est que la poésie que nous appelons descriptive a été inconnue de l'Antiquité. Il fallut que le christianisme vînt chasser ce

peuple de faunes, de satyres et de nymphes, pour rendre aux grottes leur silence, et aux bois leur rêverie."¹⁹⁷

Dans les pages qui suivent nous visons à démontrer cette métamorphose de la conception sur le romanesque suscitée par l'esthétique du vague du temps et de l'espace, et élaborée par Chateaubriand.

7.2 Epopée

Le *Génie du Christianisme* est un art poétique, il entame un débat entre le merveilleux païen et le sens du mystère né du christianisme. C'est une théorie de la littérature où Chateaubriand définit la poétique en termes non plus normatifs mais descriptifs et historiques. La poétique n'est rien si elle n'est enracinée dans une philosophie, une métaphysique, une morale qui assure en premier lieu la supériorité de la littérature issue du christianisme. Mais il n'y a aucune intolérance culturelle. Dans une telle perspective, le *Génie du christianisme* apparaît comme le couronnement d'un néoplatonisme où le beau est la splendeur du vrai. Le sublime passe par le sentiment, par l'imagination. Dans ce contexte l'imagination signifie la faculté de créer des images et la faculté d'appréhender l'idéal.

Chez Chateaubriand, le renouveau poétique se présente sur trois plans complémentaires : le plan de la philosophie de la nature (l'auteur génère toute une esthétique des genres en rapport de la relation entre leurs créateurs et de la nature) ; le plan de la pensée théologique, où l'apologie du christianisme élargit le domaine de la pensée chrétienne tout au long de l'histoire de l'humanité ; et enfin le plan de l'esthétique, qui élabore la poétique du christianisme, notion entendue non seulement

¹⁹⁶ Voir l'article d'Olga Penke, *A regény műfaja Dugonics Etelkájában* in : *Irodalomtudományi Közlemények*, 2001. 5-6. p 554.

¹⁹⁷ *Génie*, p. 718.

dans le domaine de la littérature mais aussi dans celui de l'histoire, de la philosophie et des expériences vécues.

Le jeune Chateaubriand dans le *Génie*, entre autres, commente certains passages du *Paradis Perdu* de Milton. Son hypothèse est que le poète a évoqué sous le couvert des relations entre Adam et Eve certains épisodes de sa vie conjugale.

"On ne peint bien que son propre coeur en l'attribuant à un autre et la meilleure partie du génie se compose de souvenirs."¹⁹⁸

Les hommes de lettres romantiques, au premier rang desquels figure Chateaubriand, ne font plus la distinction nette entre l'histoire et le roman. Les problèmes des genres génèrent d'autres réflexions, notamment sur l'épopée et sur la fonction de la langue poétique.

Le sujet des *Martyrs*, épopée de Chateaubriand postérieure à l'écriture du *Génie*, est chrétien : Chateaubriand narre en prose la conversion et le martyr d'Eudore et de Cymodocée après que le jeune homme eut échappé à l'amour païen de Velléda. L'originalité des *Martyrs* tient moins à sa qualité d'épopée romantique qu'à la réflexion qui s'y développe sur le romanesque chrétien d'une part, sur le sublime et le beau idéal d'autre part.

Le *Génie du christianisme* qui introduit théoriquement l'épopée chrétienne de l'auteur, est traditionnel, classique, conforme au raisonnement scolastique des théologiens du point de vue de sa forme ; par son contenu et ses considérations, en revanche, l'apologie de Chateaubriand annonce le romantisme.

Mais chez Chateaubriand, la théologie chrétienne où Dieu figure au centre se transforme en une théologie anthropologique avec l'homme au centre. La hiérarchie

¹⁹⁸ Ibid. II, I, III. p.

théologique devient ainsi un système où les éléments eux-mêmes perdent leur importance tandis que leurs relations reçoivent une valeur. L'homme qui pénètre le système dévalorise la conception classique et la rend relative.

Ce caractère anthropomorphe de l'oeuvre de Chateaubriand dans le *Génie* détermine toute son esthétique et toute sa critique littéraire.

"Si elle [la religion chrétienne] est aussi belle que le polythéisme dans le merveilleux, [...], elle a de plus une partie dramatique et morale, que le polythéisme n'avait pas."¹⁹⁹

L'auteur du *Génie* accepte les formes littéraires classiques mais détruit leur hiérarchie en mettant l'homme au centre de la création littéraire avec ses problèmes, ses vices et ses vertus. Une oeuvre devient précieuse, à ses yeux, si elle parle de l'homme.

Les notions clé du romantisme de Chateaubriand sont le génie, le sentiment, l'imagination et l'originalité. Il donne pour toutes ces notions des définitions très claires. Il donne la définition suivante, par exemple, pour l'originalité en parlant de celle de Milton : "[...] l'écrivain original n'est pas celui qui n'imité personne, mais celui que personne ne peut imiter."²⁰⁰

Chateaubriand distingue nettement la forme et le contenu. Et il établit selon cette distinction sa hiérarchie des genres littéraires. Au sommet de la hiérarchie se trouve l'épopée, le genre qui, par sa forme poétique, se sépare de la vie quotidienne et individuelle de l'homme ; par son sujet humain et chrétien à la fois où le merveilleux n'est plus le sujet mais le moyen d'exprimer l'enseignement moral de la pensée chrétienne, l'épopée présente l'équilibre entre les choses humaines et célestes.

¹⁹⁹ Ibid. II, II, II, p. 649.

²⁰⁰ Ibid. II, I, III, p. 637.

Si l'on essaye de saisir l'essentiel de la poésie épique dans la conception de Chateaubriand, il suffit de lire sa critique de l'épopée de Voltaire, *La Henriade* dans le chapitre V du Livre premier du *Génie du christianisme*.

"Si un plan sage, une narration vive et pressée, de beaux vers, une diction élégante, un goût pur, un style correct, sont les seules qualités nécessaires à l'Épopée, *La Henriade* est un poème achevé."²⁰¹

Apparemment Chateaubriand estime beaucoup l'épopée de Voltaire, mais il la critique malgré tout, parce que l'auteur de *La Henriade* crée son poème épique comme un philosophe et comme un historien et non comme un poète.

"Ainsi, lorsque Voltaire s'écrit, dans l'invocation de son poème: «Descends du haut des cieux, auguste Vérité!» -il est tombé dans une méprise. La poésie épique «se soutient par la fable et vit de fiction»."²⁰²

La Henriade offre à son auteur l'occasion de formuler, pour sa part, sa théorie de l'épopée en disant que c'est un genre qui a autant de règles que de réalisation, selon le goût des peuples. La conception de Voltaire est à l'opposé de tout classicisme prescriptif et relève de la philosophie des Lumières concernant le pluralisme des caractères nationaux. "Il y a cent poétiques contre un poème." Ou il ajoute : "Les coutumes, les langues, le goût des peuples les plus voisins diffèrent."²⁰³

Chateaubriand porte sa critique contre l'épopée voltairienne justement au nom des notions (citées déjà ci-dessus) qui définissent son romantisme, mais qui sont pour Voltaire les valeurs universelles d'un chef-d'œuvre épique ; notamment au nom du génie, de la nature et de l'originalité :

²⁰¹ Ibid. II, I, V, p. 642.

"Si on ne connaissait le malheureux système qui glaçait le génie poétique de Voltaire, on ne comprendrait pas comment il a préféré des divinités allégoriques au merveilleux du christianisme. Tandis que son imagination vous ravit, il fait luire une fausse raison qui détruit le merveilleux, rapetisse l'âme et borne la vue ; il n'aperçoit que le côté ridicule des choses et des temps, et montre, sous un jour hideusement gai, l'homme à l'homme. [...] Son amour propre lui fit jouer toute sa vie un rôle pour lequel il n'était point fait, et auquel il était fort supérieur."²⁰⁴

- esquisse le portrait du philosophe l'auteur romantique.

Dans son étude sur l'épopée, Voltaire tente de trouver la valeur universelle qui fait qu'Homère plaisait toujours et il en trouve la cause dans le génie et dans l'originalité :

"Tel est le privilège du génie d'invention : sans guide, sans art, sans règle;..." ou ailleurs, Voltaire dit que "Pour juger des poètes, il faut savoir sentir, il faut être né avec quelques étincelles du feu qui anime ceux qu'on veut connaître."²⁰⁵

A part les points communs des deux penseurs concernant leur théorie de l'épopée, si on examine en quoi consiste leurs différences, on a la chance de pouvoir saisir le point essentiel de la transition entre deux époques, celle des Lumières et celle des Romantiques.

Voltaire, pareillement à Chateaubriand, élabore son esthétique en référence à la nature. Mais tandis que l'auteur de *la Henriade* parle de l'homme naturel, peint par Homère avec une couleur locale et avec ses dieux imaginés par lui-même, Chateaubriand parle de l'homme en harmonie avec la nature créée par Dieu. Et justement ce qui est reproché par l'auteur du *Génie* à Voltaire, c'est que celui-ci ne

²⁰² Ibid. p. 642.

²⁰³ Voltaire, *La Henriade. Essai sur la poésie épique*, Garnier Frères, Paris, sans date. p. 9.

²⁰⁴ *Génie*, p. 646.

²⁰⁵ Voltaire, op. cit. p. 10.

s'intéresse pas à cette nature qui fait fonctionner l'imagination poétique dans l'espace et dans le temps aussi.

"Est-ce que cette France à demi barbare n'était plus assez couverte de forêts, pour qu'on n'y rencontrât pas quelques uns de ces châteaux du vieux temps, avec des mâchicoulis, des souterrains, des tours verdies par le lierre, et pleines d'histoires merveilleuses ? Ne pouvait-on trouver quelque temple gothique dans une vallée, au milieu des bois?"²⁰⁶

C'est l'imagination créatrice, selon Chateaubriand, qui manque à Voltaire. Et ce n'est pas seulement dans la représentation de la nature que le philosophe pêche mais dans la caractérisation des personnages aussi. Pour Chateaubriand, ce sont les personnages qui font fonctionner la machine poétique de l'épopée. Mais chez Voltaire,

"on convient que les caractères dans *La Henriade* ne sont que des portraits, ... le portrait n'est point épique ; il ne fournit que des beautés sans action et sans mouvement."²⁰⁷

Dans sa critique, Chateaubriand tout en parlant de l'épopée de Voltaire, définit, sous tous ses aspects, la poésie épique et retourne les définitions du genre données par Voltaire dans son *Essai* contre ce dernier, en jugeant *La Henriade* d'après les principes élaborés par son propre auteur.

Ainsi, l'homme au visage naturel de Voltaire se transforme-t-il, dans la poétique chrétienne de Chateaubriand, en homme au visage divin, créateur, qui conduit l'auteur du *Génie* à cerner enfin la notion de l'épopée : "Une Epopée doit renfermer l'univers."²⁰⁸

²⁰⁶ *Génie*, p. 643.

²⁰⁷ *Ibid.* p. 644.

²⁰⁸ *Ibid.* p. 643.

7.3 Les dilemmes du roman

Juste au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle, on constate une sorte de crise du roman²⁰⁹, après le foisonnement de la création romanesque issue du choc Révolutionnaire qui provoque un ralenti dans le processus commencé par les Lumières.

Le caractère outrancier du romanesque du style Empire ne satisfait plus le public le plus cultivé. D'où maintes réflexions²¹⁰ sur le dilemme de la vérité historique et du mensonge fictif.

Les romans: *Atala* (1801), *René* (1802), *Obermann* (1804), *Corinne* (1807), *Adolphe* (publié en 1816 mais écrit beaucoup plus tôt) démontrent bien la tendance qui s'y fait jour, c'est-à-dire l'abandon du romanesque, la réduction de l'élément dramatique du récit au profit de l'analyse du sentiment et de la confidence intime ce qui nous fait penser à l'influence du roman à l'intention psychologique du classicisme. Du roman sentimental au roman autobiographique le glissement est plus qu'évident. C'est ainsi que roman et confession se rencontrent dans la sensibilité romantique. De ce point de vue Rousseau est doublement initiateur.

La forte apparition de l'aspect autobiographique ne génère pas un nouveau genre romanesque, c'est plutôt une fonction nouvelle assignée à l'écriture romanesque.

René et *Atala*, les deux romans de Chateaubriand qui font partie intégrante de son grand ouvrage conçu dans le creux des deux époques, entre les Lumières et le romantisme, sont des confessions romancées. L'auteur dit dans ses *Mémoires* :

"La plupart de mes sentiments ne se sont montrés dans mes ouvrages que comme appliqués à des êtres imaginaires."²¹¹

²⁰⁹ Nos réflexions se réfèrent à l'ouvrage de Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Bordas, Paris, 1999.

²¹⁰ Mme de Staël, *Essais sur les fictions* (1795); Millevoeye, *Satire des romans du jour* (1802); Dampmartin, *Des romans* (1802)

Chateaubriand avant de réécrire le genre des mémoires et avant de lui conférer un ton personnel et poétique, invente une rhétorique des passions qui fascinera l'âge romantique.

Chateaubriand définit l'épopée mais, chose intéressante, il ne parle pas du roman dans le *Génie du christianisme*, conformément aux traditions classiques, bien qu'il revisite tous les autres genres épiques. Pourtant, il intègre, en guise d'illustration, dans son apologie deux récits, *René* et *Atala*. *René* illustre le vague des passions appelé par le romantisme mal du siècle, tandis qu'*Atala* éclaire les merveilles de la nature pour l'homme.

Le roman est fils de l'imprimé et du monde moderne et il est très difficile de saisir ses contours²¹² : il ne connaît pas de règles formelles; ses origines sont incertaines; son ton est variable à l'infini.

La définition d'Henri Coulet nous montre bien la difficulté de cerner le genre romanesque en une seule définition :

"Le roman est une oeuvre en prose; le roman est un genre sans forme préétablie; le roman ne montre que le concret, un roman est une fiction; un roman est une histoire; un roman est un récit."²¹³

Le roman n'a pas de canons. Il évolue sans cesse et il est inachevé. C'est le genre littéraire qui ressemble le plus à la vie-même qui nous semble, sans règles, chaotique et dangereux comme explique de sa part Marthe Robert:

²¹¹ Chateaubriand , *MOT*, I, I, 1, p. 15.

²¹² Parmi maintes essais de le définir citons quelques auteurs , Furetière (*Dictionnaire*, 1690), "Livres fabuleux qui contiennent les histoires d'amour et de chevaleries." ; Jaucourt (*Encyclopédie*, 1751-1772), "Histoire fictive de diverses aventures, extraordinaires ou vraisemblables, de la vie de hommes." ; Littré (1863-1873), "Histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des moeurs ou par la singularité des avenetures."

²¹³ Henri Coulet , *Le roman jusqu'à la révolution*, A. Colin, Paris, 1967. pp. 7, 8, 9, 10, 11.

"Mais l'irrégularité du roman, le désordre qui lui est naturel, son immoralité aussi bien au regard de la tradition qu'au point de vue du monde social réel, leissent plus exposé que les genres classiques à cette tutelle morale sans quoi l'imaginaire paraît toujours trop libre, trop hors la loi pour n'être pas dangereux."²¹⁴

Le roman est étranger aux normes des autres genres mais il se nourrit d'eux librement. Il contient en lui-même le principe de toutes les transformations possibles. Le roman est non seulement plébéien, mais démocratique par essence - ajoute encore Marthe Robert.

Puisque toute poétique est par essence limitatives et normatives le roman n'a pas de place dans un tel système.

Le roman apparaît quand des conditions favorables à son apparition, à son développement et à sa prise de conscience comme genre seront réunies. Le genre romanesque n'est pas simplement la représentation ou l'équivalence du monde mais il en est l'inscription immédiate et immanente au monde et supérieur au monde parce que le roman en révèle la structure cachée.

Le romanesque en Grèce antique dépasse le roman. Le thème central du romanesque est l'amour à l'oeuvre. Le roman est capable de recréer sous une forme moderne les mythes étant donné que les mythes eux-mêmes sont aussi l'expression immédiate de la vie.

Les savants, les ethnologues, les anthropologues et les critiques constatent qu'aussi loin qu'on remonte dans le passé des groupes humains, le récit (c'est-à-dire le mythe) est présent. Même si l'épopée, première forme littéraire du récit, suit directement les mythes, il est discutable de dire que le roman est le rejeton de la geste épique. Certains mythes se sont transformés en épopées, certains en romans. Il

²¹⁴ Marthe Robert , *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Paris, 1972. p. 25.

n'existe pas une diachronie rigide dans l'évolution des genres. La fonction de ces genres épiques est bien différente. Le mythe d'origine est vécu comme vrai par le groupe qui le véhicule. Il cumule les deux caractères, le roman, récit fictif et l'histoire, récit vrai sans interférences entre ces deux jugements. Le roman moderne cultive l'ambiguïté entre le fictif et le réel, l'imaginaire et l'attesté.

Georges Dumézil²¹⁵ démontre que le roman se lit comme une intériorisation par l'individuel et le psychologique, dans le mythe tout cela est donné extérieurement aux personnages, collectivement assumé dans un groupe social stable.

Claude Lévy-Strausse y ajoute qu' "il était inévitable que le roman racontât une histoire qui finit mal, et qu'il fût, comme genre en train de mal finir. Dans les deux cas le héros du roman, c'est le roman lui-même. Il raconte sa propre histoire: non seulement qu'il est né de l'exténuation du mythe mais qu'il se réduit à une poursuite exténuante de la structure."²¹⁶

Ces constatations signalent le passage de l'épique (et du tragique) au romanesque et non du mythe au roman.

Pour qu'il y ait une épopée, au sens héroïque du terme il faut un système social inégalitaire déjà évolué. Le sens moderne du roman est établi au XVII^e siècle où il est souvent critiqué et signifie fable, inventions vaines et mensonges.

La vérité épique provient de la mémoire collective, qu'elle confirme, le roman ne tire sa vérité que de la cohérence d'une fiction.

A l'âge classique et au XVIII^e siècle, une des plus riches source d'inspiration pour les pensées de Chateaubriand, tout le monde lit des romans mais en même temps tout le monde le critique, sans le canoniser tout de même. Cette contradiction exprime le poids et l'autorité de la critique contemporaine à l'époque.

²¹⁵ Georges Dumézil , *Du Mythe au roman*, PUF, Paris, 1970.

²¹⁶ Claude-Lévy Strauss , *Mythologiques III.*, Plon, Paris, 1968. p. 106.

L'opinion dominante jusqu'à la fin du XVIII^e siècle est que, si l'on fait de la lecture des romans, son occupation entière, elle affaiblit le coeur et dégrade l'esprit. (A leur début Voltaire et Laclos, Rousseau dans la préface de la *Nouvelle Héloïse*, étaient de même avis.)

L'opinion de Diderot diffère quelque peu :

"Un roman bien fait et bien écrit, qui ne blesse point l'honnêteté des moeurs [...] ou qui réjouit le lecteur par des images plaisantes et des saillies comiques, est vraiment un ouvrage digne d'un homme de lettres, comme un poème épique, une tragédie, une comédie, un opéra."²¹⁷

La critique au XVIII^e siècle porte plutôt sur l'enseignement moral à tirer des romans que sur l'esthétique.

Sur ce point, Chateaubriand suit bien les considérations classiques et quant à sa critique du goût exposée dans le *Génie* il rejoint ses maîtres classiques.

Pour la poétique classique les qualités morales et sociales ne se distinguent pas. Si elles le font c'est en faveur de l'amour. Ainsi le roman possède des vertus égalitaires.

Selon Auerbach le réalisme du roman repose sur l'idéologie du christianisme, religion universelle qui prône le salut individuel, ainsi s'efface à l'âge moderne la mimésis figurative (où chaque situation représentée renvoie à une figure supérieure) pour une mimésis immanente et non exemplaire²¹⁸ que Chateaubriand appelle bien avant lui dans le *Génie* "poésie descriptive", genre dont la problématique a été examinée à propos du classicisme :

²¹⁷ Diderot, *Observations sur les Modernes*, années 1760 à l'adresse de Richardson. Cité par Pierre Chartier, op. cit. p. 43.

²¹⁸ Voir Auerbach, *Mimésis*, Gallimard, 1968.

"Les apôtres avaient à peine commencé de prêcher l'Évangile au monde, qu'on vit naître la poésie descriptive. Tout rentra dans la vérité, devant celui qui tient la place de la vérité sur la terre, comme parle saint Augustin. La nature cessa de se faire entendre par l'organe mensonger des idoles ; on connut ses fins, on sut qu'elle avait été faite premièrement pour Dieu, et ensuite pour l'homme."²¹⁹

On accuse en général le roman parce qu'il est du divertissement, et qu'éloigne les âmes des voies religieuses.

Avec *La Princesse de Clèves*, *Manon Lescaut* ou *La Nouvelle Héloïse*, le roman ne renonce pas à l'amour, mais il renonce à représenter sa réalité comique et son triomphe idéal et approfondit les contradictions vécues à l'intérieur de la même âme humaine.

Boileau et la critique classique trace les caractéristiques d'un non-genre rejeté. Ce négatif sera détourné en caractères positifs par ses défenseurs, par le premier apologiste du genre, Pierre-Daniel Huet : *Traité de l'origine des romans* (1670).

L'ouvrage de Huet constitue une véritable apologie bien qu'il parte d'une réflexion sur l'origine où il souligne les sources antiques grecques en faveur de ce genre maudit.

D'après son *Traité*, on avait fait des romans, pour divertir et instruire à la fois, et on a souvent fait des histoires fabuleuses faute de savoir la vérité. Les gens, par leur nature, ont une inclination aux fables. Mais ce besoin humain de tisser des fictions se distingue selon la vérité ou l'incapacité de voir la vérité. Dans le cas du roman il ne faut pas fatiguer notre mémoire, il suffit de faire fonctionner notre imagination.²²⁰

²¹⁹ *Génie*, II, IV, III, p. 723.

²²⁰ Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, Slatkine, Paris, reprints de l'édition de 1791, 1970.

Chez Fielding, 50 ans plus tard (dans la préface de *Joseph Andrews*²²¹ qui est la parodie de *Pamela* de Richardson) lecteur d'Aristote et successeur des critiques français classiques, les principes d'Aristote de la distinction des niveaux de style et des domaines sociologiques et de la représentation du monde moderne se retrouvent en contradiction. Il qualifie *Tom Jones* comme un poème héroïque, historique, prosaïque, donc comique. Il se considère historien au sens qu'il tente de décrire toutes les facettes de la réalité contemporaine. On va donc, dans le roman européen, vers un traitement sérieux, même tragique des problèmes du monde.

Le réalisme signifie philosophiquement que l'individu est capable de découvrir la vérité à l'aide de ses sens. Ce réalisme est toujours critique. Il ne s'agit pas de la question de l'objet (à représenter) mais d'un point de vue (la manière dont cet objet est représenté).

Le roman nouveau naissant n'utilise plus de modèles, il doit être original qui est une intention nouvelle : il invente ses sujets, les protagonistes et les actions sont particuliers, l'individu se définit dans ce roman nouveau réaliste par un nom propre qui n'est plus emblématique.

A l'époque où Locke et Newton proposent une analyse neuve du procès temporel, on accède à un sentiment plus précis et plus mécanique de la durée. L'espace, inséparable du temps, est décrit en détail, l'environnement est visualisé et les objets ont une présence.

Dans les romans ainsi que dans les *Mémoires* de Chateaubriand, c'est l'espace qui détermine le temps. Notre écrivain appartient à la génération révolutionnaire qui, par la force des événements choquants, devient fort sensible au temps historique qu'elle vit comme son propre temps personnel. Ce fait influence profondément et nécessairement

²²¹ Fielding, *Joseph Andrews*, Clarendon Pr., Oxford, 1967.

sa poétique descriptive pour laquelle il n'existe d'autre réalité que filtrée à travers la poésie.

Chez l'auteur d'*Atala*, on assiste à la naissance d'une sorte de naturalisme où la nature n'est plus embellie par l'effort de stylisation du poète mais elle est poétisée par la présence de l'homme, qui confère à la nature une certaine moralité dramatique.

"Les monuments ordinaires reçoivent leur grandeur des paysages qui les environnent ; la religion chrétienne embellit au contraire le théâtre où elle place ses autels et suspend ses saintes décorations. Nous avons parlé des couvents européens dans l'histoire de René, et retracé quelques uns de leurs effets, au milieu des scènes de la nature;"²²²

Dans cette esthétique, la poétique signifie que c'est la création humaine qui donne un sens à la création de Dieu dans un processus contemplatif.

A l'aube d'une nouvelle époque, c'est le marquis de Sade qui esquisse, parmi les premiers, une théorie sur le roman: "On appelle roman, l'ouvrage fabuleux composé d'après les plus singulières aventures de la vie des hommes."²²³

Au début du XIX^e siècle, c'est une réinvention du romanesque aristocratique et précieux. Selon Sade on peut identifier le fabuleux et le fictif. Il se réclame de la vérité de la nature proche de Richardson, de Prévost qu'il admire. Pour lui le fabuleux est la vérité de l'exceptionnel (et non pas celle du quotidien comme pour Diderot par exemple). C'est au coeur de l'homme que le romancier doit regarder et non dans la rue. "La nature est plus souvent tordue que droite. Il fallait suivre ses écarts; c'est ce que nous avons fait." "La nature est plus bizarre que les moralistes ne nous la peignent", il faut y puiser l'inspiration romanesque "quels que puissent en être le résultat". "L'homme

²²² *Génie*, II, V, II, p. 876.

est sujet de deux faiblesses qui tiennent à son existence, qui le caractérisent." "Partout il faut qu'il prie, partout il faut qu'il aime, et voilà la base de tous les romans."²²⁴

Il semble que les théoriciens et les créateurs de la littérature du XVIII^e siècle se concentrent sur le dilemme de l'usage du roman ou de l'histoire vraie dans la pratique littéraire. Le dilemme repose sur le principe de l'utilité et de la possibilité de former la conscience humaine à travers les méthodes de la raison et celles de la sensibilité. Le problème est donc présenté à partir de l'extérieur du texte, du point de vue du lecteur et de l'effet que la lecture provoque dans l'âme humaine.

Les Lumières, pour leur part, mettent l'accent sur deux types de récit²²⁵, en disant que, construite sur des faits vrais, l'histoire touche l'intelligence. Le roman, par contre, qui est construit autour de la vraisemblance et de la fiction, a une influence sur la sensibilité et toujours en vue de l'intention utilitaire.

Tout en prenant en considération ces conceptions des penseurs du XVIII^e siècle, nous pouvons constater qu'il y a un vrai changement de paradigme au début du XIX^e siècle dans la pensée esthétique et philosophique. On a l'habitude de traiter le siècle des romantiques comme l'époque du genre romanesque par excellence ; il est encore plus intéressant de voir qu'au début du siècle, dans la pratique créatrice, une tendance se fait jour, celle de l'abandon du romanesque et de la réduction de l'élément dramatique du récit au profit de l'analyse de l'intériorité à la manière de Madame de Lafayette. Du roman sentimental on glisse vers le roman autobiographique, ainsi se

²²³ D. A. F. de Sade, *Les Crimes de l'amour*, nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une *Idée sur les romans* (1800). Texte établi et présenté par Michel Delon, Paris, Gallimard, 1987. p. 27.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Dans la Postface *Des deux amis de Bourbonne*, Diderot distingue trois sortes de conte, le conte merveilleux (Homère, Virgile, le Tasse), le conte plaisant (La Fontaine, Arioste), le conte historique, "il a pour objet la vérité rigoureuse; il veut être cru; il veut intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes; effets qu'on n'obtient point sans éloquence et sans poésie." Diderot insiste sur l'effet de lecture. Sa poétique de l'écriture repose sur le principe de l'art de mentir vrai. Il faut être en même temps historien et poète, véridique et menteur.

rencontrent le roman et la confession. Les romans de Chateaubriand nous en fournissent de beaux exemples.

Le sujet historique pénètre le roman, le récit et les mémoires fictifs à partir de la fin du XVII^e siècle. L'apparition du dilemme de l'histoire dans la fiction correspond à la publication des critiques sur l'authenticité de l'historiographie. Les apologues du roman accentuent le fait que le lecteur est plus sensible à la vraisemblance de l'enseignement de l'histoire et de la morale quand il le reçoit à l'intérieur d'un roman fictif. Le romancier soumet l'histoire à la fiction, il cherche les ressources secrètes des événements et il représente la vie quotidienne des persopnnages historiques.²²⁶

En 1795, Mme de Staël, contemporaine et amie de Chateaubriand, rétablit le problème de l'histoire et du roman des Lumières sur le plan philosophique.

"Les exemples qu'elle [l'histoire] offre conviennent toujours aux nations, parce qu'ils sont invariables, considérés sous des rapports généraux : mais les exceptions n'y sont motivées. Ces exceptions peuvent séduire chaque homme en particulier, ... Les romans au contraire, peuvent peindre les caractères et les sentiments avec tant de détails."²²⁷

Madame de Staël s'occupe surtout de codifier le genre romanesque par rapport aux autres genres littéraires de la hiérarchie esthétique et elle établit l'opposition entre l'histoire vraie et fictive du point de vue de l'enseignement à tirer par le lecteur.

Chateaubriand cherche ailleurs l'essentiel du romantisme naissant : dans le drame humain. Il ne cherche pas cette essence dans l'enseignement mais bien dans les moyens créateurs de l'auteur. Dans le *Génie du christianisme*, l'auteur d'*Atala* ne

²²⁶ Voir l'article d'Olga Penke, *A regény műfaja Dugonics Etelkájában*, op. cit. p 558.

²²⁷ Madame de Staël, *Essai sur les fictions* in *Idées sur le roman*, sous la dir. D'Henri Coulet, Larousse, Paris, p. 216.

parle pas du roman, mais nous pouvons en tirer un enseignement grâce à ses réflexions sur l'épopée à propos de l'importance des moyens poétiques :

"Dans toute Epopée, les hommes et leurs passions sont faits pour occuper la première et la plus grande place. Ainsi, tout poème où une religion est employée comme sujet et non comme accessoire, où le merveilleux est le fond et non l'accident du tableau, pêche essentiellement par la base."²²⁸

Madame de Staël ne pose pas la question sur la différence et l'efficacité respectives du roman et de l'histoire mais elle s'intéresse plutôt aux effets exercés sur les lecteurs par les genres philosophiques, ainsi par la morale, par l'histoire, et par les genres romanesques. Elle conclut que l'histoire touche au général et a moins d'effets sur le lecteur tandis que le roman parle du particulier et a une influence sensible sur le lecteur. Le roman est plus apte à une comparaison entre les expériences acquises et les expériences fictives

"De toutes les fictions les romans étant la plus facile, il n'est point de carrière dans laquelle les écrivains des nations modernes se soient essayés. Le roman fait la transition entre la vie réelle et la vie imaginaire. L'histoire de chacun est semblable à ceux qu'on imprime et les souvenirs personnels tiennent souvent à cet égard lieu d'invention. [...] il est également vrai qu'un roman ne serait ni un bon ouvrage, ni une fiction heureuse, s'il n'inspirait pas une curiosité vive."²²⁹

Chateaubriand fait une différence similaire à celle opérée par Madame de Staël entre la religion et le culte. Le culte exclut la peinture des passions ; la religion est de la poésie, ce n'est plus de la mythologie parce qu'elle parle de la morale aussi.

²²⁸ *Génie*, II, I, II, p. 629.

²²⁹ Madame de Staël, *Essai sur les fictions* in , *Idées sur le roman*, op. cit. p. 218.

Pour une telle conception, la morale et la religion sont la même chose. Chez Madame de Staël, l'histoire décrit toujours le général, le social, tandis que la fiction représente l'individuel qui touche de plus près l'homme. Ainsi l'homme y est plus sensible, plus prêt de s'identifier avec l'histoire fictive.

Selon Chateaubriand, le vrai génie est capable de transférer ce niveau individuel au niveau du général grâce à l'usage de ses moyens d'expression. Parce que le cas particulier de l'individu touche plus sensiblement, il peut, mieux que la philosophie ou la morale, donner un enseignement plus abstrait et général. Il mentionne comme exemple, la *Bible*.

"Dans le christianisme, au contraire, la religion et la morale sont une et même chose. L'Écriture nous apprend notre origine, nous instruit de notre nature. ...[Dans l'Écriture] tout offre le tableau de l'homme intérieur..."²³⁰

Madame de Staël préfère les fictions à l'histoire et elle ajoute que du particulier on peut tirer plus d'enseignements moraux que du général :

"[...] rien n'exerce autant la réflexion que trouve bien plus à découvrir dans les détails que dans les idées générales. Les mémoires atteindraient à ce but, si, de même que dans l'histoire, les hommes célèbres, les événements publics n'en étaient pas le seul sujet."²³¹

Chateaubriand, à propos des mémoires, où excelle l'amour-propre des Français, dit la même chose :

²³⁰ *Génie*, II, II, I, p. 649.

²³¹ Madame de Staël, op. cit. p. 218.

"Il [le Français] réfléchit peu sur l'ensemble des objets ; mais il observe curieusement les détails ... et il ne peut consentir, même comme historien, à disparaître tout à fait."²³²

Les considérations philosophiques de Madame de Staël sont ainsi complétées par une théorie du caractère national des Français qui sont plus favorables aux nuances dans leurs représentations.

Chateaubriand commence son analyse des genres par la littérature épique, il continue par la poésie, il parle de la peinture, de la musique et de l'architecture, et enfin il arrive aux considérations sur l'histoire. Fidèle à la méthode scolastique médiévale, il dit que le christianisme est favorable non seulement à la poésie mais à l'histoire aussi.

De même que Madame de Staël, l'auteur du *Génie*, considère le genre de l'histoire comme se rapportant sur des événements sociaux. C'est grâce au christianisme que l'historiographe sort du temps éphémère et devient comme un écrivain religieux, qui est capable par sa foi de mettre "l'éternité au fond de l'histoire des temps ;" et peut rapporter "tout à Dieu, comme la cause universelle."²³³ C'est grâce au christianisme inséré dans la pensée historique que l'historiographie peut devenir un art littéraire.

condition par la parole, et il parle de l'importance de la religion dans la littérature.

"... il y dans le nom de Dieu quelque chose de superbe, qui sert à donner au style une certaine emphase merveilleuse ... Ajoutez qu'on sent dans l'historien de foi un ton, ... qui fait qu'on est disposé à croire ce qu'il raconte."²³⁴

²³² *Génie*, III, III, IV, p. 839.

²³³ *Ibid.* III, III, I, p. 832.

²³⁴ *Ibid.* p. 833.

A ce propos, Chateaubriand fait la distinction entre l'historien de foi et l'historien sophiste qui "représente la société sous un jour odieux, on est incliné à le regarder lui-même comme un méchant et un trompeur."²³⁵

En effet, c'est le seul domaine de l'histoire où les anciens sont supérieurs aux modernes. L'auteur du Génie en examine la cause. Il présente, en accord avec sa conception organique, que les anciens vivaient selon un rythme plus naturel, plus harmonieux ;

"d'abord enfant, ensuite attaqué par les passions dans la jeunesse, fort et sage dans son âge mûr, faible et corrompu dans sa vieillesse."²³⁶

Au contraire, les modernes, qui vivent dans le présent comme si le passé et l'avenir n'existaient pas, "ont été transportés du fond des forêts et de l'état sauvage, au milieu des cités et de l'état civil : ce ne sont que de jeunes branches entées sur un vieux tronc."²³⁷

Les historiographes chrétiens conduisent l'histoire à "l'époque où tout changea dans les mœurs des hommes". Il faut mettre dans l'histoire aussi de la poésie, parce que sans cela, les vérités historiques restent illusoires et bornées. Par contre "la poésie reste toujours nouvelle, parce que l'erreur ne vieillit jamais. [...] Mais, en moral et en histoire, on tourne dans le champ étroit de la vérité."²³⁸

²³⁵ Ibid. p. 833.

²³⁶ Ibid. III, III, II, p. 834.

²³⁷ Ibid. p. 834.

²³⁸ Ibid. III, III, III, p. 837.

Du point de vue du dilemme de l'histoire et du roman, les réflexions de Chateaubriand sur la littérature anglaise publiées dans le *Mercure* entre 1800 et 1801, sont fort significatives²³⁹:

"Dans ces milliers de romans, qui ont inondé l'Angleterre depuis un demi siècle, deux ont gardé leur place: *Caleb Williams* (William Godwin (1756-1838)) et le *Moine* (Matthew-Gregory Lewis (1773-1818)). Mais ces écoles diverses ... sont venues de se perdre dans la nuvelle école de Walter Scott, de même que la poésie s'est précipitée sans succès sur les pas de lord Byron. L'illustre peintre de l'Ecosse [Scott] [...] me semble avoir créé un genre faux; il a perverti le roman et l'histoire; le romancier s'est mis à faire des romans historiques, et l'historien des histoires romanesques. ... mais un des grands mérites de Walter Scott, à mes yeux, c'est pouvoir être mis entre les mains de tout le monde. Il faut de plus grands efforts de talent d'intéresser en restant dans l'ordre, que pour plaire en passant toute mesure; il est moins facile de régler le coeur que de le troubler."²⁴⁰

C'est avec le réalisme en plein époque romantique que les romanciers se posent comme une école autonome. Dès avant 1815 les idées sur le roman se transforment. Chateaubriand en 1805 note déjà "le succès prodigieux des romans" grâce au goût pour les "lectures frivoles". Mais ni *René*, ni *Atala* ne se présentent pas pour lui comme ses lectures frivoles. La question se pose à savoir comment est le bon roman. Un roman sérieux. Pendant la restauration le roman se montre la peinture de la société actuelle donc sérieux. L'origine théorique de cette constatation se trouve chez

²³⁹ MOT, p. 499. Ce sont des textes empruntés par l'auteur aux articles qu'il publia dans *Mercure* au lendemain de sa rentrée en France, en 1800 et 1801. Ils reprennent également des pages de *l'Essai sur la littérature anglaise*. Pour ce texte, il faut prendre en considération qu'il l'a rédigé lors de son exil en Angleterre, mais il les a repris dans les *Mémoires*. La rédaction est révisée, comme il dit par exemple en 1836 sur son article de 1801 à propos de Shakespeare qu'il l'a mesuré "avec la lunette classique". Cette remarque justifie notre hypothèse selon laquelle Chateaubriand, à ses débuts opte pour un point de vue conforme à sa formation mais la perspective de sa vision est déplacée vers de nouveaux horizons.

²⁴⁰ Chateaubriand, MOT, t. I. XII, op. cit. p. 506.

Bonald en 1806 (*Mélanges littéraires, politiques et philosophiques*). Il rapporte la conception de la production littéraire d'une nation à ses institutions politiques et religieuses; le roman prospère dans une société bourgeoise.

Chateaubriand considèrent plus tard que le roman moderne, privé, chrétien, historique est la forme littéraire privilégiée de la société française issue de la Révolution.

Paradoxalement en France il manque une théorie romantique du roman. Chez les Allemands Friedrich Schlegel par exemple, dans sa lettre sur le roman, ne sépare pas poésie drame et roman. Les Français mènent leur bataille sur le champs de la poésie et du drame mais ils ne parlent pas théoriquement sur le roman. C'est avec la théorie réaliste que s'esquissent les frontières de l'identification entre roman romantique et roman réaliste.

7.4 Les genres insérés ; du *Génie* aux *Mémoires*

La critique définit, à l'aide d'un ensemble de concepts théoriques, les frontières entre les genres littéraires. Etudier l'oeuvre de Chateaubriand sous le point de vue du genre est extrêmement intéressant. L'auteur excelle en effet à insérer et enchâsser les discours les uns dans les autres ; son oeuvre possède une esthétique des confins (celle des fins et des bords) entre la vie et la mort, entre deux époques, entre la poésie et la prose et entre les genres littéraires.²⁴¹

Même si nous ne pouvons pas définir d'une manière exacte les contours de tel ou tel genre nous pouvons, par contre, bien saisir la ligne de démarcation qui les sépare dans les textes de Chateaubriand.

On peut constater chez lui une réconciliation des genres poétiques et narratifs. Ses romans sont en effet des proses poétiques, tandis que les parties de son oeuvre qui relève du poème en prose se démarquent à la fois de la prose oratoire et de la prose philosophique.

Par la grâce sa vision très élargie qui projette les événements de sa propre vie dans les dimensions de l'écriture, et les événements extérieurs historiques dans les registres profonds de ses expériences intérieures et intimes, Chateaubriand transforme son traité en un art poétique. Tout texte de l'auteur du *Génie du christianisme* devient non seulement l'histoire de sa vie ou du développement de sa pensée mais aussi celle de son écriture. C'est ainsi que ces textes sont arrachés de la dimension temporelle.

Cette poétique du naturel et de l'artificiel, du divin et de l'humain se caractérise par des emprunts à la philosophie de la nature héritée des Lumières, et par l'esthétique classique conçue comme dans la synthèse du néoplatonisme renaissant et du rationalisme scolastique.

Au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècles, le *Génie du Christianisme* de Chateaubriand établit un compromis philosophique et esthétique entre le paganisme et le christianisme. De cette intention dialectique dérive la possibilité de l'interprétation double de l'oeuvre : l'homme se pose en tant qu'être naturel, donc heureux, mais il se pose aussi comme créature divine, c'est-à-dire en lutte tragique entre l'amour et la passion. Ce n'est pas l'existence de Dieu qui offre à l'écrivain son point de repère, mais les conditions humaines. Sa méthode est l'induction et non pas la déduction a priori. L'anthropologie prend la place de la théologie et détermine les moyens d'expression du poète.

²⁴¹ Judit Maár, dans sa communication (*Les mémoires : à la croisée des genres et des cultures*), prononcée au colloque *Les métissages culturels dans le domaine européen* les 8-10 novembre 2001 à Paris, appelle cette démarche poétique, tout en analysant les *Mémoires d'outre-tombe*, la poétique de

L'écriture allégorique, la rhétorique du sacré, expriment l'harmonie entre l'ordre divin et humain dans le *Génie du christianisme*.

"On ne doit jamais personnifier qu'une qualité ou qu'une affection d'un être, et non pas cet être lui-même ; autrement, ce n'est plus une véritable personnification, c'est seulement avoir fait changer de nom à l'objet. Je peux faire prendre la parole à une pierre ; mais que gagnerais-je à appeler cette pierre d'un nom allégorique ?"²⁴²

Le *Génie du christianisme* qui introduit théoriquement l'Epopée chrétienne de Chateaubriand, est traditionnel, classique, conforme au raisonnement scolastique des théologiens du point de vue de sa forme ; en revanche, par son contenu ainsi que ses considérations, le *Génie* annonce le romantisme.

Chez Chateaubriand, la théologie chrétienne, où Dieu figure au centre du système, se transforme en une théologie où c'est l'homme qui est au centre. La hiérarchie théologique devient ainsi un système où les éléments eux-mêmes perdent leur importance tandis que leurs relations reçoivent une valeur. L'homme, qui est introduit dans le système dévalorise la conception classique et la rend relative.

"[...] si l'âme s'expliquait bien le principe éternel, elle serait ou supérieure à ce principe, ou du moins son égale. Il n'en est pas de l'ordre des choses divines comme de l'ordre des choses humaines : un homme peut comprendre la puissance d'un roi, sans être un roi ; mais un homme qui comprendrait Dieu serait Dieu."²⁴³

Ce caractère anthropologique de l'oeuvre de Chateaubriand détermine toute son esthétique et toute sa critique littéraire et au-delà encore toute son écriture

l'incertain. Elle ajoute que les mémoires sont le genre par excellence de cette poétique étant donné que chez Chateaubriand "les mémoires deviennent le genre proprement dit de l'incertain".

²⁴² *Génie*, II, IV, II, p. 721.

²⁴³ *Ibid.* I^{re}, VI, II, p. 602.

constituée de fragments, de citations et d'auto-citations. Il affirme par exemple à propos de la littérature religieuses :

"Car si elle [la religion chrétienne] est aussi belle que le polythéisme dans le merveilleux, [...], elle a de plus une partie dramatique et morale, que le polythéisme n'avait pas."²⁴⁴

"Dramatique et morale", c'est-à-dire humaine : parce que le christianisme se distingue des autres religions par le drame de la création et de la chute de l'homme.

Poésie et prose : *Chant des oiseaux*²⁴⁵

En simplifiant les choses, on peut dire, d'après Jakobson, que la poésie est essentiellement métaphorique, tandis que la prose est plutôt métonymique. C'est dire que l'arrangement et la syntaxe du texte poétique reposent sur la relation analogique de la ressemblance. En revanche, la prose se définit à travers des relations logiques, linéaires, à la base d'autres relations d'identification et spatio-temporelles que la poésie.

Dans le *Chant des oiseaux*, on voit bien que le texte est purement métaphorique : au début, le lecteur ne conçoit même pas que ce sont des oiseaux et non pas des êtres humains dont l'auteur parle, et que le motif de la ressemblance est le rapprochement entre l'univers humain et le monde de la nature.

"[...] On voit accourir de savants artistes avec des sonates merveilleuses, de vagabonds troubadours qui ne savent chanter que des ballades à refrain, des pèlerins qui répètent mille fois les couplets de leurs longs cantiques."²⁴⁶

²⁴⁴ Ibid. II, II, I^{er}, p. 649.

²⁴⁵ Ibid. I, II, V, *Existence de Dieu prouvée par les merveilles de la nature, Le chant des oiseaux*, p. 566.

²⁴⁶ Ibid. p. 566.

Ce rapport synthétique et organique est un des arguments de l'auteur pour démontrer la présence éternelle du Dieu chrétien. Cette présence assure à la nature son visage humain. Dans le même chapitre nous lisons un passage sur les oiseaux qui est suivi par une sorte d'explication :

"Ceux qui cherchent à déshériter l'homme, à lui arracher l'empire de la nature, voudraient bien prouver que rien n'est fait pour nous. Or le chant des oiseaux, par exemple, est tellement commandé pour notre oreille, qu'on a beau persécuter les hôtes des bois [...]. L'oiseau semble le véritable emblème du chrétien d'ici-bas : il préfère, comme le fidèle, la solitude au monde, le ciel à la terre (...)." ²⁴⁷

Les images poétiques cèdent leur place au traité, aux phrases subordonnées, aux conjonctions et aux verbes explicatifs; le singulier au pluriel parce que celui-ci donne un sens plus général au texte. Le principe de la manifestation et de la démonstration, en théologie se transforme ici en un parcours de contemplation suivie de réflexion.

Traité et illustration (roman) : *L'esthétique des ruines* ²⁴⁸

Dans le *Génie du christianisme*, l'esthétique des ruines met en scène le jeu double du naturel et de l'artificiel analysé ci-dessus ; les monuments gothiques, dont les formes architecturales servent de base poétique et métaphorique à la représentation des paysages américains d'*Atala*, deviennent des beautés naturelles et sublimes, lesquelles s'ouvrent vers l'infini extérieur. Le contemplateur identifie le bâtiment et le paysage naturel.

²⁴⁷ Ibid. p. 567.

²⁴⁸ Ibid. III, V, III, *Harmonies de la religion chrétienne avec les scènes de la nature et les passions du coeur humain, Des ruines en général* ; p. 881. *Atala*, op. cit.

"[...] Quand ces temples viennent à crouler, il ne reste que les débris isolés, entre lesquels l'oeil découvre du haut et au loin des astres, les nues, les montagnes, les fleuves et les forêts. Alors, par un jeu de l'optique, l'horizon recule et les galeries suspendues en l'air se découpent sur les fonds du ciel et de la terre."²⁴⁹

Cet extrait, déjà cité plus haut, révèle le point de vue du narrateur qui s'exprime à la première personne du pluriel. La thèse sur les ruines en général est au présent, puis suit le récit au passé d'une promenade près du palais de Luxembourg, enfin la contemplation du monastère suivie de la réflexion sur la mort et sur l'homme est au présent éternel de la prière. Nous assistons à une intensification des passions et des sentiments éprouvés selon le rythme du parcours dans l'espace.

"Nous entrâmes dans l'église, au moment où le prêtre donnait la bénédiction. Des pauvres femmes, des vieillards, des enfants étaient prosternés. Nous nous précipitâmes sur la terre, au milieu d'eux ; nos larmes coulaient ; nous dûmes dans le secret de notre coeur : [...] l'homme n'est lui-même qu'un édifice tombé, qu'un débris du péché et de la mort ; [...]"²⁵⁰

L'extrait suivant, déjà cité et tiré d'*Atala* est significatif, non seulement parce qu'il correspond, à l'envers, à l'esthétique des ruines - ici c'est la nature qui bâtit de vraies ruines -, mais aussi parce que les verbes utilisés par le poète assurent à la nature un visage humain. Dans ce passage l'auteur recrée l'univers des forêts américaines et il donne une topographie exacte (tous les sens sont utilisés). La perception du paysage naturel suit le parcours du regard contemplant. On constate ici qu'à la description ne succède pas la réflexion. Ce texte est plutôt représentatif, on n'y procède à aucune abstraction.

²⁴⁹ *Génie*. IV, *Effet pittoresque des ruines*, p. 883.

"Suspendus sur le cours des eaux, groupés sur les rochers et sur les montagnes, dispersés dans les vallées, des arbres de toutes les formes, de toutes les couleurs, de tous les parfums, se mêlent, se croisent ensemble, montent dans les airs à des hauteurs qui fatiguent les regards. Les vignes sauvages, les bignonias, les coloquintes, s'entrelacent au pied de ces arbres, escaladent leurs rameaux, grimpent à l'extrémité des branches, s'élancent de l'érable au tulipier, du tulipier à l'alcée, en formant mille grottes, mille voûtes, mille portiques."²⁵¹

Traité et portrait²⁵²

Si l'on essaye de saisir les caractères majeurs de la poésie épique selon la conception de Chateaubriand, il n'est que de lire son commentaire qu'il consacre à l'épopée de Voltaire, la *Henriade*, dans le chapitre IV du livre premier du *Génie du christianisme*.

On a déjà vu que Chateaubriand était sa critique de l'épopée voltairienne en recourant à la notion du merveilleux chrétien et au thème de la poésie comme "menterie", - étranges pour un historien comme Voltaire. Ces notions définissent le romantisme de Chateaubriand dont l'essence se résume dans les principes du génie, de la nature et de l'originalité, qui représentent, d'une manière paradoxale, pour Voltaire également les valeurs universelles d'un chef-d'oeuvre épique. Nous avons déjà cité l'extrait suivant mais parce qu'il nous paraît fort représentatif nous l'évoquons de nouveau pour éclaircir cette fois les caractéristiques du portrait littéraire de Chateaubriand :

²⁵⁰ Ibid. III, *Des ruines en générales*, pp. 881-882.

²⁵¹ *Atala*, p. 43.

²⁵² *Génie*, II, I, V, *Vue générale des Epopées chrétiennes, La Henriade*, p. 642.

"Si on ne connaissait le malheureux système qui glaçait le génie poétique de Voltaire, on ne comprendrait pas comment il a préféré des divinités allégoriques au merveilleux du christianisme. Tandis que son imagination vous ravit, il fait luire une fausse raison qui détruit le merveilleux, rapetisse l'âme et borne la vue ; il n'aperçoit que le côté ridicule des choses et des temps, et montre, sous un jour hideusement gai, l'homme à l'homme. Son amour propre lui fit jouer toute sa vie un rôle pour lequel il n'était point fait, et auquel il était fort supérieur."²⁵³

Selon Chateaubriand c'est l'imagination créatrice qui manque à Voltaire. Et ce n'est pas seulement dans la représentation de la nature que le philosophe pêche mais aussi dans la caractérisation des personnages. Pour Chateaubriand, ce sont les personnages qui font fonctionner la machine poétique de l'épopée. Mais chez Voltaire :

"on voit que les portraits de la *Henriade* ne sont que des portraits, [...] le portrait n'est point épique ; il ne fournit que des beautés sans action et sans mouvement."²⁵⁴

"on convient que les caractères dans la *Henriade* ne sont que des portraits, [...] le portrait n'est point épique ; il ne fournit que des beautés sans action et sans mouvement."²⁵⁴

La question du portrait fait partie de la critique de Chateaubriand selon laquelle le caractère contradictoire de Voltaire détermine ses défauts en même temps que ses mérites artistiques.

Le portrait à l'intérieur de l'analyse de la *Henriade* se distingue clairement quand Chateaubriand commence à parler de Voltaire lui-même (même si la rupture entre critique et portrait est moins sensible que dans le cas de la fiction et les autres genres par exemple) : le jugement des autres, l'entourage, le milieu, le génie, le joueur de rôles, son humanité, son incrédulité. Cela relève plutôt du caractère que du portrait. Il n'y a aucune description du physique, c'est seulement son comportement social et

²⁵³ Ibid. p. 646.

créateur qui est jugé, mais d'une manière générale et sans aucune référence concrète. A la fin de ce chapitre, on lit une sorte de sentence où le champs sémantique du signifié est élargi vers le général.

"[...] il a prouvé que des moeurs graves et une pensée pieuse sont encore plus nécessaires dans le commerce des Muses qu'un beau génie."²⁵⁵

Traité et extrait

Le lecteur comprend le raisonnement de Chateaubriand sur l'épopée d'Homère sans être obligé de lire l'*Odyssée*. Chateaubriand explicite son choix à la fin du chapitre précédent et son point de vue définit la modalité de la lecture.²⁵⁶

Dans ce chapitre, Chateaubriand parle des caractères littéraires qui sont naturels (et non sociaux) comme les époux. L'auteur transcrit la fameuse scène de la reconnaissance dans l'*Odyssée*. Les deux parties du texte, l'extrait et l'analyse, se distinguent clairement : dans l'extrait nous avons des phrases assez courtes et aucune réflexion, dans l'analyse, les phrases deviennent composées et Chateaubriand parle en termes plus abstraits. Il est curieux de remarquer comment il voit la différence entre le poète ancien et le poète moderne.

"Il y aurait une étude intéressante à faire : ce serait de tâcher de découvrir comment un auteur moderne aurait rendu tel morceau des ouvrages d'un auteur ancien"²⁵⁷

²⁵⁴ Ibid., p. 643.

²⁵⁵ Ibid., p. 647.

²⁵⁶ Ibid., II, II, II, *Poésie dans ses rapports avec les hommes, caractères, Suite des Epoux. - Ulysse et Pénélope*, p. 649.

²⁵⁷ Ibid., p. 652.

Mémoires et poésie (autocitation)

Dans les *Mémoires d'outre-tombe* on retrouve des passages élaborés^{258,259} déjà dans *l'Essai sur les Révolutions*, dans les *Voyages en Amérique*, dans *Atala*, dans le *Génie du christianisme*, et dans le *Journal sans date*, recomposés et modifiés bien sûr.

On constate que l'auteur peut faire plusieurs descriptions également authentiques du même paysage. La chose vue dépend des yeux qui regardent. L'homme seul a des souvenirs ; le fleuve en soi ne signifie rien, il ne devient quelque chose qu'en recevant par l'homme une histoire qui le singularise. Cette démarche ne met nullement la chose devant le lecteur, mais l'homme qui la regarde avec sa hantise de la fuite du temps et de l'oubli.

Et par un mouvement inverse, la vie intérieure de l'homme reste incommunicable telle quelle, et n'acquiert de la réalité que projetée hors de la conscience en devenant paysage extérieur.

Chateaubriand reprend, dans les *Mémoires*, un grand nombre de textes déjà utilisés. Ce qui fait l'originalité de ces textes par rapport aux versions antérieures et les intègre au contexte, c'est que les modifications subies répondent à une certaine conception des rapports qu'entretient l'homme avec la nature aux divers âges de sa vie. La hantise de la mort glisse du niveau de la réflexion dans la peinture de l'univers intime.

Les indications temporelles revêtent des formes spatiales et deviennent ainsi des métaphores, lesquelles jouent un rôle essentiel, à tous les niveaux (syntaxique, lexicale), dans le fonctionnement du récit des *Mémoires d'outre-tombe*.

²⁵⁸ MOT, op. cit.

²⁵⁹ MOT, I, VIII, 3, *Quelques feuilles d'un journal sans date*, p. 322.

"Six heures du soir. [présent de l'écriture] J'ai entrevu une clarté et marché vers elle [passé de l'événement] : ce champ est [présent de l'événement] un ancien cimetière indien, double solitude de la mort et de la nature. Est-il un asile où j'aimasse [futur intentionnel] mieux dormir pour toujours [présent éternel]?"²⁶⁰

C'est toujours le même narrateur qui parle et multiplie ses apparitions dans son récit, - apparitions qui, nécessairement, ne coïncident pas avec le présent des histoires racontées. Ce narrateur rend compte non seulement de l'histoire de sa propre vie mais aussi de l'histoire de ses textes :

"Ici, j'ai écrit les Martyrs, les Abencerages, l'itinéraire et Moïse ; que ferai-je maintenant dans les soirées de cet automne? Ce 4 octobre 1811, anniversaire de ma fête et de mon entrée (...) Jérusalem, me tenta à commencer l'histoire de ma vie. (...) ces Mémoires seront un temple de la mort élevé à la clarté de mes souvenirs."²⁶¹

Mémoires et portrait

La dernière promenade du poète avec Mme de Beaumont se fait parmi les ruines de Colisée sur lesquelles poussent des fleurs différentes, ce qui forme un contraste avec la femme marquée par la mort.

Chateaubriand donne à ce portrait un contexte atemporel dans le paragraphe qui introduit le récit de la promenade. La femme devient souvenir.²⁶²

Dans les *Mémoires* non seulement le destin du poète mais aussi ses souvenirs sont marqués par la mort. La structure du portrait est classique ; l'origine, le physique, le caractère, la société.

²⁶⁰ Ibid. I. p. 323.

²⁶¹ Ibid. pp. 14-15.

²⁶² Ibid. II, I, 7, *Année de ma vie, 1801. Madame de Beaumont, Sa société*, p. 24.

"Madame de Beaumont, plutôt mal que bien de figure, est fort ressemblante dans un portrait fait par Madame Lubrun. Son visage était amaigri et pâle ; ses yeux coupés en amande, auraient peut-être jeté trop d'éclat, si une suavité extraordinaire n'eût éteint à demi ses regards en les faisant briller languissamment comme un rayon de lumière s'adoucit en traversant le cristal de l'eau. Son caractère avait une sorte de raideur et d'impatience qui tenait à la force de ses sentiments et au mal intérieur qu'elle éprouvait."²⁶³

Mémoires et récit

Dans les *Mémoires*, Chateaubriand insère un récit intitulé *Le revenant*. C'est une histoire fantastique où une autre histoire, celle des soeurs et du père, se trouve enchâssée. Le narrateur, c'est-à-dire Chateaubriand mémorialiste raconte au passé l'histoire d'une soirée où sa mère et ses soeurs ont cherché des fantômes. Puis, il suit l'histoire des soeurs dans un passé plus lointain et cette histoire est encore suivie par le récit de l'apparition vue par le père de l'auteur. Plusieurs témoins assistent à ces événements.²⁶⁴

"[...] j'appelais la femme de chambre, et je reconduisais ma mère et ma soeur à leur appartement. Avant de me retirer, elles me faisaient regarder sous les lits [...]. Toutes les traditions du château, voleurs et spectres, leur revenaient à la mémoire."²⁶⁵

²⁶³ Ibid. II. p. 27.

²⁶⁴ Ibid. I, III, 4, *Voleurs et spectres. - Récit de ma mère, Le revenant*, p. 111.

²⁶⁵ Ibid. p.111.

L'histoire du sire de Beaumanoir et de Johan de Tinténiac, qui vient du Moyen Age est un jeu constant avec des souvenirs et des récits au passé. Le décor est classique. Dans toutes les quatre histoires les événements surnaturels sont narrés au présent, ce qui a pour effet d'y introduire directement les lecteurs.

Peut-être convient-il d'interpréter ce récit du fantôme symboliquement si nous acceptons le fait que Chateaubriand a choisi, supprimé et repris ces extraits selon les besoins de l'écriture des *Mémoires* : l'usage des fragments et les genres insérés dans les textes de l'auteur n'est jamais gratuit et sert à se défendre contre l'oubli.

8. CONCLUSION

Au début de notre quête à la recherche des sources du romantisme français à l'aube du XIX^e siècle, nous sommes parties d'une hypothèse suggérée par les oeuvres de Chateaubriand nées dans cette même période. Selon cette hypothèse la poétique mise en oeuvre dans le *Génie du christianisme*, dans *Atala* et dans *René*, se base sur les éléments de l'esthétique classique du XVII^e siècle, ainsi que sur une vision spatiale de l'univers transmise à notre auteur par le newtonisme voltairien et par les histoires naturelles écrites au XVIII^e siècle.

Nos réflexions, bien qu'elles suivent, dans leur chemin, les analyses de certains critiques et historiens de la littérature sur l'oeuvre, l'esthétique et le paysage de Chateaubriand, restent solitaires, à part quelques compagnons de route qui leur servent de point de départ. Cette solitude devient finalement heureuse car nous avons l'occasion de nous initier d'une manière autonome dans le *Génie du christianisme*, peut-être beaucoup cité mais très peu analysé à fond, pourtant il parle ce nouveau langage qui déterminera le discours romantique français pour tout le siècle suivant.

Nous avons essayé de voir d'un nouvel angle, historique et comparatif à la fois, la réorganisation des composants classiques pour pouvoir éclaircir l'essentiel de la poétique du vague romantique élaborée par Chateaubriand.

Nous avons vu par quelles étapes et par quels procédés se déroule la transition entre l'époque des Lumières et le romantisme : à travers la prise de conscience de Chateaubriand des limites de sa propre existence, la réinterprétation des principes classiques, la réorganisation de la hiérarchie des genres littéraires, l'insertion des genres les uns dans les autres, la création romanesque où les descriptions se basent certes sur la vision du monde des sciences naturelles du XVIII^e siècle mais y est introduit le regard de l'homme qui rend anthropomorphe la nature mécanique des Lumières et organique la nature embellie des classiques.

Finalement, le comble de cette évolution sera les *Mémoires d'outre-tombe*, l'entreprise grandiose, la réalisation de la poétique du vague de Chateaubriand où il renouvelle le genre des mémoires en implantant une chronologie personnelle dans les événements historiques, politiques et sociaux.

Tout ce qui paraît incertain, vague et fluide dans les oeuvres de ses débuts, Chateaubriand, avec ses *Mémoires*, fixe en une esthétique mélancolique de la fragmentation romantique de l'espace et du temps.

La poétique du vague, esquissée ci-dessus, régénère les métaphores spatiales échafaudées au début de la carrière de l'auteur du *Génie* et sont mêlées dans le jeu avec les plans temporels. C'est comme cela que notre poète peut s'échapper à l'obsession de la mort. Grâce à la poésie et l'écriture, il se place entre le passé et l'avenir dans un présent éternel.

En guise de conclusion, nous nous proposons d'examiner et d'analyser de plus près le système temporel qui régit les mémoires de Chateaubriand.

8.1 Le temps et ses métaphores spatiales : les *Mémoires d'outre-tombe*

L'emploi du système temporel et du système spatial dans les *Mémoires d'outre-tombe*, ainsi que les interactions entre ces deux systèmes, tout au long de l'oeuvre, assurent à Chateaubriand une place majeure dans l'histoire du genre des mémoires et dans l'histoire littéraire.

Nous poursuivons ici nos réflexions tout en utilisant la méthode que Gérard Genette²⁶⁶ a appliquée à l'analyse du discours narratif et l'utilise notamment comme point de départ d'une démarche plutôt philosophique qui s'attache à éclairer le fonctionnement même du texte.

Nous voudrions soumettre à la méthode du narratologue français l'analyse d'un genre narratif particulier, celui des mémoires. Les oeuvres de Chateaubriand, comme nous l'avons vu dans notre thèse, sont nées à la frontière de deux époques, classique et moderne et annoncent en même temps la vision proustienne (qui est précisément le point de référence privilégié de Genette).

Notre ambition consiste à montrer comment les indications temporelles revêtent des formes spatiales et deviennent ainsi des métaphores, lesquelles jouent un rôle essentiel, à tous les niveaux (syntaxique, lexique), dans le fonctionnement du récit des *Mémoires d'outre-tombe*. Tout en employant la méthode que Genette applique surtout au registre temporel de l'analyse du récit, nous chercherons à compléter son système d'oppositions (analepse/prolepse).

Les *Mémoires* de Chateaubriand meuvent dans une dimension atemporelle qui ne coïncide cependant pas avec le désordre ou la confusion de la logique des registres temporels, encore moins avec l'élimination de cet aspect. Bien au contraire, et

justement grâce à l'usage des métaphores spatiales, voire architecturales, le passé, le présent et le futur se transforment en éternité avec une autre mesure du temps : le rythme de la mort qui désigne non seulement un moment dans le temps - la fin -, mais aussi tout à la fois un lieu (cimetière, tombe).

"Six heures du soir. [présent de l'écriture] J'ai entrevu une clarté et marché vers elle [passé de l'événement] : ce champ est [présent de l'événement] un ancien cimetière indien, double solitude de la mort et de la nature. Est-il un asile où j'aimasse [futur intentionnel] mieux dormir pour toujours [présent éternel]?"²⁶⁷

Cette procédure est d'ailleurs suggérée également par Genette quant il introduit la notion de syllepse, laquelle traduit la synthèse et l'abstraction par projection des aspects temporels du récit.

Le motif générique des mémoires, c'est le temps. Le temps organise leur texture, leur donne une structure et leur assure une signification première. Parce que les mémoires visent à enregistrer les événements extérieurs d'une vie intime et à exprimer les effets du monde sur l'âme, l'auteur des mémoires se pose dans le texte comme narrateur à la première personne du singulier. Il est toujours présent, il participe aux événements rapportés ainsi qu'à l'acte d'écriture. Selon la terminologie de Gérard Genette²⁶⁸, il est à la fois narrateur extradiégétique, extérieur au texte et narrateur intradiégétique en tant que personnage. Pareil enchâssement des fonctions narratives, celle de l'écriture et celle de la narration qui englobe également narrant (texte) et narré (événement), a des conséquences particulières sur le jeu avec le temps et l'espace dans le texte.

²⁶⁶ Gérard Genette, *Discours du récit* in, *Figures III*, Editions du Seuil, Paris, 1972.

²⁶⁷ *MOT*, I, p. 323

²⁶⁸ Genette, op. cit.

L'acte d'écriture diffuse la dimension du présent dans tout le système narratif. D'une part, l'intention narrative étant, dans des mémoires, nécessairement dirigée vers un passé plus ou moins éloigné, le présent de l'écriture (indiqué dans la plupart des cas d'une manière précise) s'étend lui aussi vers le passé ; d'autre part, le but premier des mémoires étant de se défendre contre l'oubli, le présent de l'acte d'écrire se projette également vers le futur.

Ces caractères généraux du genre des mémoires apparaissent très clairement quand on lit les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, caractères clairs non seulement dans leur forme mais aussi dans leur élaboration. Au sein du texte, on trouve autant de présents narratifs que de moments de l'écriture et d'indications de dates ainsi qu'en témoigne l'auteur lui-même dans la *Préface testamentaire* de 1833:

"Les *Mémoires* de ma tête desquels on lira cette préface embrassent ou embrasseront le cours entier de ma vie ; ils ont été commencés dès l'année 1811, et continués jusqu'à ce jour. Je raconte dans ce qui est achevé, et raconterai dans ce qui n'est encore qu'ébauché mon enfance, mon éducation (...)." ²⁶⁹

Cette *Préface* nous montre avec précision que les *Mémoires* ne veulent pas seulement prendre comme objet d'écriture le je-personne mais aussi le je-écrivain, puisque l'oeuvre désigne le même référent et porte la même structure que la vie.

"Des auteurs modernes français de ma date, je suis quasi le seul dont la vie ressemble à ses ouvrages: (...)" ²⁷⁰

Les textes des *Mémoires*, par leur nature fragmentaire, accueillent le présent de l'écriture :

²⁶⁹ MOT, I, p. 1.

"les Mémoires, divisés en livres et en parties, sont écrits à différentes dates et en différents lieux : ces sections amènent naturellement des espèces de prologues qui rappellent les accidents survenus depuis les dernières dates..."²⁷¹

- comme l'explique bien l'auteur lui-même.

Si l'on accepte que les mémoires constituent un genre narratif - et ils le sont incontestablement avec des relations temporelles et spatiales logiques et des rapports d'identification définis -, il faut admettre que les préfaces sont une partie organique du récit où l'écrivain indique non pas seulement ses intentions mais aussi les cadres de la narration qui suit. La Préface testamentaire des Mémoires résume et assume l'essentiel de l'écriture autobiographique,

Chateaubriand y avoue que les "divers sentiments de mes âges divers, ma jeunesse pénétrant dans ma vieillesse (...) se croisant et se confondant comme des reflets épars de mon existence, donnent une sorte d'unité indéfinissable à mon travail"²⁷².

Ainsi se trouvent indiqués les temps du livre, les temps de la narration et les temps du récit. D'autre part, l'auteur arrache son récit au jeu temporel de toute écriture par la projection visionnaire de la mort, destin inévitable dévolu aux hommes, et exprimée par une métaphore spatiale. Ainsi le fil des événements de sa vie se confondra avec le destin de son époque et sa vie intime deviendra symbolique.

"(...) il est probable que je ne retrouverai ce repos avant-naître, que dans les entrailles de notre mère commune après mourir."²⁷³

²⁷⁰ Ibid. p. 4.

²⁷¹ Ibid. pp. 4, 5.

²⁷² Ibid. p. 5.

²⁷³ Ibid. p. 5.

Gérard Genette affirme dans *Figures III* que le récit en général est caractérisé par la présence de systèmes temporels anachroniques. Ces anachronies, c'est-à-dire les différentes formes de discordances entre l'ordre de l'histoire et celui du récit postulent l'existence d'une sorte de degré zéro, qui serait l'état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et l'histoire. Notre tradition occidentale s'inaugure par un effet anachronique; le commencement d'un récit in medias res constitue un topos formel du genre épique.

Les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand s'intègrent de façon significative dans cette tradition. Ils débutent in medias res, et même ils multiplient ces commencements à différentes époques l'existence de leur auteur. En 1833, dans la *Préface testamentaire*, l'écrivain a déjà posé le présent de l'écriture de ses mémoires. Dans le passage cité plus haut, nous avons vu que ce commencement se confondait aussi avec une sorte d'anticipation d'une fin ontologique qui signifierait la mort du poète et la fin de ses textes.

En 1846, l'*Avant-Propos*²⁷⁴ des *Mémoires d'outre-tombe* nous convie à un nouveau commencement en cours de route et à une nouvelle anticipation de la fin:

"Le 4 septembre prochain, j'aurai atteint ma soixante-dix-huitième année : il est bien temps que je quitte un monde qui me quitte et que je ne regrette pas."²⁷⁵

C'est toujours le même narrateur qui parle et multiplie ses apparitions dans son récit, - apparitions qui, nécessairement, ne coïncident pas avec le présent des histoires racontées. Ce narrateur rend compte non seulement de l'histoire de sa propre vie mais aussi de l'histoire de ses textes :

²⁷⁴ Ibid. p. 7.

²⁷⁵ Ibid. p. 7.

"Ici, j'ai écrit les *Martyrs*, les *Abencerages*, l'*Itinéraire* et *Moïse* ; que ferai-je maintenant dans les soirées de cet automne? Ce 4 octobre 1811, anniversaire de ma fête et de mon entrée à Jérusalem, me tente à commencer l'histoire de ma vie. (...) ces *Mémoires* seront un temple de la mort élevé à la clarté de mes souvenirs."²⁷⁶

Commencement de nouveau, par rétrospection, et enchâssé dans la mise en train de l'écriture indiquée 35 ans plus tard. Et à la fin anticipée déjà en 1811, correspond dans l'*Avant-propos* l'idée de la disparition. Les débuts, les présents, se multiplient effectivement dans le texte par l'indication de dates précises, tandis que la fin reste toujours la même et reçoit le sens d'une destinée inévitable et métaphysique. Le sentiment de la mort hante tous les fragments des *Mémoires* et oppose les présents insérés dans le passé des souvenirs à un présent éternel, à un devenir.

Ces procédés sont définis par Genette comme rétrospection et anticipation et ils ont la fonction de relier le présent et le passé. Selon le critique français, rétrospection et anticipation étant des termes possédant une valeur psychologique, des termes plus neutres sont préférables ; celui de prolepse d'abord qui désigne toute manoeuvre narrative consistant à raconter d'avance un événement ultérieur ; et celui d'analepse ensuite, qui correspond à l'évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve.

Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, on rencontre de très nombreux exemples qui illustrent ces deux sortes d'anachronie. On pourrait évidemment considérer tout le corpus des *Mémoires* comme un récit nécessairement analeptique. On peut même aller jusqu'à dire que l'analepse de Genette ne s'y trouve jamais sans être enchâssée. L'acte d'écrire embrasse l'acte de raconter, celui-ci encadre toujours l'évocation de l'événement ou du sentiment causé par l'événement.

²⁷⁶ Ibid. I, I, 1, pp. 14, 15.

"Le mugissement des vagues, (...), empêchait d'entendre mes cris : on m'a souvent conté ces détails ; leur tristesse ne s'est jamais effacée de ma mémoire."²⁷⁷

Dans un cas comme celui-ci, la mémoire de l'écrivain a gardé certainement le souvenir de la narration de ses proches et non pas celui de l'événement-même.

Selon Genette, l'anticipation ou prolepse temporelle est moins fréquente dans la tradition occidentale. Néanmoins, le récit à la première personne, très fréquent dans la littérature du XIX^e siècle, se prête mieux à l'anticipation par son caractère rétrospectif déclaré.

Selon l'auteur des *Figures III*, le roman proustien est sans équivalent dans l'histoire du récit qui fait usage de prolepses. Si l'on admet que les *Mémoires d'outre-tombe* sont des récits, il nous faut reconnaître que la grande oeuvre de Chateaubriand est aussi proleptique et que de ce point de vue, ils renouvellent et transforment les cadres génériques des mémoires.

Dans les textes de Chateaubriand il est aussi difficile de trouver des séquences purement proleptiques que de citer des analepses. La citation qui suit montre, deux fois anticipé, un voyage en Amérique. Tout en parlant du voyage exécuté auparavant, le narrateur évoque un plus long voyage qu'il effectuera et qu'il a effectué plus tard. Prolepse deux fois enchâssée dans le présent de l'écriture et signalée clairement par les temps verbaux:

"Je ne trouvai aucun encouragement à Philadelphie. J'entrevis dès lors que le but de ce premier voyage serait manqué, et que ma course ne serait que le prélude d'un second et plus long voyage."²⁷⁸

²⁷⁷ Ibid. p. 29.

²⁷⁸ Ibid. I, VII, p. 287.

En continuant la lecture de ce paragraphe on constate que la séquence deux fois proleptique est encore déplacée vers un troisième niveau de narration, dans une lettre qui évoque implicitement l'événement, sur le plan du renvoi:

"J'en écrivis dans ce sens à M. de Malesherbes, et en attendant l'avenir, je promis à la poésie ci serait perdu pour la science."²⁷⁹

Si l'on a du mal à découvrir dans le texte de Chateaubriand des rétrospections et des anticipations (c'est-à-dire des analepses et des prolepses d'après la terminologie de Genette) à l'état pur, on lit de nombreuses variations où se mêlent les deux sortes d'anachronie. Gérard Genette nomme ces constructions mixtes analepses sur prolepses et prolepses sur analepses. Un tel procédé narratif prouve la capacité du récit à dégager sa disposition de toute dépendance à l'égard de l'ordre chronologique et il assure l'autonomie temporelle du récit.

On ne doit pas aller trop loin dans l'analyse pour comprendre que c'est cette autonomie temporelle, cette achronie, qui marque de façon décisive les fragments des *Mémoires*. Il suffit de renvoyer à la logique cachée dans le titre de cette grande entreprise. "Mémoires" qui évoquent nécessairement l'analepse par la mise en oeuvre du souvenir ; quant à la formule "d'outre tombe", elle la mort, la fin d'une existence temporelle, mais aussi un état hors de la vie, atemporel, hors de toute mesure du temps.

Dans le système de Genette, ce titre, qui couvre d'une telle autonomie temporelle tous les récits des *Mémoires*, est une analepse sur une prolepse.

Il faut ajouter à cette considération l'interprétation des deux parties du titre ; "Mémoires" renvoie à un genre littéraire et évoque l'écriture, un acte intentionnel

²⁷⁹ Ibid. pp. 287, 288.

d'enregistrement des événements et des effets qu'ils causent dans l'âme. "D'outre tombe" est une indication de lieu qui a une signification à la fois temporelle et spatiale. Digne de la méthode scolastique de Chateaubriand, ce titre résume en un seul terme toute l'oeuvre qu'il recouvre.

Si l'on suit cette brève analyse sémantique du titre, on peut être convaincu que les *Mémoires* de Chateaubriand ne jouent pas tout simplement sur la projection des analepses sur les prolepses et inversement, mais qu'ils les unifient en une seule construction synthétique où passés, présents, futurs se résument dans un registre de temps absolu.

Pour démontrer cette indépendance temporelle du texte, Gérard Genette introduit la notion très peu élaborée de syllepse temporelle : groupements anachroniques commandés par telle ou telle parenté spatiale, thématique ou autre.

Il se trouve dans les *Mémoires d'outre-tombe* des pages où le narrateur insère dans le cours du récit de son voyage en Amérique "quelques feuilles d'un journal sans date". Journal dans le journal, tous les deux rédigés et corrigés à différentes périodes de la vie de l'auteur ; ce qui les rend synchroniques, pourtant, c'est l'identité du lieu, les forêts d'Amérique. On ne possède pas les dates exactes de ces extraits mais on a en revanche des indications relatives aux heures. Une petite phrase introduit les séquences du journal:

"Après cet aperçu des lacs, vient un commencement de journal qui ne porte que l'indication des heures :"²⁸⁰

Nous assistons donc au voyage évoqué par le narrateur à Londres en 1822 mais rapporté par des manuscrits du *Voyage en Amérique* accompli à la fin du siècle

²⁸⁰ Ibid. p. 322.

précédent. D'un seul coup, nous sommes placés dans le présent indiqué par les heures du journal :

"Sept heures. Perdus dans ces bois, nous y avons campé. La réverbération de notre bûcher s'étend au loin. Eclairé en dessous par la lueur scarlatine, le feuillage paraît ensanglanté ; les troncs des arbres les plus proches s'élèvent comme des colonnes de granit rouge ; les plus distants, à peine atteints de la lumière, ressemblent à des fantômes au bord d'une profonde nuit."²⁸¹

Cet extrait est significatif. Toute la démarche poétique de l'auteur s'y retrouve: l'écoulement du temps qui s'éternise dans l'espace infini, le rôle majeur des perceptions sensorielles dans la représentation, l'introduction de la comparaison architecturale dans la description de la nature, le visage anthropomorphe conféré au décor naturel et, par le biais de l'image des fantômes, l'expression du sentiment de la mort qui arrache le récit vers un univers surnaturel. A l'évidence, ce ne sont plus les indices du temps qui commandent le récit, mais beaucoup plus les analogies sensibles, et surtout spatiales. Chez Chateaubriand le temps s'exprime de façon privilégiée dans un code poétique de l'espace.

Le maniement des registres temporels renvoie à la sensibilité de l'écrivain face au caractère éphémère de l'existence et renvoie aussi au sentiment qu'il est placé entre deux époques, l'une mourante et l'autre naissante, passage dont il est à la fois le témoin et le représentant.

²⁸¹ Ibid. p. 323.

"(...) je reste pour enterrer mon siècle, comme le vieux prêtre qui, dans le sac de Béziers, devait sonner avant de tomber lui-même, lorsque le dernier citoyen aurait expiré."²⁸²

Cette vision poétique des limites génère une autre poétique, relative à l'espace, et où l'on retrouve les obsessions personnelles de Chateaubriand, notamment son intérêt pour l'architecture, les monuments historiques, les ruines et les tombes pleines de significations métaphysiques. Mais cette vision poétique établit aussi une nouvelle philosophie de la nature.

Sans cette vision anthropomorphisée, il est impossible de voir comment et pourquoi le temps prend chez Chateaubriand une forme spatiale et pourquoi la dimension de la mort couvre un espace plein d'espérances, certes mélancoliques, et non pas un espace vide qui devrait son existence à la destruction du présent, si l'on adopte l'explication de Michael Riffaterre²⁸³. Ni le présent, ni le vide, n'ont de sens dans cet univers hors du temps et infini.

L'architecture devient ainsi l'image abstraite de l'infini, en ce qu'elle exprime non seulement la forme naturelle du paysage, mais aussi l'idée chrétienne. Par la médiation de l'architecture, l'auteur place l'intelligence humaine en pleine nature et anthropomorphise la nature.

Cette philosophie s'exprime dans le texte en code "monument" et en code "ruine" selon le système de Riffaterre. Ce code est défini par une théorie de l'allégorie empruntée à la pensée scolastique, où la notion d'allégorie reçoit une double explication, comme nous avons évoqué plus haut : physique et morale qui a une valeur

²⁸² Ibid. p. 3.

²⁸³ Michael Riffaterre, *De la structure au code, Chateaubriand et le monument imaginaire* in : *La production du texte*, Editions du Seuil, Paris, 1979.

ontologique et qui exprime des correspondances. L'écriture devient l'art du symbole, parce qu'elle donne forme à l'indicible: la beauté de Dieu.

S'élevant au niveau d'abstraction symbolique le temps cesse finalement d'être destructeur.

"Les anfractuosités sablonneuses des ruines ou des tumulus, sortaient des pavots à fleurs roses [...] La tige et la fleur ont un arôme qui reste attaché aux doigts lorsqu'on touche la plante. Le parfum qui survit à cette fleur, est une image du souvenir d'une vie passée dans la solitude. [...] L'oenothère pyramidale [...] a d'autres moeurs et une autre destinée : sa fleur jaune commence à s'entrouvrir le soir, dans l'espace de temps que Vénus met à descendre sous l'horizon; [...] Elle ne vit que quelques heures ; mais elle dépêche ces heures sous un ciel serein, entre les souffles de Vénus et de l'aurore ; qu'importe alors la brièveté de sa vie?"²⁸⁴

Cette vision qui engendre la poétique de l'espace a des conséquences notables sur l'organisation de l'écriture, sur la structure narrative et elle élargit les contours du genre des mémoires. Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, par l'expression architecturale du temps et sa projection dans un univers hors du temps, la personne qui parle, le narrateur, le moi autobiographique qui rapporte ses expériences intimes et le moi des mémoires qui réfléchit sur les événements historiques se confondent, comme coïncident le rôle narratif du biographe et celui de l'historiographe. La "je" de la narration se transforme en une voix, "une voix lointaine qui sort de la tombe, et qu'on entend dans tout le cours du récit".²⁸⁵

²⁸⁴ MOT, I, p. 329.

²⁸⁵ MOT, I, p. 6.

9. BIBLIOGRAPHIE

Les oeuvres de Chateaubriand

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Essai sur les Révolutions, Génie du christianisme*, Gallimard, Pléiade, Paris, 1978.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Génie du christianisme* introduit par Pierre Reboul, Garnier-Flammarion, Paris, 1966.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *René, Atala*, Booking International, Paris, 1993.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, Flammarion, Paris, 1982, (Préface de Julien Gracq, publiée dans l'édition José Corti, 1961.)

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Oeuvres romanesques et voyages*, éd. Maurice Regard, Gallimard, Paris (Pléiade), 1969.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires de ma vie*, Maurice Levillant, Paris, Wittmann, 1948.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Lettre sur le paysage en peinture*, Edition Rumeur des âges, Paris, 1995.

Sources

BARBEY D'AUREVILLY, *Les prophètes du passé*, Bourdilliat, Paris, 1860.

D'ALEMBERT, *Oeuvres complètes philosophiques, historiques et littéraires*, J.-F. Bastien, Paris, 1805.

DIDEROT, Denis, *Oeuvres esthétiques*, par P. Vernière, Garnier, Paris, 1959.

DIDEROT, Denis, *Oeuvres*, Gallimard, Paris, Pléiade, 1951.

DIDEROT, Denis, *Salons* par Jean Seznec, Oxford, Claderon Press, 1957-1967.

ENCYCLOPEDIE, *ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* par une société des gens de lettres, mise en ordre et publié par M. Diderot..., Paris, BRIASSON, David, Lebreton, Durand, 1751-1765. Pergamon Presse, Paris, New York, 1963.

FONTENELLE, Bernard le Bovier de, *Beszégetések a vilákok sokaságáról*, fordította Lakatos Mária, Magyar Helikon, 1979.

HUET, Pierre-Daniel, *Traité de l'origine des romans*, Slatkine, Paris, reprints de l'édition de 1791, 1970.

HUME, David, *Enquête sur l'entendement humain*, p.p. A. Leroy, Aubier, Paris, 1947.

HUME, David, *Traité de la nature humaine*, Aubier, Paris, 1947.

KANT, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, Publié et traduit par Philonenko, Vrin, Paris, 1965.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Principes de la philosophie ou Monadologie*, A. Robinet, PUF, Paris, 1954.

MALLET DU PAN, *Mémoires et correspondance pour servir à l'histoire de la Révolution française*, éd. Sayous, Paris, Amyot, 1851.

NEWTON, Isaac, *A világ rendszeréről*, fordította Fehér Márta, Magyar Helikon, Budapest, 1977.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les confession*, Librairie Générale Française, Paris, 1972.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, (Bibliothèque de la Pléiade) 1969.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Réverie du promeneur solitaire*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964.

SADE, D. A. F. de, *Les Crimes de l'amour*, nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une *Idée sur les romans* (1800). Texte établi et présenté par Michel Delon, Paris, Gallimard, 1987.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Chateaubriand et son group littéraire*, Classiques Garnier, Paris, 1948.

STAËL, Madame Germaine de, *Considérations sur la Révolution française*, Tallandier, Paris, 1983.

STAËL, Madame Germaine de, *De l'Allemagne*, Garnier-Flammarion, Paris, 1968.

STAËL, Madame Germaine de, *Essai sur les fictions* in : *Idées sur le roman, Textes critiques sur le roman français*, sous la direction d'Henri Coulet, Larousse, Paris, 1992.

VOLTAIRE, *La Henriade. Essai sur la poésie épique*, Garnier Frères, Paris, sans date

Ouvrages et articles critiques

ÁDAM Péter, *Chateaubriand arboriculteur*, in : *Acta Romanica Szegediensis*, 1997. tomus XVII.

AUERBACH, Erich, *Mimésis*, Gallimard, 1968.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. PUF, Paris, 1957.

BARBERIS, Pierre, *A la recherche d'une écriture*, Marne, Tours, 1976.

BARBERIS, Pierre, *Chateaubriand. Une réaction au monde moderne*, Larousse, Paris, 1976.

BECK, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne 1684 - 1814*. Albin Michel, Paris, 1994.

- BODNAR Zsigmond**, *Chateaubriand és kora*, Winter ny., Nagyszombat, 1867.
- BRIX, Michel**, *Le romantisme français*, Peeters, Louvain-Namur, 1999.
- BRIX, Michel**, *Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique* in : *Romantisme*, XXXI^e année, n°113, 2001.
- CASSIRER, Ernst**, *La philosophie des formes symboliques*, I-II. Les Éditions de minuit, Paris, 1972.
- CASSIRER, Ernst**, *La philosophie des Lumières*, Fayard, Paris, 1966.
- CHARTIER, Pierre**, *Introduction aux grandes théories du roman*, Bordas, Paris, 1999.
- CHAUNU, Pierre**, *Felvilágosodás*, Osiris Kiadó, Budapest, 1998.
- CHOUILLET, Jacques**, *L'esthétique des Lumières*, in: *Histoire littéraire de la France*, 1715-1794, Editions sociales, Paris, 1974-1980.
- CLARAC, Pierre**, *A la recherche de Chateaubriand*, Nizet, Paris, 1975.
- CLEMENT, Jean-Paul**, *Chateaubriand et le sentiment de la nature*, Maison de Chateaubriand, 1991.
- CLEMENT, Jean-Paul**, *Chateaubriand*, Flammarion, Paris, 1998.
- CLEMENT, Jean-Paul**, *Les voyages de Chateaubriand, l'Europe* in : *Magazine littéraire*, juin 1998, n°366.
- COULET, Henri**, *Le roman jusqu'à la Révolution*, A. Colin, Paris, 1967.
- DEDEYAN, Charles**, *Chateaubriand et Rousseau*, Sedes, Paris, 1973.
- DELON, Michel et MENANT Sylvain**, *Histoire de la littérature française de l'Encyclopédie aux Méditations*, Flammarion, Paris, 1988.
- DELON, Michel**, *L'idée de l'énergie au tournant des Lumières*, PUF, Paris, 1988.
- DELON, Michel**, *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, PUF, Paris, 1988.
- DUMEZIL, Georges**, *Du Mythe au roman*, PUF, Paris, 1970.

EHRARD, Jean, *L'idée de la nature en France à l'aube des Lumières*, Flammarion, Paris 1970.

ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1970.

FABRE, Jean, *Lumières et romantisme*, Klincksieck, Paris, 1980.

GAUTIER, Jean-Maurice, *Le style des Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand*, Droz, Minard, Genève-Paris, 1959.

GENETTE, Gérard, *Discours du récit in: Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

GERARD, Albert, *L'idée romantique de la poésie en Angleterre*, Belles Lettres, Paris, 1955.

GILLET, Jean, *Le Paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, Thèse du 24 février 1974, Service de reproduction de thèse, Lille, 1980.

GULLEMIN, Henri, *L'homme des Mémoires d'outre-tombe. avec des fragments inédits des Mémoires*, Gallimard, Paris, 1965.

GUSDORF, Georges, *Du Néant à Dieu dans le savoir romantique*, Payot, Paris, 1983.

GUSDORF, Georges, *Fondements du savoir romantique*, Payot, Paris, 1982.

GUSDORF, Georges, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Payot, Paris, 1976.

GUSDORF, Georges, *Le romantisme I, II*, Payot, Paris, 1993.

GUSDORF, Georges, *L'homme, Dieu, la nature dans le savoir romantique*, Payot, Paris, 1983.

HAMON, Philippe, *Expositions, Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Corti, Paris, 1989.

LAUNAY, Michel, Mailhos, *Introduction à la vie littéraire du XVIII^e siècle*, Bordas, Paris, 1984.

LEBEGUE, Raymond, *Aspects de Chateaubriand. Vie, voyage en Amérique*, Nizet, Paris, 1979.

- LEVAILLANT, Maurice, *Chateaubriand, prince des songes*, Hachette, Paris, 1960.
- LEY, Francis, Bernardin de Saint-Pierre, Madame de Staël, Chateaubriand..., Aubier, Paris, 1967.
- LOGE, Tanguy, *Chateaubriand, fils rebelle des Lumières*. In : *Bulletin de l'académie royale de langue et de littérature française*, 1998, Nos 3-4.
- MAAR Judit, *Les mémoires : à la croisée des genres et des cultures*, communication prononcée au colloque *Les métissages culturels dans le domaine européen* les 8-10 novembre 2001 à Paris.
- MAUROIS, André, *Chateaubriand*, Grasset, Paris, 1938.
- MILNER, Max et PICHOS, Claude, *Histoire de la littérature française de Chateaubriand à Baudelaire*, Flammarion, Paris, 1996.
- MOREAU, Pierre, *Chateaubriand, l'homme et l'oeuvre*, Hatier, Boivin, Paris, 1956.
- MOUROT, Jean, *Le génie d'un style, Chateaubriand, rythme et sonorité dans les Mémoires d'outre-tombe*, Arman Colin, Paris, 1969.
- ORMESSON, Jean d', *Mon dernier rêve sera pour vous. Une biographie sentimentale de Chateaubriand*, Lattès, Paris, 1982.
- PAL József, *A neoklasszicizmus poétikája*, Akadémiai kiadó, Budapest, 1988.
- PANOFSKY, Ervin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Les Editions de minuit, Paris, 1967.
- PENKE Olga, *A regény műfaja Dugonics Etelkájában* in : *Irodalomtudományi Közlemények*, 2001. 5-6.
- PENKE Olga, *La fortune de l'Histoire des deux Indes au XVIII^e siècle en Hongrie* in : *Acta Romanica*, Tomus VIII, Szeged, 1985.
- PEYRE, Henri, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, P.U.F., Paris, 1979.
- PICHOS, Claude, *Préromantiques, rousseauistes et shakespeariens* in : *Revue de Littérature Comparée*, 33^e année, 1959.

- PINEL, Marie, *La mer et le sacré chez Chateaubriand*, Claude Alzien, Paris, 1993.**
- POIRIER, Alice, *Les idées artistiques de Chateaubriand*, PUF, Paris, 1930.**
- PRECIS de la littérature comparée*, sous la direction de Pierre Brunel et Yves Chevrel, P.U.F., Paris, 1989.**
- PRUNGNAUD, Joëlle, *L'image de l'architecture gothique dans la littérature fin-de-siècle in Cahiers de Recherches Médiévales*, 2. 1996.**
- RICHARD, Jean Pierre, *Paysage de Chateaubriand*, Seuil, Paris, 1967.**
- RICHARD, Jean-Pierre, *Paysage de Chateaubriand*, Seuil, Paris, 1967.**
- RIFFATERRE, Michael, *De la structure au code : Chateaubriand et le monument imaginaire in : La production du texte*, Seuil, Paris, 1979.**
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, Paris, 1972.**
- ROUSSEL, Jean, *Jean-Jacques Rousseau en France après la Révolution*, A. Colin, Paris, 1972.**
- STAROBINSKI, Jean, *Le remède dans le mal, critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Gallimard, Paris, 1989.**
- STRAUSS, Claude-Lévy, *Mythologiques III.*, Plon, Paris, 1968.**
- THIELEMANN, Leland, *Diderot and Hobbes, Diderot Studies*, Syracuse University Press, II, 1952.**
- VÖRÖS Imre, *Természetszemlélet a felvilágosodás kori magyar irodalomban*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991.**