L'intertexte épique moderne dans la théorie et la pratique de l'épopée chez Chateaubriand

Pierino Gallo

▶ **To cite this version:**

Pierino Gallo. L'intertexte épique moderne dans la théorie et la pratique de l'épopée chez Chateaubriand. Littératures. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2012. Français. NNT : 2012STET2158 . tel-00921107

HAL Id: tel-00921107
https://theses.hal.science/tel-00921107

Submitted on 19 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de doctorat en Convention de Cotutelle

Università degli Studi di Salerno
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
Dipartimento di Studi Umanistici
Sezione di Studi Linguistici, Letterari
e Filologici

Université "Jean Monnet" -
Saint-Étienne
DSPT6 - Sciences humaines et
Humanité
UMR 5611 - LIRE Littérature,
Idéologies, Représentations

Dottorato di ricerca in / Doctorat de recherche en

Testi e Linguaggi nelle Letterature dell'Europa e delle Americhe
IX ciclo nuova serie
Langue et Littérature Françaises
École Doctorale 484 « Lettres, Langue, Linguistique, Arts »

L'intertexte épique moderne dans la théorie et la pratique de l'épopée chez Chateaubriand

Coordinatrice del dottorato / Coordinatrice du doctorat
Ch.ma Prof. Anna Maria Laserra

Tutor / Directeur de thèse
Ch.ma Prof. Anna Maria Laserra

Co-tutor / Co-directeur de thèse
Ch.mo Prof. Jean-Marie Roulin

Dottorando / Doctorant
Pierino Gallo

A.A. 2010/2011

Università degli Studi di Salerno
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
Dipartimento di Studi Umanistici
Sezione di Studi Linguistici, Letterari e Filologici

Université "Jean Monnet" - Saint-Étienne
DSPT6 - Sciences humaines et Humanité
UMR 5611 - LIRE Littérature, Idéologies, Représentations

Dottorato di ricerca in / Doctorat de recherche en

Testi e Linguaggi nelle Letterature dell'Europa e delle Americhe
IX ciclo nuova serie
Langue et Littérature Françaises
École Doctorale 484 « Lettres, Langue, Linguistique, Arts »

PIERINO GALLO

L'intertexte épique moderne dans la théorie et la pratique de l'épopée chez Chateaubriand

Tesi diretta da / Thèse dirigée par
LASERRA Anna Maria / ROULIN Jean-Marie

Sostenuta il / Soutenue le
20 aprile 2012 / 20 avril 2012

Jury :
LASERRA Anna Maria, Professeur des Universités
ROULIN Jean-Marie, Professeur des Universités
GLAUDES Pierre, Professeur des Universités
PRNCIPATO Aurelio, Professeur des Universités
VASARRI Fabio, Maître de conférences

L'intertexte épique moderne dans la théorie et la pratique de l'épopée chez Chateaubriand

Intertextualité – Modernité – Chateaubriand

Les diverses formes de l'intertextualité (citation, allusion, résumé, traduction), appliquées aux mécanismes du premier des genres (l'épopée), et analysées chez un auteur imprégné de révolutions, vont bien au-delà d'un simple exercice d'érudition. Interrogé dans un traité à vocation apologétique comme le *Génie du christianisme*, puis dans le rejeton poétique de deux épopées capitales, *Les Natchez* et *Les Martyrs*, l'intertexte épique moderne – car c'est la modernité qu'il faut construire au tournant de l'Ancien Régime à la Révolution et de cette dernière à l'Empire – dessine une grille de lecture qui relève à la fois du statut générique et de l'histoire des mentalités. Les poètes convoqués par Chateaubriand dans le tissu textuel de l'épopée deviennent alors les interlocuteurs idéaux pour développer un discours sur l'Histoire. En suivant une démarche tripartie suggérée par l'auteur (sujet, caractères/passions, paysages), la mosaïque intertextuelle de Chateaubriand s'assemble tantôt pour révéler une connivence culturelle, tantôt pour ouvrir une contestation à la fois poétique et politique. L'analyse de ces mêmes tensions nous aide enfin à construire l'image la plus représentative du poète dans son Temps.

The modern epic intertext in the theory and practice of epic in Chateaubriand

Intertextuality – Modernity – Chateaubriand

The different types of intertextuality (quotation, allusion, summary, translation), applied to the mechanisms of the first genre (epic), and analysed through the works of an author grappling with various revolutions, are much more than an erudite practice. Examined in an apologetic treatise such as the *Génie du christianisme*, then in the poetic extension of two primary epic works, *Les Natchez* and *Les Martyrs*, the modern epic intertext – since modernity is what must be constructed at the passage from the Old Regime to the French Revolution and from this one to Napoleon's Empire – traces out a point of view depending both on the rhetoric structure and on the history of mentalities. The poets Chateaubriand recalls in the texture of epic thus become the ideal interlocutors to work out a discourse on History. Following a three-terms approach, suggested by the author himself (topic, characters/passions, landscapes), the intertextual mosaic of Chateaubriand sometimes reveals a cultural connivance sometimes inaugurates a poetical and political contestation. The analysis of these tensions finally helps us to construct the most representative image of the poet in his Time.

À mes maîtres
en témoignage d'affectueuse
reconnaissance

Personne ne songe que pourraient être créés de toutes pièces les œuvres et les chants. Toujours ils sont donnés à l'avance, dans le présent immobile de la mémoire. Qui s'intéresserait à une parole nouvelle, non transmise ? Ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois.

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*

LISTE DES ABRÉVIATIONS

I. Œuvres de Chateaubriand :

E. : *Essai sur les révolutions*, dans *Essai sur les révolutions - Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.
G. : *Génie du christianisme*, dans *Essai sur les révolutions - Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.
N. : *Les Natchez*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, t. I.
M. : *Les Martyrs*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, t. II.
MOT : *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Jean-Claude Berchet, 2e édition revue et corrigée, Paris, Librairie Générale Française « La Pochothèque », 2003-2004, 2 vol.

II. Revues :

BSC : *Bulletin de la Société Chateaubriand*
CAIEF : *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*
MLN : *Modern Language Notes*
NRF : *La Nouvelle Revue française*
PMLA : *The Publications of the Modern Language Association of America*
RHLF : *Revue d'Histoire Littéraire de la France*
RLC : *Revue de Littérature Comparée*
RSH : *Revue des Sciences Humaines*

Introduction

> Je ne veux rien changer, rien innover en littérature ; j'adore les anciens ; je les regarde comme nos maîtres ; j'adopte entièrement les principes posés par Aristote, Horace et Boileau ; *L'Iliade* me semble être le plus grand ouvrage de l'imagination des hommes, *L'Odyssée* me paraît attachante par les mœurs, *L'Énéide* inimitable par le style ; mais je dis que *Le Paradis perdu* est aussi une œuvre sublime, que *La Jérusalem* est un poème enchanteur, et *La Henriade* un modèle de narration et d'élégance. Marchant de loin sur les pas des grands maîtres de l'épopée chrétienne, j'essaie de montrer que notre Religion a des grâces, des accents, des tableaux, qu'on n'a peut-être point encore assez développés : voilà toutes mes prétentions, qu'on me juge.
>
> Chateaubriand, « Examen des Martyrs »

> Il n'y a personne qui ait plus d'admiration que j'en ay pour les ouvrages des anciens. […] mais le changement de la religion, du gouvernement, des mœurs, des manières, en a fait un si grand dans le monde qu'il nous faut comme un nouvel art pour bien entrer dans le goût et dans le genie du siècle ou nous sommes.
>
> Saint-Évremond, *Sur les Anciens*

Encore une longue étude sur la malheureuse destinée de l'épopée ? Et, ce qui semble pire, orientée sur la production d'un Français ? Les esprits lettrés du XIX^e^ siècle devaient pourtant se souvenir sans peine de l'épisode lié à Monsieur Voltaire et à Nicolas de Malézieu à propos du projet de *La Henriade* : le deuxième, questionné sur le sort de ce long poème, prononçait pour les lettres françaises une condamnation on ne peut plus durable : « Vous entreprenez un ouvrage qui n'est point fait pour notre nation : les Français n'ont pas la tête épique[1]. »

Néanmoins, combien de fois a-t-on tenté la dangereuse entreprise. Quel amas extraordinaire de déboires a succédé à un nombre bien plus imposant d'arts poétiques. Il n'y a

[1] Voltaire cite ce mot fameux dans son *Essai sur la poésie épique*.

pas un seul auteur, depuis *La Franciade* de Ronsard (1572), qui n'ait pas expérimenté sa plume dans la réalisation d'une épopée[2]. Les raisons d'un tel acharnement sont à chercher, cela s'entend, dans les implications poétologiques que la tradition a toujours attachées au genre : sa primauté dans la hiérarchie des lettres, le prestige réservé par l'*épos* à une nation et à un peuple, l'immortalité pour son créateur.

Ce ne sont là que quelques-uns des principes que la France du XVI^e^ siècle avait empruntés à la Renaissance italienne, dont la plus riche réflexion avait pu être favorisée par l'essor du poème chevaleresque[3]. L'histoire française n'avait dû qu'orienter, tour à tour, la substance et la forme de ce débat au fil d'une incessante querelle : celle des Anciens et des Modernes.

Car, somme toute, les controverses se rattachaient à un problème commun : comment interpréter les préceptes d'Aristote face aux exigences nouvelles d'une société moderne ? Comment concilier une forme ancienne et, par là même, paradigmatique, face à un nouveau souci de représentation[4] ? D'autant plus que « l'épopée doit, plus qu'aucun autre genre, refléter la vision du monde de la communauté à laquelle elle s'adresse », c'est-à-dire, « s'insérer dans l'imaginaire collectif[5] ».

À l'aube de la Renaissance et sous le règne de Louis XIV, quand désormais l'humanité revendiquait ses conquêtes, c'est au premier des genres que revenait la tâche de refléter le changement.

Pour ne citer que quelques dates, Charles Perrault annonçait, en 1687 (dans son poème *Le Siècle de Louis le Grand*), que « les classiques de demain, appelés à se substituer aux classiques de la Grèce et de Rome, ce sont les auteurs français contemporains[6]. » À cette lecture trop progressiste, Nicolas Boileau, auteur du manifeste des Anciens (*L'Art poétique* - 1674), réagissait avec une vive colère. À partir de ce moment, on n'assista qu'à un long

---

[2] Un bilan détaillé sur l'évolution du genre épique en France est donné par Siegbert Himmelsbach, *L'Épopée ou la "case vide" : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, Niemeyer, 1988.

[3] La Renaissance italienne, imprégnée d'idéaux héroïques et d'un profond culte pour le poème de Virgile, joue effectivement un rôle fondateur à propos de l'idée de supériorité épique. Les controverses qui, vers la moitié du XVI^e^ siècle, avaient vu s'opposer les partisans du genre pur et les tenants du nouveau poème chevaleresque, avaient déjà pu construire une base théorique élaborée. Le terrain pratique, d'ailleurs, pouvait déjà vanter l'exemple régulier du Trissin (*L'Italie délivrée des Goths* - 1547) et les tentatives moins canoniques de Boiardo et de l'Arioste (auteurs, le premier du *Roland amoureux* - 1495, le second du *Roland furieux* - 1516). Cf. S. Himmelsbach, *L'Épopée ou la "case vide" : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, *op. cit.*, p. 2-9 ; *Les poétiques italiennes du « roman » - Simon Fornari, Jean-Baptiste Giraldi Cinzio, Jean-Baptiste Pigna*, Traduction, introduction et notes par Giorgetto Giorgi, Paris, Champion, 2005.

[4] « L'épopée comme volonté et comme représentation » est le titre de la première partie de l'essai cité d'Himmelsbach.

[5] S. Himmelsbach, *L'Épopée ou la "case vide" : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, *op. cit.*, p. XI-XII. Voir aussi l'article de Gisèle Mathieu-Castellani, « Le monde, comme en un miroir », inséré comme étude introductive (p. 5-19) dans son recueil *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, PUV, 2000.

[6] Marc Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 20. En 1687, pour fêter une guérison de Louis XIV, Charles Perrault faisait lire son poème devant l'Académie française.

combat de « parallèles » et de « discours » auquel l'épopée, indissoluble de l'idéal de grandeur d'âme et de sublime, fournissait l'arène[7].

En témoigne la violence oratoire que les deux partis déployèrent, en 1711, autour du grand phénomène littéraire qu'est l'épopée-mère, l'*Iliade*. La traduction par Boileau du *Traité du sublime*, quant à elle, plaçant Homère à la source de ce sentiment, avait annoncé, bien avant la fin du siècle, une conflagration destinée à charpenter les discours des successeurs. Face au progrès encyclopédique revendiqué par les Modernes – notamment dans le domaine des sciences – l'image du « Premier Poète » comme encyclopédiste de l'homme et de la Nature nécessitait, pour survivre, d'une défense alternative. Les Anciens crurent la trouver sur le terrain de sa primauté poétique : « père de toute poésie, inspirateur de Platon, Homère était le témoin par excellence de ce qui manquait le plus cruellement […] aux Modernes : le génie créateur de beautés éternellement évidentes, la Nature elle-même faite art[8]. » Ce constat ressortait avec plus de force des pages d'une femme célèbre, helléniste et épouse d'André Dacier[9], vouée au succès par sa traduction intégrale de l'*Iliade* (1711).

En bref, pourrait-on dire, le mérite de la « Querelle d'Homère » résida en majeure partie dans une profonde réflexion sur l'épopée, modelée par les nouveaux impératifs du goût. Autrement dit, la question qui se posa et anima les tenants des Modernes (La Motte au premier chef avec son *Discours sur Homère*[10] - 1714) fut de savoir si la barbarie des premiers âges, implicite dans l'épopée ancienne, pouvait encore s'adapter au bon goût et à la morale contemporains. On n'estimera jamais assez les détours que ce débat produisit par la suite en Angleterre, où Pope d'un côté et Macpherson de l'autre, l'un par une traduction, l'autre par une invention romanesque[11], déclinèrent le succès de cette vogue primitive. L'esthétique du sublime était leur voie inédite de relire les grands maîtres.

---

[7] Un riche *corpus* d'ouvrages liés à cette controverse est rassemblé dans l'anthologie citée *La Querelle des Anciens et des Modernes*, parue chez Gallimard. L'art du parallèle sera souvent employé par les partisans des Modernes : Perrault se fera l'auteur d'un *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688) en s'inspirant de l'exemple des *Dialogues des morts* de Fontenelle et de Fénelon ; l'abbé de Boisrobert prononcera, pour sa part, un *Discours contre les Anciens* devant l'Académie (1637) ; Houdar de La Motte donnera plus tard son *Discours sur Homère* (1714). Épîtres, réflexions et digressions scanderont les phases du débat tout au long du XVII^{e} et du XVIII^{e} siècle.

[8] M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 206.

[9] C'est exactement à l'ouvrage de M^{me} Dacier qu'on attribue le retour en force d'Homère sur la scène littéraire du XVIII^{e} siècle. L'éminente helléniste, épouse du Secrétaire perpétuel de l'Académie française, était effectivement destinée à jouer un rôle de premier plan dans cette mini-querelle sur le « Père des poètes ».

[10] Ce discours précédait une traduction complète de l'*Iliade*, conçue par Houdar de La Motte comme une véritable contrepartie de celle de M^{me} Dacier : le Moderne avait investi l'épopée homérique de tous les procédés d'adaptation (réécriture, coupures, transposition en alexandrins français) qui pouvaient la rendre encore actuelle.

[11] Le poète Alexander Pope (1688-1744) donna, entre 1715 et 1721, une version anglaise de l'*Iliade* et, en 1725-1726, une traduction de l'*Odyssée* pourvue de ses « Préfaces ». L'érudit écossais James Macpherson (1736-1796) fit passer pour traductions une *Iliade* et une *Odyssée* celtes, attribuées au barde Ossian (1760-1765).

Les poètes qui suivirent relevèrent les défis ranimant des questions jamais éteintes. Au tournant des Lumières à l'Empire, la Querelle des Anciens et des Modernes, y comprise celle d'Homère, était encore très vivante.

Chateaubriand et le souffle épique

Ce fut, entre autres, un certain Chateaubriand (1768-1848) qui en vivifia le feu. Ce fut dans ses œuvres de jeunesse que l'écriture d'une épopée, aussi bien que l'exigence d'une réflexion sur le genre, s'annoncèrent lourdes de conséquences. Suivant l'idée que « les genres mettent en évidence les traits constitutifs de la société à laquelle ils appartiennent[12] », on verra sans peine comme tout à fait indispensable un aperçu contextuel sur l'époque vis-à-vis de quelques données biographiques plaçant l'auteur dans son Temps. Avant même d'entreprendre l'analyse de ses textes, c'est d'abord sur une brève mise au point de l'œuvre et de l'homme que je vais m'arrêter.

Mélancolique par nature, enfant parmi les bruyères de Bretagne, rêveur face à l'océan en compagnie d'une âme tendre et maladive[13], François-René ne devait pas tarder à intégrer dans sa conscience le cadre romanesque de son enfance. Membre tel qu'il était d'une noblesse en ruine et soumis aux volontés d'une mère catholique, il devait en outre subir, encore jeune, le poids des institutions : en « jeune officier » d'une part, en aspirant ecclésiastique de l'autre.

Aussi étonnant que cela puisse paraître, c'est justement la carrière militaire qui lui donna la chance de percer dans les milieux littéraires parisiens. 1786-1787 sont, en effet, des années de rencontres : les écrivains à la mode, la littérature philosophique et sentimentale, l'expérience de Versailles (dont il reviendra convaincu de sa supériorité sur « la race imbécile » qui y séjourne), la connaissance de Lamoignon de Malesherbes[14].

Mais il faut attendre encore un an pour que l'Histoire publique puisse rejoindre l'histoire personnelle : en décembre 1788, Chateaubriand participe aux États de Bretagne. Les premières violences révolutionnaires, les assemblées parisiennes où il rencontre Mirabeau le désolent. L'abolition des droits féodaux et l'interruption de sa carrière mettent le comble à ses

[12] Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 51.

[13] On ne saurait assez estimer le rôle de sa sœur Lucile dans la formation du futur écrivain. C'est en sa compagnie que Chateaubriand s'instruisit des secrets des passions, de la poésie antique et des auteurs chrétiens, y compris le Tasse. Cf. le Premier Livre de son journal intime que sont les *Mémoires d'outre-tombe* (éd. Jean-Claude Berchet, 2e édition revue et corrigée, Paris, Librairie Générale Française « La Pochothèque », 2003-2004, 2 vol. (le tome I contient la première et la seconde parties : les livres I à XII et les livres XIII à XXIV ; le tome II contient la troisième et la quatrième parties : les livres XXV à XXXIII et les livres XXXIV à XLII). On utilisera par la suite la sigle *MOT*.

[14] Ce dernier, réformateur modéré et ministre de Louis XVI, eut le mérite de l'initier à la pensée de Rousseau.

malheurs : le moment lui semble propice pour un voyage en Amérique (1791-1792), réservoir d'images fécond et atelier préparatoire à « l'épopée de l'homme de la nature » (*Les Natchez*). Suit, enfin, la terrible plaie de l'émigration et de l'exil en Angleterre (1793-1800). À Londres, rangé dans les files des contre-révolutionnaires, sans foi ni argent, Chateaubriand se plonge dans l'écriture : il fait paraître son *Essai sur les révolutions* (œuvre de « philosophe » - 1797), rédige le gros de son projet sur les Indiens (devenu roman noir – *René et Céluta* – dans une lettre à Buisson[15]) et se lie d'amitié avec Louis de Fontanes. On ne saurait assez estimer le rôle de ce poète dans son initiation au souffle épique : érudit épris de classicisme, auteur lui-même d'une épopée sur les guerres médiques (*La Grèce sauvée*), Fontanes aurait non seulement pressé le jeune homme à transformer, dans une phase successive, le roman américain en genre somme, mais il lui aurait tout de même illustré les modernes perspectives inaugurées en Angleterre par Ossian et Milton[16].

La misère de l'exil, pour sa part, s'aiguisera grâce aux drames familiaux : la mort de sa mère et de sa sœur Julie l'ayant ramené à la foi de son enfance, Chateaubriand esquisse une étude sur les vertus morales du christianisme où les beautés poétiques de la religion ont une place de choix. Il s'agit, bien entendu, de *La Religion chrétienne par rapport à la morale et à la poésie* (1799), premier noyau du *Génie du christianisme*. Investi de ce nouveau feu religieux, il n'abandonne pas, pour autant, le travail stylistique concernant les *Natchez*[17]. Théorie et pratique de l'épopée, en réalité, vont de pair.

L'Histoire nationale, bien sûr, y devait être pour beaucoup, dans l'une comme dans l'autre. Car s'il est vrai que « les genres communiquent avec la société où ils ont cours[18] », le cadre idéologique de la France au seuil du XIX^{e} siècle ne peut qu'apporter d'importants éléments à l'étude entreprise. En 1799, la vie publique et celle privée de Chateaubriand se croisent, en effet, abondamment : le coup d'État du 18 Brumaire annonce dans la personne de Bonaparte un futur de réconciliation nationale ; Fontanes adhère au régime ; les émigrés, y compris Chateaubriand, peuvent rentrer en France. Voilà, encore une fois, ce qui convoque la genèse problématique de l'épopée indienne : quand l'écrivain regagne Paris, en 1800, il n'a avec lui que la première version du *Génie* et les deux épisodes des *Natchez* (*Atala* et *René*),

[15] L'exécution de Louis XVI, les événements de la Terreur et l'expérience de l'exil ne peuvent plus soutenir le projet rousseauiste d'une épopée du Sauvage. La période investit la structure de l'ouvrage qui abandonne l'épopée pour se faire roman noir. Une lettre du 6 janvier 1789 adressée à l'éditeur Buisson est le seul témoignage de cette phase.

[16] En témoigne la riche correspondance que les deux poètes s'échangèrent surtout entre 1799 et 1801. Cf. ces années capitales dans François-René de Chateaubriand, *Correspondance générale*, texte établi et annoté par Béatrix d'Andlau, Pierre Christophorov, Agnès Kettler et Pierre Riberette, Paris, Gallimard, 1977-2010 (7 vol.), t. I, p. 89-153. Les lettres les plus significatives sont aussi reproduites à la fin de ce volume dans l'« Annexe II ».

[17] L'histoire éditoriale des *Natchez* est très clairement illustrée dans l'« Introduction » de Jean-Claude Berchet à son édition d'*Atala. René. Les Natchez*, Paris, Le Livre de Poche, 1989.

[18] T. Todorov, *Les genres du discours*, *op. cit.*, p. 51.

destinés désormais à illustrer le traité. Le reste de l'énorme manuscrit américain doit encore sommeiller pour longtemps dans sa terre d'exil, où il sera retrouvé à l'occasion de ses *Œuvres complètes* (édition Ladvocat - 1826).

Si l'on pense aux écrits sauvegardés, c'est *Atala* qui paraît le premier (1801), suivi de peu du *Génie*, mis en vente par Migneret en 1802. Or, il ne faut pas oublier que l'ouvrage porte aussi dans ses plis les reflets de son contexte de naissance : le Concordat avec l'Église avait été ratifié le 16 juillet 1801, et les cérémonies liées aux Pâques auraient, de là quelques jours (le 18 avril 1802), rétabli l'ancien culte. À la carrière littéraire – chose d'ailleurs attendue – s'ajoutait la carrière politique : c'est peut-être à la lumière de ces faits que le succès et les polémiques de l'apologie peuvent enfin se justifier.

L'idylle napoléonienne, cependant, ne devait pas être longue. De la dédicace au Premier Consul, insérée dans la seconde édition du *Génie* (1803), à l'exécution illégale du duc d'Enghien[19] (le 21 mars 1804), deux années devaient alors s'écouler, après lesquelles, le rapport au pouvoir devait du coup se gâter.

L'histoire du deuxième et dernier contact de Chateaubriand avec le genre épique trace, par rapport aux *Natchez*, un contexte semblable. *Les Martyrs*, peinture des persécutions religieuses sous Dioclétien et éloge de Constantin (premier Empereur chrétien), se nourrissent tour à tour des images d'un voyage[20] et du climat politique de la France sous l'Empire. En outre, une même hésitation générique du roman (*Les Martyrs de Dioclétien*) à l'épopée les apparente – Fontanes complice[21] – à la genèse de l'ouvrage précédent[22].

Reste l'étroite relation entre fait et fiction qui investit l'épopée religieuse. Conçu premièrement comme la preuve pragmatique des préceptes du *Génie*[23], l'espace romanesque des *Martyrs* ne cache pas, sous d'autres plans, le visage d'une Histoire très actuelle. B. Aureau en résume brièvement les enjeux : « Les hantises des lecteurs de l'Empire ont leur place dans ce tableau d'une époque de rupture, qui voit mourir une société et ses valeurs,

[19] Dernier des Condé illégalement arrêté et tué suite aux calculs anti-monarchistes de Fouché.
[20] Remonte aux années 1806-1807 le voyage en Orient entrepris par Chateaubriand au but de traverser les lieux du roman auquel il travaillait.
[21] C'est toujours le poète Fontanes qui pousse Chateaubriand à changer de genre à son roman. On renvoie pour cet aspect au volume cité de la *Correspondance générale* et à l'importante étude de Béatrix d'Andlau, *Chateaubriand et les Martyrs, naissance d'une épopée*, Paris, Corti, 1952.
[22] À l'exemple des *Natchez*, c'est encore vers un roman que se tourne l'auteur lorsque, à Rome (1803) il entreprend *Les Martyrs de Dioclétien*. Le projet de transformer le livre dans une véritable épopée en prose ne remonte en effet qu'à quelques années plus tard (1806-1807). C'est après un voyage en Orient que le roman historique deviendra plus généralement *Les Martyrs ou le Triomphe de la religion chrétienne* (1809). Pour une étude plus attentive de la genèse des *Martyrs* on pourra consulter l'« Introduction » de Maurice Regard (dans l'édition de référence parue chez Gallimard, « La Pléiade », t. II, p. 13-22) ; B. d'Andlau, *Chateaubriand et les Martyrs, naissance d'une épopée*, *op. cit.*, et Marie Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1995. Je renvoie également au chapitre V de cette thèse.
[23] La lutte entre le christianisme et le paganisme antiques offre en effet un bon exemple de la supériorité de l'art chrétien.

pendant que se forment de nouvelles mœurs. Deux religions se concurrencent dans *Les Martyrs* [*christianisme et paganisme*] comme, dans la France d'alors telle que Chateaubriand la voit, le culte de Napoléon et le culte du vrai Dieu ou, au temps de la Révolution, le culte à la déesse Raison et le culte chrétien[24] ».

Bref, à un siècle en quête de légitimité et de paternité politique, mal remis des blessures révolutionnaires et marqué par l'énigme d'un régime, l'épopée était la voie nécessaire pour combler le grand vide d'un Éden disparu. Chateaubriand en caressait le rêve, qui confiait ses démons intérieurs aux *Natchez* et sa recherche d'autres pères littéraires aux *Martyrs*.

Cette exigence requise par le moment historique, reste pourtant à savoir si, au niveau pragmatique, l'écriture d'œuvres nouvelles était bien à la hauteur des attentes générales. Autrement formulé : si au tournant des deux siècles (XVIII^{e} - XIX^{e}) l'heure est à l'épique qui seul peut reconstruire une identité nationale, en est-il de même sur le plan esthétique ? Comment refléter dans les pages d'un ouvrage qui se veut genre premier et universel le goût et les esprits, les lumières et les ténèbres d'un contexte moderne ? Cela amène ma démarche à une première analyse du *corpus*, tant théorique que pratique, annoncé dans ces lignes : le *Génie*, *Les Natchez*, *Les Martyrs*.

Œuvre d'« abeille » ou d'« araignée » ?

Les considérations qui vont suivre permettent de problématiser à juste titre deux nœuds essentiels pour mon approche critique : la position de l'auteur par rapport à la Querelle et le rôle de son œuvre dans l'évolution de l'épique. D'autant plus que le débat était bien loin d'être apaisé, l'épopée étant liée, en tant que chant des origines, à des questions de tradition et de filiation. Qu'est-elle l'histoire épique sinon une suite interminable d'invariances, d'affinités et d'évolutions[25] par rapport aux « œuvres-mères » ? Cela admis, on comprend aisément l'importance du « genre somme » dans les files des Querelles comme dans l'œuvre d'un poète à cheval sur deux siècles. Aspirant à s'affirmer en novateur, Chateaubriand ne peut certes pas ignorer la question des filières et s'abstenir de cette longue controverse. Qu'on se demande, en synthèse : pourquoi est-il « moderne » ? En quoi peut-il l'être ? Et en quoi son emploi des Modernes le distingue finalement de ses prédécesseurs ?

[24] Bertrand Aureau, *Chateaubriand*, Paris, ADPF publications, 1998, p. 48.
[25] Je reprends ici les titres employés par Daniel Madelénat respectivement pour la première (« Invariances »), la deuxième (« Genèses et affinités ») et la quatrième partie (« Évolutions ») de son étude *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986.

Il suffit de feuilleter les premières pages du *Génie* pour que s'en pose la question. Œuvre de circonstance et écho des stratégies concordataires, ce premier grand monument du XIX^e^ siècle n'épuisait pas ses buts dans la simple apologétique de la religion chrétienne. L'examen du plan est sur ce point criant : « Première Partie - Dogmes et Doctrine » ; « Seconde Partie - Poétique du christianisme[26] ». On peut, bien entendu, s'arrêter là et lire le titre du « Livre premier » de cette seconde partie, « Vue générale des épopées chrétiennes », afin que toute hésitation soit dissipée : Calliope, la première des Muses, a encore une place de choix dans les mentalités littéraires du XIX^e^ siècle.

Certes, il faut de même aborder, pour entreprendre une quelconque réflexion sur le Chateaubriand épique, d'autres points de friction : *primo*, sa position dans le sillage des Anciens et des Modernes ; *secundo*, les infléchissements que l'épopée a dû subir au cours du temps ; *tertio*, l'héritage élaboré par ce nouveau théoricien dans ses ouvrages. Les premières lignes de l'art poétique contenu dans le *Génie* offrent déjà des indices. Voulant prouver la supériorité esthétique du christianisme sur le paganisme, l'auteur illustre ainsi son projet : « Nous jetterons d'abord un coup d'œil sur les poèmes où la religion chrétienne tient la place de la mythologie, parce que l'Épopée est la première des compositions poétiques. » Et il continue : « Aristote, il est vrai, a prétendu que le poème épique est tout entier dans la tragédie ; mais ne pourrait-on pas croire, au contraire, que c'est le drame qui est tout entier dans l'Épopée ? » ; question à laquelle il fait suivre le plan de son étude : « si Calliope emprunte les ornements de Melpomène, la première a des charmes que la seconde ne peut imiter : le *merveilleux*, les *descriptions*, les *épisodes*, ne sont point du ressort dramatique. Toute espèce de ton, même le ton comique, toute harmonie poétique, depuis la lyre jusqu'à la trompette peuvent se faire entendre dans l'Épopée. » [*G.*, II, l. I, ch. 1, 627-628[27]] Or, on a déjà souligné l'importance que les humanistes attachaient à cette somme de la pensée et du talent qu'est l'épopée. En cela, Chateaubriand est un Ancien, quoiqu'il soit loin, bien entendu, de l'idéal de pureté d'un Boileau : en infléchissant quelque peu le mot du Stagirite, il inclut le drame et le comique dans celle qui se voulait aussi et surtout la représentation d'une morale héroïque. La chose ne tarde pas à suggérer, à côté d'Homère et de Virgile, Milton et le Tasse. Et, avec ce dernier, toute cette querelle qui avait opposé en Italie les partisans de l'Arioste (fondateur du « roman[28] ») aux défenseurs du Trissin (auteur d'une

[26] L'ouvrage comprend encore deux sections : « Beaux-arts et Littérature » (III^e^ partie) ; « Culte » (IV^e^ partie).
[27] J'indique par *G.* mon édition de référence du *Génie du christianisme* : *Essai sur les révolutions - Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1978. Les deux premiers numéros indiquent respectivement la partie et le livre ; à suivre, les renvois au chapitre et à la page.
[28] Par *romanzo* les Italiens de la Renaissance indiquaient le moderne poème chevaleresque, dont le *Roland amoureux* avait fourni le modèle.

épopée à l'antique[29]). Le Tasse, quant à lui, y avait pris part avec un poème, *La Jérusalem délivrée*, et avec un riche essai, *Discours de l'art poétique*[30]. Dans ce contexte, Chateaubriand aurait pu primer pour l'élément qui avait causé le plus de bruit parmi les théoriciens (en Italie aussi bien qu'en France) : le merveilleux. Ne fût-ce que pour la menace qu'il suggérait face à un autre principe aristotélicien : la vraisemblance[31]. L'intervention des puissances surnaturelles pouvait en effet représenter un anachronisme pour des époques désormais laïcisées. Mais jusqu'ici, rien de nouveau ou de si choquant, vu qu'il se hâte d'établir après des lignes un équilibre entièrement classique : « 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, pèche essentiellement par la base. » [*G.*, II, l. I, ch. 2, 629]

C'est le titre du deuxième chapitre qui nous ramène avec plus de force au but principal de l'apologiste : « Vue générale des poèmes où le merveilleux du christianisme remplace la mythologie. » La question ne touche donc pas le merveilleux tout court, mais l'apport spécifique de l'imaginaire chrétien sur un ornement réservé d'habitude aux dieux antiques. Dans ce cas non plus, Chateaubriand n'est pas un pionnier, quoiqu'il se range contre les Anciens férus de mythes[32] : car, il y avait eu en effet *Clovis ou la France chrétienne*[33] (1657) – épopée nationale sur la conversion du premier roi – *La Pucelle, ou la France délivrée*[34] (1656) et, sur le plan théorique, les préceptes de Du Bos et de Batteux[35].

Ensuite, après avoir indiqué les *Croisades* et la *Découverte du Nouveau Monde* comme les seuls beaux sujets pour les Modernes, l'auteur pense à évoquer ses preuves. La galerie de

---

[29] Il s'agit de l'*Italia liberata dai Gotti*, illustration parfaite de la *Poétique* d'Aristote.

[30] *Discorsi dell'arte poetica e in particolare del poema eroico* (1587). En 1594, les mêmes principes exposés dans ce traité seront repris et amplifiés dans d'autres *Discours* (*Discorsi del poema eroico*).

[31] La nécessité de concilier dans l'épopée l'élément surnaturel à un indispensable souci de vraisemblance était acceptée, en principe, par tous les acteurs de la Querelle, en Italie aussi bien qu'en France. La question débattue demeurait plutôt : comment les concilier par rapport à la réalité actuelle ? À la base on retrouve deux passages de la *Poétique* d'Aristote apparemment contradictoires : « ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver. Les événements sont possibles suivant la vraisemblance ou la nécessité » ; « Il faut dans les tragédies, ménager le merveilleux, mais dans l'épopée il est même possible d'aller jusqu'à l'irrationnel, qui est une très grande cause de merveilleux […]. Or le merveilleux est agréable ; il y en a un indice, c'est que tous les hommes, quand ils font un récit, ajoutent de leur cru, avec l'idée de faire plaisir. » Aristote, *Poétique*, traduction par John Hardy, Paris, Gallimard, 1996, ch. 9, p. 93 ; ch. 24, p. 129.

[32] La condamnation du merveilleux chrétien annoncée par Boileau au chant III de l'*Art poétique* en est l'emblème.

[33] Poème en vingt-six chants de Desmarets de Saint-Sorlin. « Son *Clovis* était bien une épopée nationale, qui narrait les origines de la monarchie très chrétienne dans les ruines de l'Empire romain […]. Cette épopée prétendait aussi attester en acte un programme poétique de rupture avec le merveilleux païen de la tradition gréco-latine et humaniste : la modernité française qui commence avec Clovis est d'emblée une modernité chrétienne, incompatible avec les fables de l'antiquité ». M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 124.

[34] Épopée de Jean Chapelain sur Jeanne d'Arc et la fondation du christianisme national.

[35] Jean-Baptiste Du Bos est l'auteur des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) ; l'abbé Batteux, du *Cours de belles lettres distribué par exercices* (1747-1748), changé dans sa troisième édition en *Principes de la littérature* (1784). Les deux traités avaient ouvert la voie, au XVIII[e] siècle, à l'élaboration du merveilleux chrétien dont Chateaubriand souhaitera l'emploi dans le *Génie*.

poètes qui traverse le *Génie* n'est pas non plus originale ; il suffit de rappeler que le Tasse, Milton et Camoëns étaient sur scène depuis l'*Essai* de Voltaire[36]. Chateaubriand ne devait qu'y alléguer les exemples français, aussi bien que les poèmes bibliques de Klopstock[37] et de Gessner[38].

Et pourtant, ce qu'il faut bien éclaircir, c'est sa pensée moderne lue à travers ses jugements. Qu'on se demande alors : est-ce vraiment sur la base du merveilleux qu'il s'affirme en novateur ? Est-ce réellement sur ce point qu'il veut bien exploiter les Modernes aux dépens de Virgile et d'Homère ?

Quiconque, parmi les critiques, a essayé un examen de ces pages, en a appris en tout temps l'évident paradoxe : imprégné des classiques et admirateur des Anciens, Chateaubriand condamne les Modernes[39] (le Tasse par timidité, Milton et Klopstock par surabondance, Camoëns par un mélange abrupt, Voltaire par manque de christianisme). Aucun d'eux n'a tiré de la harpe de David la juste dose de merveilles.

On peut penser que leur apport est ailleurs, et il reste en effet à interroger l'épopée sous deux autres aspects : dans ses rapports avec les hommes (caractères et passions) ; dans ses rapports avec les êtres surnaturels[40].

Or, c'est justement là que les vues de Chateaubriand semblent frapper le lecteur : en dressant un parallèle des Anciens et des Modernes, il cite, récuse, commente et traduit des morceaux différents. On s'attend, tour à tour, à revoir apparaître les ouvrages jusqu'ici critiqués et on assiste, en revanche, à une démarche nouvelle : dans la peinture du « Père », Priam rivalise avec Lusignan ; dans la peinture de la « Mère », l'Andromaque homérique rivalise avec celle de Racine ; les « Fils » et les « Filles », eux aussi, se nourrissent du tragique de Voltaire. Les chapitres sur le prêtre[41] – sauf une brève allusion au chef-d'œuvre du Tasse – dressent un beau « Parallèle de Virgile et de Racine ». Les seules exceptions dans le sens « générique » sont Milton et le Tasse, employés comme miroirs des « Époux » et du « Guerrier » dans l'optique chrétienne. Le statut transgressif de ces longs parallèles se poursuit dans le jeu des passions. Cette fois-ci, c'est tantôt vers de grandes tragédies (La *Phèdre* de Racine peut prouver le sublime amoureux du « Chrétien »), tantôt vers un groupe

[36] Le version primitive de l'*Essai sur la poésie épique* fut rédigée en anglais en 1727. Une traduction française remaniée par l'auteur sortira en 1733. Ce bref traité fut aussi publié pendant quelque temps à côté de *La Henriade*, tentative épique qui devait à son tour en illustrer les principes.
[37] Auteur de *La Messiade* (1748-1773).
[38] Auteur de *La Mort d'Abel* (1758), poème en prose encore teint d'esprit pastoral.
[39] Dans ses analyses concernant le merveilleux du christianisme, il se rattache sans cesse au jugement de Boileau. Ce n'est pas un hasard, par exemple, s'il est souvent question d'« adoucir l'humeur du chantre de l'*Art poétique*. » Cf. *G.*, II, l. I, ch. 4, 639.
[40] « Livre second - Poésie dans ses rapports avec les hommes. Caractères » ; « Livre troisième - Suite de la poésie dans ses rapports avec les hommes. Passions » ; « Livre quatrième - Du merveilleux, ou de la poésie dans ses rapports avec les êtres surnaturels ».
[41] *G.*, II, l. II, ch. 9-10, 673-679.

de romans (Richardson et Rousseau)[42], qu'il se tourne[43]. La filière pastorale, ranimée par l'histoire d'Héloïse et Abeilard[44], s'ajoutait à cette liste. Enfin, tout ce qui dit « cœur », ces combats intérieurs et ces souffrances de l'âme menacée par l'amour (voire, le thème qui fédère la structure romanesque) trouvent peut-être dans des genres différents de l'épique leur meilleure expression. Aucune grande épopée – semble écrire Chateaubriand – ne peut narrer cet amour, ni l'amour pastoral, ni l'amour champêtre. Seul Bernardin de Saint-Pierre peut aspirer à cette tâche par son couple malheureux (beau mélange de sublime et de morale), car, de plus, son idylle romanesque exploitait, d'après l'exemple de Pope, un autre aspect cardinal : l'art du paysage et la pratique descriptive.

Dans son sillage[45], Chateaubriand rédige deux épisodes peignant l'amour dans la nature. Comme *Paul et Virginie*, ils sont aussi les petits miroirs d'un plus vaste projet : *René* suivra les pages « Du vague des passions » [*G.*, II, l. III, ch. 9] ; *Atala* fera écho à l'un des livres du *Génie* : « Harmonies de la religion chrétienne avec les scènes de la nature et les passions du cœur humain » [*G.*, III, l. V].

Le « Livre quatrième » pourrait ensuite suggérer, dans cette nouvelle perspective, un gros pas en arrière – un dernier soubresaut de l'ancienne controverse sur le merveilleux[46] –, si le premier chapitre ne venait pas annoncer : « Que la mythologie rapetissait la nature ; que les anciens n'avaient pas de poésie proprement dite descriptive ». Une fois rentré dans ses œuvres, le vrai Dieu avait donné à la nature la grandeur qui lui est propre. Les sources convoquées n'arrivent pas inattendues ; pour tracer la genèse de ce genre littéraire qui aurait atteint et enrichi l'épopée religieuse, Chateaubriand pense aux poètes italiens : « Pétrarque[47], l'Arioste, le Tasse l'élevèrent à un haut degré de perfection » [*G.*, II, l. IV, ch. 3, 724] ; les

[42] Chateaubriand, dans ses chapitres sur l'amour passionné (II, l. III, ch. 2-3-4-5), fait suivre à Didon, la Phèdre de Racine (ch. 3), la Julie d'Étange de Rousseau (ch. 4), la Clémentine d'un roman de Richardson (ch. 4) et le couple d'Héloïse et d'Abeilard (ch. 5) dont l'anglais Pope a su tirer de tendres accents. Il est donc question d'une tragédie (*Phèdre*), de deux romans (*La Nouvelle Héloïse*, *Nouvelles Lettres anglaises ou Histoire du chevalier Grandison*) et d'un épître (Pope, *Épître d'Héloïse*).

[43] Dès le XVIII[e] siècle, le roman exerça une influence capitale dans le sort de l'épique. Sur cet aspect de l'évolution générique, je revoie à l'article de Jean-Marcel Paquette, « Épopée et roman : continuité ou discontinuité ? », *Études littéraires* (Québec), 4, 1971, p. 9-38.

[44] L'histoire d'amour médiévale entre le pasteur Abeilard (un homme d'Église) et son élève Héloïse mettait en scène l'image éloquente d'une âme tourmentée, divisée entre le jeu des passions et l'aspiration à la vertu. L'écrivain de religion catholique Pope pensa bien de retracer cet amour tragique dans son *Eloisa to Abelard* (1717) ; la traduction en vers par Colardeau (*Lettre amoureuse d'Héloise à Abailard* - 1766) en répandit la mode en France. Ce n'est donc pas un hasard si une foule d'auteurs chrétiens, tels Rousseau et, ici, Chateaubriand, feront souvent preuve de s'en souvenir.

[45] Chateaubriand consacre le chapitre 7 au petit roman de Bernardin de Saint-Pierre *Paul et Virginie* (1788). Cet exemple d'art descriptif et de peinture des passions vertueuses était destiné, à l'origine, à illustrer les thèses des *Études de la Nature* et en constituait le quatrième volume.

[46] « Livre quatrième - Du merveilleux de la poésie dans ses rapports avec les êtres surnaturels ».

[47] La référence au Pétrarque (1304-1374) est tout à fait significative : il s'agit à la fois du « premier homme moderne » de la Renaissance italienne (la formule est d'Ernest Renan), de l'auteur de l'épopée latine *L'Africa* (à la gloire de Scipion l'Africain) et du poète exquis du *Canzoniere*. Ce dernier surtout fournira aux successeurs un héritage esthétique capital pour le développement de la poétique du paysage aussi bien que pour celui du sentiment amoureux. Cf. Joseph Vianey, *Le pétrarquisme en France au XVI[e] siècle*, Genève, Slatkine, 1969.

Français de Louis XIV en furent dégoûtés ; Fénelon fît l'exception ; Milton et Bernardin furent de grands peintres.

Loin enfin de s'arrêter en théoricien aux « machines » chrétiennes, c'est par ces arguments que, à la surprise des classiques, Chateaubriand relit les êtres surnaturels : l'art descriptif fait la beauté du Paradis et de l'Enfer ; le jeu des passions fait le sublime des caractères (Dieu et Satan, les anges et les saints). Il s'agit, bien entendu, du moment le plus propice à la louange de ses modèles : pris sous cet angle romanesque, Dante, le Tasse, Milton ont regagné leur place. Car Chateaubriand cite, retranche, traduit et combine dans son texte des passages provenant de la *Divine Comédie*, de la *Jérusalem délivrée* et, plus manifestement, du *Paradis perdu*. Sans oublier de greffer à son *corpus* l'exemple dramatique de deux pièces religieuses : *Esther* (1689) et *Athalie* (1691)[48].

Un seul principe se dégage finalement qui rappelle une fonction de l'épique : narration noble d'exploits (héroïques ou nationaux), description d'objets et de lieux, présentation de personnages réels ou merveilleux, « dès ses lointains débuts l'épopée est […] « grosse de genres littéraires[49] » ». Or, l'intérêt psychologique accompagné de celui des passions, aussi bien que « la vive curiosité pour les mouvements de l'âme humaine », ne peignent-ils pas, de par la base, l'homme moderne[50] ? Qu'offre en fait cette étude de l'homme et de l'espace qui jaillit des Modernes ? La genèse du « Grand Œuvre » revient vite l'annoncer : l'épopée reproduit son contexte. C'est peut-être un dialogue entre les textes, une série de débats inaugurés par les sources, qu'il convient de tracer en lisant mon *corpus*. Puisque c'est là, au carrefour des enjeux esthétiques, que, au XIX^{e} siècle, l'épopée peut le mieux figurer l'être humain dans l'Histoire. Et ni Homère ni Virgile – que l'esprit du *Génie* bannirait *a priori* – peuvent donner dans ce siècle (quoique leurs règles soient énoncées aux premières lignes[51]), l'adéquate perception du présent. Une nouvelle voie poétique annonce l'aube romantique[52] et, après 1789, une renaissance nationale[53].

Le choix du Chrétien paraît aussi justifié. La religion des Pères, les controverses de l'âme (la dévotion, la crainte, le repentir, le remords), l'immensité divine, le beau idéal

---

[48] *Esther* et *Athalie* sont deux tragédies religieuses écrites par Racine à la demande de M^{me} de Maintenon. Chateaubriand rappelle d'abord les deux ouvrages dans le chapitre consacré au vrai Dieu [*G.*, II, l. IV, ch. 5] ; puis il reproduit un long morceau d'*Athalie* pour illustrer la beauté du songe épique chez les chrétiens [*G.*, II, l. IV, ch. 11].

[49] « Genre « total », elle [*l'épopée*] représente, une fois désaffectée, une mine très riche où peuvent puiser beaucoup d'autres genres. » Cf. S. Himmelsbach, *L'Épopée ou la "case vide" : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, *op. cit.*, p. 238.

[50] *Id.*, p. 241.

[51] Cf. *G.*, II, l. I, ch. 1.

[52] Je renvoie, pour ce tournant décisif de la pensée française, à Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994. Voir notamment la dernière partie « Des Lumières au Romantisme (1795-1814) », p. 789-878.

[53] Cf. Judith Labarthe, *L'épopée*, Paris, Colin, 2006, p. 57.

moral[54], ne sont pas détectables dans l'œuvre des chantres païens. De plus, toutes les valeurs classiques reprises pendant l'Empire[55] ne devaient certes exclure ni le spiritualisme ni le retour du culte promu par Bonaparte. Ballanche allait l'inclure dans une formule célèbre (« génie du christianisme[56] ») ; le religieux devenait l'un des principes créateurs.

Chateaubriand, du reste, calquait les modes actuelles, voire les tendances nouvelles faisant du christianisme le mot de l'Empereur. Sa démarche est non seulement politique, mais aussi esthétique et historique : par le choix des Chrétiens, n'est-ce pas, en même temps, une collision capitale qui s'ébauche ? À savoir, celle des grands changements de l'Histoire (la seule dimension que les Anciens auraient pu illustrer) face à un nouvel individu placé dans son paysage ? On évoquera plusieurs fois par la suite ce croisement de niveaux (fictionnel et réel, esthétique et historique), car c'est lui qui rattache constamment l'exilé, l'épopée et l'univers de ses luttes intérieures.

Pour l'instant, arrêtons-nous sur la remarque conclusive de la théorie du grand genre chez Chateaubriand. Dans les pages du *Génie* consacrées au « Purgatoire » [*G.*, II, l. V, ch. 15], au sujet des « plaisirs » associés à « la douleur », Homère voisine avec Ossian. Non pas, à l'ordinaire, pour dresser la distance entre deux mondes, mais pour trouver, en revanche, les traces d'un nœud commun : ils incarnent, l'un et l'autre, deux exemples de « poésie primitive ». L'originalité du rapprochement tient premièrement à une controverse récente : celle qui range les partisans du paradigme épique (héritiers de la *Poétique* d'Aristote) contre les tenants d'une « parole primordiale », antérieure à toute règle contraignante[57]. Cette dernière position allait de pair avec une considération d'Homère, dont l'œuvre, en tant que source première, « contreven*ait* aux principes de l'esthétique classique » et « aux règles mêmes du poème épique qu'elle avait pourtant servi à énoncer[58] ». C'est le principe d'originalité cher aux Modernes que l'épopée primitive d'Homère et d'Ossian contribuaient à fonder. Il est certes significatif que ce soit l'Angleterre la patrie du renouveau : Pope d'une

[54] A. Becq, « Pour une sociologie du Grand Beau », dans *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, *op. cit.*, p. 743-787. Outre, naturellement, le chapitre conclusif cité dans la note 52.
[55] *Id.*, p. 811.
[56] L'ouvrage qui témoigne de ce virage esthétique entre les deux siècles (d'où la formule en question) est *Du Sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts*. Rédigé vers 1796, il sera publié cinq ans plus tard, en 1801. En rapprochant les classiques des mystiques (de Fénelon par exemple), Ballanche poursuit la thèse de l'abbé Batteux et jette les bases pour celle de Chateaubriand.
[57] Perspective favorable à l'idée de « génie créateur » que, au tournant du siècle, l'esthétique nouvelle avait opposée à l'imitation servile des Anciens. J'ai déjà souligné l'importance des théories de Ballanche par rapport à cette évolution de la pensée moderne.
[58] Christopher Lucken, « Ossian contre Aristote ou l'invention de l'épopée primitive », dans *Plaisir de l'épopée*, sous la direction de Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 233.

part et Voltaire de l'autre y célébraient au seuil du siècle le génie des peuples[59]. Le contexte géographique, culturel et historique remplaçait peu à peu les lois de la *Poétique* ; la cartographie littéraire s'agrandissait.

Or, la culture d'angliciste que Chateaubriand avait mûrie avec Fontanes le rendait sans nul doute sensible aux prétendues découvertes d'un certain Macpherson (1760)[60]. Recueillis dans les Highlands et traduits de la langue gaëlique ou erse, ces récits avaient gagné en peu de temps toute l'Europe[61]. Qui plus est, ils s'inséraient de bon gré dans l'approche théorique du *Génie*, là où au plus rigide classicisme, Chateaubriand avait fait suivre le drame et le roman ; là où la réflexion épique avait annoncé, par le moyen du christianisme, les premiers mouvements de l'esthétique romantique. Ce n'est pas un hasard si le Barde y est évoqué pour son ton élégiaque, pour le sublime des tombeaux et par l'élan d'infini lié au paysage nordique[62]. Et d'ailleurs, Chateaubriand, n'avait-il pas inséré dans son ouvrage le type mélancolique de *René* ? La poésie descriptive et la nouvelle analyse des passions pouvaient à nouveau retrouver un grand aïeul.

Des problèmes, cependant, ne devaient pas tarder à revenir : on s'est hâté de juger cette « poétique barbare » comme assez incompatible avec l'art d'un chrétien et l'insertion de l'auteur du *Génie* comme une nette conversion de ces Bardes. En effet, une chose est vraie : Chateaubriand attribue aux chants d'Ossian la fonction réservée jusque là à ses sources chrétiennes[63]. Les principes de la foi semblent du reste en permettre l'absorption : « Si nous avons accepté leur influence – affirme Maurice Regard à propos des Anglais et des Allemands – c'est parce que leurs œuvres s'accordent avec notre sensibilité de Germains et de Celtes christianisés. Chateaubriand libère ainsi nos créations artistiques du mythe gréco-latin, et cette

[59] En 1715, Pope faisait précéder sa traduction anglaise de l'*Iliade* d'une série d'« Observations » louant le feu du génie homérique ; Voltaire, qui connaissait l'ouvrage de Pope, publiait en 1727 un *Essay upon the Epick Poetry of the European Nations* (il était une sorte d'introduction à sa *Henriade*).

[60] Le titre complet de l'ouvrage en question est : *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Galic or Erse Language*. À ce recueil James Macpherson devait ajouter en 1762 *Fingal, an Ancient Epic Poem* ; en 1765 ses *Works of Ossian, the son of Fingal*, traduits de la langue gaëlique ; en 1773, *The Poems of Ossian*. Le barde auquel la majorité de ces compositions était attribuées est justement Ossian, vécu au III^e^ siècle.

[61] Sur la fortune et la vogue de l'ossianisme en Europe voir les deux études de Paul Van Tieghem, *Ossian et l'ossianisme dans la littérature européenne au XVIII^e^ siècle*, Groningue, La Haye, J. B. Wolters, 1920 et *Ossian en France*, Paris, F. Rieder & Cie Éditeurs, 1917, 2 vol. La traduction de Melchiorre Cesarotti en Italie (1772) et celle de Le Tourneur en France (1776-1777) témoignaient du succès de cette mode du « primitivisme ». Napoléon même aurait eu, d'après Chateaubriand, son Cesarotti dans la poche pendant l'exil à Sainte-Hélène.

[62] Les occurrences directes d'Ossian dans le *Génie du christianisme* sont au nombre de quatre : *G.*, I, l. I, ch. 1, 471 (première référence aux tombeaux calédoniens) ; *G.*, II, l. V, ch. 15 (sur les plaisirs de la douleur associés au Purgatoire) ; *G.*, III, l. V, ch. 3, p. 886 (sur les ruines des monuments du Nord) ; *G.*, IV, l. II, ch. 4, 929 (deuxième référence aux tombeaux calédoniens).

[63] Sur la prétendue christianisation du barde écossais, voir l'analyse de Colin Smethurst, « Ossian et le *Génie du christianisme* », *BSC*, 45, 2003, p. 200-207. L'auteur renvoie très souvent à la célèbre lettre à Fontanes du 22 décembre 1800, une sorte de commentaire à la seconde édition du livre de Madame de Staël *De la littérature*. Chateaubriand identifie Ossian à son vrai créateur, Macpherson, lequel était chrétien. Cf. *Infra*, p. 290-304, où je reproduis le texte de la lettre.

prise de conscience nationale, qui marque le triomphe définitif des Modernes, est un apport capital[64]. » Pourquoi ne pas ajouter que la veine ossianique évoquait également l'élément national du chant des ancêtres[65] (visible d'ailleurs dans l'« Instinct de la patrie » [*G.*, I, l. V, ch. 14]) ?

On a vu, lors d'une mise en contexte de l'œuvre et de l'auteur, que Chateaubriand n'a pas limité son étude de l'épopée au simple domaine prescriptif. Le *Génie* n'est, au fond, qu'un ensemble des projets littéraires à ébaucher par la suite, le chantier du futur chantre épique, car de là irradient les *Natchez* et les *Martyrs*[66].

Héritiers de Fénelon et s'appuyant sur le silence d'Aristote[67], les deux textes ont la structure de l'épopée en prose. Tous les deux, en outre, manifestent au cours de leur genèse une profonde hésitation générique. Romans au début, épopées ensuite.

Suivant la démarche qui a amené l'apologiste à indiquer les sources modernes – qu'elles soient épiques, tragiques ou romanesques – comme les seuls interlocuteurs d'un renouveau, il n'est certes pas difficile de discerner, sous la confusion formelle des *Natchez*, les marques de cette nouvelle orientation.

La transformation de roman à épopée – voulue par Fontanes et parallèle à la rédaction du *Génie* – s'était arrêtée aux premiers livres, lorsque l'auteur affirma dans sa « Préface » qu'il avait dû, « à la façon d'Homère » [*N.*, 164], ajouter le merveilleux, un Ciel et un Enfer, une invocation, un récit enchâssé et une série de machines dans la meilleure tradition du Stagirite. La surprise vient plus tard, lorsqu'on lit la suite du texte : « Dans le second volume, le *merveilleux* disparaît, mais l'intrigue se complique, et les personnages se multiplient […]. Enfin le roman remplace le poème, sans néanmoins descendre au-dessous du style de *René* et d'*Atala*, et en remontant quelquefois, par la nature du sujet, par celle des caractères et par la description des lieux, au ton de l'épopée. » [*N.*, 164]. N'a-t-on pas là en écho les principes du *Génie* ? Dans ce dernier, on le rappelle, au-delà de la nature du sujet (confié aux Croisades ou à la découverte du Nouveau Monde), les caractères et la description avaient ouvert des voies nouvelles au vieux canon.

---

[64] Cf. la « Notice » de Maurice Regard (p. 1580-1614) dans son édition du *Génie du christianisme* parue chez Gallimard (mon édition de référence). Le passage cité se trouve à la page 1611.

[65] Cf. Christopher Lucken, « "Ainsi chantaient quarante mille Barbares". La vocation de la poésie barbare chez les romantiques français », dans *Poétiques barbares / Poetiche barbare*, a cura di Juan Rigoli e Carlo Caruso, Ravenne, Longo, 1998, p. 153-181.

[66] Ouvrages que je citerai respectivement dans cette édition de référence: *Œuvres romanesques et voyages*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, 2 vol., t. I pour *Les Natchez* (abrégés en *N.*) ; t. II pour *Les Martyrs* (abrégés en *M.*).

[67] Aucune allusion, dans la *Poétique* d'Aristote, à l'exigence du vers pour l'épopée.

Quoique les critiques n'aient pas cessé de crier à l'échec à propos de ce texte[68] (où Chateaubriand ne réussît pas à secouer la tyrannie des *topoï* et des formules consacrées), il est aisé d'entrevoir dans cette longue tradition un jugement hâtif et quelque peu vague. L'écrivain, il est vrai, dans son but de calquer à la lettre les préceptes des Anciens, en arrive jusqu'à mêler ses merveilles chrétiennes aux images allégoriques et à la mythologie, en s'attirant par là même les critiques de « mosaïque », « bric-à-brac », « pot-pourri », souvent attachées par la suite à ses œuvres. Mais a-t-on vraiment fait suivre aux attaques une lecture attentive de ce texte, une interprétation raisonnée de ses sources ? Chateaubriand, on le disait, imite sans cesse tout au long des *Natchez* : dans la partie épique, Virgile et Homère lui fournissent la structure, les modèles de l'*épos* et quelques longues comparaisons. Mais on a souvent l'impression de relire d'autres textes et de revoir d'autres idées combinées dans ces pages. La galerie de poètes du *Génie* y revient d'un bout à l'autre. Marmontel, par exemple, avait lui aussi confronté l'Occident à l'Amérique sauvage[69] : adhérent à la vogue géographique du XVIII^e^ siècle, il s'en était détaché par son accent sur un peuple vaincu. Chateaubriand semble beaucoup le reprendre, surtout dans les mots du début : « Je veux raconter vos malheurs, ô Natchez » [*N.*, l. I, 167]. Sans forger néanmoins une mythologie neuve, chaque tableau fictionnel du Ciel et de l'Enfer fait écho tantôt à Dante, tantôt au sage Milton ; chaque personnage céleste, ou chaque silhouette infernale, modèle son caractère sur le chantre d'Albion. Enfin, restent-elles muettes ces douces vues américaines qui s'étendent d'un livre à l'autre, de l'épique au romanesque, sans changer de ton ? Bernardin de Saint-Pierre y est présent bien sûr ; Gessner y est repris et élaboré. Le cadre même de l'idylle dit à la fois *René et Céluta*, *Chactas et Atala*, *Paul et Virginie*. Mais pourquoi ? Que fait au vrai Chateaubriand en rappelant ces auteurs plutôt que les « Géants » des vieux temps ?

Dans un autre lieu typique – l'épisode enchâssé – un Indien voit la France de Louis XIV. La période et le lieu, au prix de quelques anachronismes, font revivre la Querelle, ranimer ses factions et défiler les grands maîtres. Est-ce donc juste un hasard si la voix qui s'élève pour donner la morale (esthétique, religieuse) prend les traits d'un Moderne ? Car c'est bien Fénelon qui a été élu pour cette tâche et c'est bien dans ses mots que revivent les thèses des beaux-arts, du paysage et du sacré, patrimoine du *Génie*[70]. Et, faut-il rappeler

[68] La sévère condamnation de Léon Cellier semble les renfermer toutes : « dans ses propres tentatives, la part de la nouveauté est moins importante que celle des formules usées. Sa place est bien au point terminus et non au commencement. » Léon Cellier, *L'Épopée humanitaire et les Grands Mythes romantiques*, Paris, SEDES, 1971, p. 34. Herbert J. Hunt montrait, quelques années auparavant, les mêmes signes de désapprobation : « chapter after chapter and book after book in this brilliant plea for Christianly-inspired epic reveal an unrepentant and incorrigible classicist. » Herbert J. Hunt, *The Epic in Nineteenth-Century France : A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from* Les Martyrs *to* Les Siècles Morts, Oxford, B. Blackwell, 1941, p. 36.
[69] Dans *Les Incas, ou la Destruction de l'empire du Pérou* (1777).
[70] Cf. *N.*, l. VII, 272.

l'origine littéraire des récits romanesques de *René* et d'*Atala* ? Ou l'apport consistant d'un certain *Télémaque* au modèle de la prose, du voyage et au sublime du paysage ?

Loin pourtant d'une simple liste d'influences – vu le nombre consistant de travaux consacrés au poids des sources[71] – un premier objectif de cette thèse commence là à s'éclaircir ; dans l'étude attentive du *Génie* et des *Natchez*, la question revient vite : cantonner l'épopée dans sa case générique et interroger l'écrivain Aristote à la main ? Ou plutôt faire parler l'emploi même de ces formes tout au long des leçons qu'y déploient les Modernes ? Un discours au sens double (sur le genre et sur l'Histoire) semble s'ouvrir à chaque page de leurs œuvres.

Des raisons importantes viennent déjà confirmer notre choix : l'une ressort du *Génie* et de sa poétique religieuse ; l'autre illustre la structure de l'épopée des Sauvages. Au confluent de deux fleuves (l'Ancien et le Moderne) et au carrefour de tout genre, trois principes promoteurs d'un certain renouveau ont capté l'attention de l'auteur/théoricien : le sujet, les passions (caractères), les paysages. Au-delà des préceptes ou à côté de chaque règle, j'aborderai ces trois plans à chaque étape de ma thèse. Car, du moins ce me semble, dans les dogmes des classiques gisent déjà des sèmes autres et dans l'œuvre de l'« abeille » pointe déjà l'« araignée[72] ».

L'expérience des *Martyrs* donne enfin un dernier souffle à la question de l'épique et renforce la démarche scientifique à poursuivre.

Proposée comme une mise en pratique des principes du *Génie*, l'épopée religieuse[73], néanmoins, ne faisait que montrer encore une fois leur *impasse*. La Querelle est réouverte, à la sortie des *Martyrs*, sur l'emploi maladroit des machines[74]. Le Ciel et l'Enfer, les anges et les diables, y mêlaient sous leurs traits les diverses positions d'un débat tout poétique : tradition évangélique, saints et martyrs, monstres et sorciers, allégories et vieux mythes. La tendance à faire vivre les merveilles chrétiennes (à côté des idoles et des mythes des Anciens) ne pouvait que marquer la faillite de l'ouvrage dans une double perspective : celle des règles prescriptives et du code générique ; celle purement religieuse provenant du *Génie*. Tantôt

[71] Notamment les contributions de Gilbert Chinard, pour lesquelles je renvoie à ma « Bibliographie ».

[72] J'emprunte cette métaphore à la *Bataille des livres* (1697) de l'anglais Jonathan Swift. L'abeille devait représenter la poésie nourrie aux meilleures sources de l'Antiquité ; l'araignée, tirant d'elle-même sa toile, la prétention à l'originalité absolue. L'épopée chez Chateaubriand paraît proposer une bonne synthèse entre l'attitude déférente et mimétique de l'abeille et l'élan vers une certaine originalité, toujours appuyée bien entendu sur des matériaux préexistants, mais combinée selon des solutions nouvelles. Marc Fumaroli s'inspirera du même texte de Swift dans le titre de sa riche étude sur la Querelle, « Les abeilles et les araignées » (cf. l'anthologie citée).

[73] Le sujet est donné par les persécutions des Chrétiens sous Dioclétien, au III^{e} siècle. Dans le sillage du *Génie*, Chateaubriand y annonce la victoire de la religion chrétienne sur les faux idoles grâce à l'élection de l'empereur Constantin. Le modèle reprend abondamment un motif déjà utilisé par le Tasse dans la *Jérusalem délivrée*, celui des Croisades.

[74] Au point que l'auteur a bien dû se défendre dans un long « Examen », mis en guise de préface à la troisième édition des *Martyrs* (1810).

Homère et Virgile, tantôt Milton et le Tasse, tantôt Gessner et Klopstock, nourrissaient finalement ses « Remarques » ; le poète y convoquait ses « Génies ».

Et pourtant, ce n'est pas pour l'exemple des machines que le *corpus* des Modernes enrichit les *Martyrs*. Les esprits novateurs ayant puisé au christianisme ne se sont pas arrêtés à une poétique et à des règles : « notre Religion a des grâces, des accents, des tableaux, qu'on n'a peut-être point encore assez développés » [« Examen », *M.*, 48]. Enfin, « qu'est-ce que Jupiter quand on est dans l'infortune ? » [« Examen », *M.*, 62].

Un regard aux intuitions et aux références des « Remarques[75] » n'aide donc qu'en partie dans la recherche d'une piste, le désir du poète d'« amuser dans les règles » prédominant partout et le souci du détail se montrant fort stérile. On devrait, en revanche, dépalcer l'attention sur d'autres points : quels nouveaux éléments nous fournit, par exemple, un examen où cruauté et volupté (cette « joie de la douleur » implicite dans le martyre) évoquent au fil des lignes l'amour d'Olinde et Sophronie[76] ? Et le parcours d'Eudore de l'égarement à la conversion ne dit-il pas, dans un moule homérique[77], les obstacles intérieurs de Renaud, le Chrétien[78] ? Qu'ajoute à l'épique l'épisode consacré à la druidesse Velléda ? Au-delà des types muets de Circé et de Didon, quels nouveaux mouvements sortent d'Armide[79] ? L'amour, la haine, la honte, la beauté dans la mort, sont-ils des ressorts dramatiques des Anciens ? Comment Chateaubriand a-t-il pu peindre des Barbares « déjà à demi-chrétiens » et une nature sauvage (celle gauloise), où les chants des ancêtres semblent lier les malheurs au paysage ? Avec la lyre de David et la harpe d'Ossian.

Et les nuances émotives, les larmes de l'Enfer, seraient-elles concevables sans l'exemple de Milton et *La Messiade* de Klopstock ?

Quel mystère nous dévoilent ces campagnes solitaires et infinies traversées par Eudore dans sa course. Or, peuvent-elles exister sans la plume d'un Gessner[80], sans ce sens très

[75] La troisième édition, publiée à Paris chez Le Normant et à Lyon chez Ballanche en 1810, se veut « précédée d'un *Examen* avec des *Remarques* sur chaque livre, et des fragments du voyage de l'auteur en Grèce et à Jérusalem ». « J'ai développé mon plan dans ces remarques, et montré la suite de mes idées et de ma composition. » [« Examen », *M.*, 94] Les renvois aux poètes épiques de la tradition chrétienne ainsi que d'autres noms provenant des plus divers domaines génériques, encouragent mon analyse.

[76] Personnages de la *Jérusalem délivrée* du Tasse. Au chant II, ils sont liés sur le même bûcher et subissent le même supplice à cause de leur religion. Les strophes du poème italien reproduisent avec un art sublime le combat de la foi et du cœur.

[77] Le récit enchâssé et le thème du voyage sont les ingrédients principaux de l'*Odyssée*.

[78] Renaud, dans la *Jérusalem délivrée*, incarne, par opposition au dévot Godefroy, les péripéties romanesques causées par le sentiment. Lui aussi, il doit passer par des épreuves avant de retrouver le but officiel de sa mission : la lutte des Chrétiens contre les Musulmans pour délivrer le Sépulcre du Christ.

[79] Armide, l'enchanteresse qui retient Renaud dans son château, est un véritable exemple d'analyse des passions chez le Tasse : à la décision du chevalier de rejoindre son armée, une douleur toute nouvelle, liée aux plaies du cœur, la plonge dans le malheur. Cf. *La Jérusalem délivrée*, XVI, str. 35-40 (Mon édition de référence est : Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, présentation par Françoise Graziani, traduction par Charles-François Lebrun, Paris, Flammarion, 1997).

[80] Auteur de *La Mort d'Abel* (1758), exemple moderne de poème en prose d'ascendance biblique.

intime de rencontre avec Dieu ? Fénelon, pour sa part, avait teinté ses paysages d'une mystique religieuse inconnue de sa source[81]. Milton y avait vu les reflets du Péché et de la Chute.

Rappelons le retour aux origines que la vogue ossianique, l'épopée miltonienne et les poèmes bibliques fournissaient à la nation[82]. La critique catholique et la perte du bonheur ne sauraient trop surprendre[83].

Peut-on donc dire « épique » un héros comme Eudore ? Et René dans ses courses, a-t-il eu ses victoires ? L'un sans nom[84], l'autre sans armes, ils puisent sans cesse leur statut à une source épique inédite : l'être humain. Au-delà du schéma contraignant réservé à chaque « type », l'héroïsme d'Eudore fait figure de pionnier : le martyr montre en lui les beautés chevaleresques (la morale du Tasse), à côté d'une conduite charitable et clémente qui rappelle Télémaque.

Bref, « en gardant en apparence le cadre de l'épopée, il [*Chateaubriand*] subvertit profondément le genre et l'infléchit en développant l'intérêt pour un personnage privé[85] ». Point qui absorbe à nouveau le modèle romanesque.

En quoi enfin est-il Moderne ? La question reste posée, sa réponse n'est qu'encore peu éclaircie par l'apport des critiques.

Les exemples suggérés semblent suffire néanmoins pour lancer la recherche. En feuilletant les remarques contrastantes du *Génie* dans le but de construire une réflexion sur le genre, un glissement progressif se dessine sous nos yeux : après maintes tentatives de recadrer la *Poétique* dans les règles d'Aristote, la manière du critique, à travers un système à structure symétrique, se transforme et progresse. Le principe qui en ressort me fournit les critères pour l'étude des *Natchez* et des *Martyrs* : ce n'est plus dans les dogmes des classiques, dans l'emploi des machines ou des cases génériques (consultées, cependant, au sujet des merveilles), que la foi des Chrétiens renouvelle l'épopée. L'analyse du Tasse, de Milton, de Racine, de Rousseau et de tant d'autres ne révèle qu'une même chose : l'esthétique chrétienne valorise l'être humain. Le Créateur, la création et la créature y interagissent sans cesse. Sur un fond religieux inconnu des Anciens, les Modernes peuvent chanter les passions, les

[81] Fénelon, dans son *Télémaque*, semble déjà anticiper le mélange d'espace païen et d'esprit chrétien que Chateaubriand exploitera dans ses ouvrages.
[82] La dimension nationale de l'épopée pouvait trouver dans ce *corpus* un ensemble de thèmes indispensables à son développement. Je renvoie pour l'instant au chapitre 7 de Jean-Marie Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005, p. 133-161 (« La nostalgie des origines ou la naissance de l'épopée 'primitive' »).
[83] Surtout après les événements de 1789 et chez un monarchiste exilé regrettant l'ordre social d'autrefois. Un « paradis perdu » – claire écho miltonienne – est à reconquérir.
[84] On sait bien l'importance de la généalogie pour le héros épique traditionnel.
[85] M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 73.

souffrances, les violences, faisant vivre la nature avec Dieu et avec l'homme. La morale rattachée au « Beau idéal », par ailleurs, semble permettre ces remarques ; le sujet, les passions, les paysages (la poésie descriptive des Modernes) en formulent la gageure.

Si, *in fine*, le souci dramatique et la veine romanesque (souvenir de l'Arioste) renouvellent l'épopée, le dialogue orchestré par ces sources nous livre tous les indices d'une nation à refaire, d'une conscience à apaiser, d'un passé personnel à construire.

Il s'ensuit que l'auteur retravaille ces modèles lorsqu'il tente de donner des exemples aux préceptes. *Les Natchez* et *Les Martyrs* occuperont deux chapitres où l'apport des Modernes fondera la pensée du poète. Les trois grands paramètres suggérés ci-dessus m'aideront à mieux étudier les diverses influences. Les *topoï* génériques en seront aussi investis, mais en souffrant des secousses. Si la mode d'Ossian, le retour aux origines, la poésie primitive font trembler la structure des théories d'Aristote, si l'essor prodigieux des barbares, des sauvages, de la Bible investissent l'épique, c'est que d'autres exigences remodèlent les esprits. Sans jamais abandonner l'héritage des Anciens, l'épopée des Modernes semble offrir, tour à tour, un débat des consciences (le roman et l'analyse des passions en témoignent) et un délire d'extension (les enjeux du paysage) qui est bien loin désormais des premiers paradigmes.

En d'autres mots, au détour d'une poésie repensée par le biais des modèles, l'épopée met en scène, au niveau énonciatif, les enjeux de nombreuses mutations. Alors même que l'influence romanesque, tragique ou intimiste décline, me semble-t-il, une rencontre capitale : le mélange d'une nouvelle esthétique, au diapason d'une nouvelle société et d'un nouvel être humain qui méritent d'être relus. Pense à cette mosaïque Jacques Bony lorsqu'il glose : « À une époque qui s'interroge sur l'histoire, l'épopée, genre noble entre tous, devait apparaître, par ses possibilités de simplification et d'amplification, comme un moyen privilégié pour éclairer un sens[86]. »

Ma question pourrait donc se formuler en ces termes : comment les poétiques des Modernes articulent-elles, dans la théorie et la pratique de l'épopée chez Chateaubriand, l'éclatement structurel propre au genre ? Comment suggèrent-elles des lectures inédites de la vie de l'auteur (sa pensée) et de l'Histoire qu'il traverse ? Le *Génie*, *Les Natchez* et *Les Martyrs* délimitent, quant à eux, une période capitale pour la France : de la phase malheureuse de la Révolution à l'expérience de l'Empire.

Mon sujet précisé, il ne reste qu'à ébaucher les principes régissant l'analyse du *corpus*, à savoir, le choix intertextuel, ses fonctions et ses défis.

[86] Jacques Bony, *Lire le romantisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 98.

Par le biais intertextuel

La méthode intertextuelle ne va pas sans grand nombre de liens avec le genre étudié : l'épopée. Il n'est pas difficile d'en comprendre le statut dialogique et le recours qu'y faisait n'importe quel poète aspirant à s'insérer dans une longue tradition.

Si l'on suit Chateaubriand dans ses remarques théoriques, l'exigence d'imiter les grands maîtres du passé – son souci mimétique – reste toujours en toile de fond. Les « Préfaces » des *Natchez* et des *Martyrs* amplifient ce besoin : « Je ne veux rien changer, rien innover en littérature ; j'adore les anciens ; je les regarde comme nos maîtres » [« Examen », *M.*, 48]. Le *Génie* assimile cet aspect au statut même de l'auteur [*G.*, II, l. I, ch. 3, 637]. Les principes de Ronsard jouent encore un grand rôle (« La mémoire est une Muse, ou plutôt c'est la mère des Muses ») et régissent cet aveu : « Les plus grands écrivains du siècle de Louis XIV se sont nourris de citations […]. Pour ma part, je n'y ai fait faute. Le *Génie du christianisme* est un tissu de citations avouées au grand jour. Dans les *Martyrs*, c'est un fleuve de citations déguisées et fondues[87]. » Liste à laquelle on ajoute *Les Natchez*, réservoir d'influences.

Néanmoins, ce n'est pas simplement l'existence d'une telle marque stylistique (implicite dans ce genre d'écriture) qui doit être exploitée. Dénonçant les filières d'origine d'un ouvrage, l'intertexte élargit le débat linguistique dans une autre perspective ; le préfixe même du terme (*inter-*) en témoigne, une approche de telle sorte trahit à la fois un procédé interactif, un souci d'assemblage et une connivence profonde : de l'auteur à ses sources, de l'auteur au lecteur, ou, d'un autre point de vue, du texte à ses sources, des sources au contexte d'insertion, du contexte d'insertion à la pensée du poète[88].

C'est donc moins l'intertexte linguistique que l'emploi personnel, voire son nœud sémantique, que je cherche à étudier chez l'auteur du *Génie*, des *Natchez* et des *Martyrs*. Car, en fait, l'évidence d'un dialogue ne fournit d'éléments intéressants qu'à deux autres conditions : comprendre quels auteurs en nourrissent les textes et comment Chateaubriand fait entrer dans sa propre réflexion l'univers esthétique, la pensée et l'écriture de ces ombres du passé. Par ce biais, on sondera encore une fois ce qui est un point essentiel de cette thèse : en quoi les textes des Modernes (Dante, le Tasse, Milton, Ossian) se distinguent des Anciens dans la reprise qu'en fait Chateaubriand ? Quel réseau idéologique construisent ces renvois aux Modernes ?

---

[87] La citation de Ronsard entre parenthèses ainsi que ces mots de Chateaubriand se trouvent dans Comte de Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, Paris, Michel Lévy, 1859, p. 288-289.

[88] Le même enchaînement est souvent illustré dans l'« Introduction » de Sophie Rabau dans son recueil de textes *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

Citation, allusion, résumé, commentaire, observance des *topoï* sont d'ailleurs peu efficaces sans un autre recadrage : qui évoque-t-il (Chateaubriand) ? quels ouvrages ? quels passages de ses sources ? Ce qui implique la question, elle aussi capitale, de l'intertexte-réécriture. L'auteur tranche, puis réinsère, élabore de façon personnelle un *corpus* préexistant. La nature de l'emprunt, le mode même d'emprunter, la façon d'assembler des morceaux hypertextuels (avec plus ou moins de fréquence), constituent les principes fondateurs d'un travail d'exégèse.

On déduit, en conséquence, que cette piste méthodique doit avoir plusieurs liens avec l'enquête annoncée sur l'*épos* des Modernes. La galerie du *Génie*, son apport capital dans l'essor du sublime, dans l'étude des passions et dans l'art du paysage, tissent dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* un destin esthétique et social qui traverse l'épopée de sa base.

C'est justement l'analyse du travail intertextuel que je veux entreprendre en passant des préceptes du *Génie* (Chapitre III) – où des voix hétérogènes semblent sans cesse réorienter la poétique de Calliope – aux trois grands paramètres annoncés ci-dessus et exploités en forme épique dans l'exemple des *Natchez* et dans celui plus tardif des *Martyrs* (Chapitres IV, V). Les deux chapitres précédents ouvriront le terrain de l'enquête : le premier donnera des exemples d'intertexte chez l'auteur, en soumettant à une relecture critique les enjeux sous-jacents à chaque mode de reprise. Le mode, le lieu, la substance des ouvrages convoqués complèteront l'aperçu des divers phénomènes mis à l'œuvre par l'auteur dans ses propres épopées.

Le deuxième, en revanche, sondera les effets herméneutiques qu'un dernier procédé intertextuel, la pratique traductive, produira au sein même de l'*épos* chez le jeune Chateaubriand. L'exigence d'orienter l'analyse vers la traductologie dérive d'un ensemble de principes dont il faut absolument tenir compte : premièrement, la pure trans-codification, à savoir le passage d'un code linguistique à un autre, voisine dans le *Génie du christianisme* avec les modes d'intertexte qu'on vient juste d'énoncer. Dans ce texte théorique, fondé en grande partie sur l'immense nouveauté de la foi dans les arts, le souci traductif rejoint très souvent le but de l'apologétique. Deuxièmement, la traduction se relie intimement aux structures génériques de deux univers culturels. Ce faisant, elle engendre, à l'égal des autres modes, une décontextualisation et une recontextualisation qui ne sont certes pas neutres ou innocentes. Ainsi, loin d'un tableau linguistique du traduire parlera-t-on dans ces pages de « poétique traductive », supposant d'après Henri Meschonnic une pratique subjective et un souci idéologique subjacents[89]. Ce qui impose l'examen attentif de cette piste personnelle

[89] Henri Meschonnic, *Poétique de la traduction*, dans *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture - Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, p. 315.

chez le jeune traducteur : penser l'épopée à la lumière du « moderne » investit tant l'ancienne dynamique « fidèle/infidèle » par rapport aux modèles, que l'essor esthétique de plusieurs modes nouvelles, dérivées notamment des exemples étrangers. Les questions seront donc très semblables à celles déjà formulées dans le chapitre précédent : quels auteurs a-t-il traduit ? Où revient le plus souvent tel ou tel auteur ? Quels morceaux de la source se re-insèrent dans le discours de Chateaubriand ? Et la traduction de ces passages se veut-elle fidèle ? Y a-t-il des ajouts, des coupures (linguistiques mais aussi substantielles) ?

Troisièmement, les raisons d'un tel choix s'alimentent du *corpus* ossianique que l'auteur fait sortir en 1828[90], mais qui reflète – sur la base d'une rédaction antérieure (pendant l'exil en Angleterre[91]) – une pensée et une poétique parallèles au *Génie*. C'est au fil de trois contes de John Smith (*Dargo*, *Duthona*, *Gaul*), tirés de ses *Galic Antiquities*, que Chateaubriand a entrepris son dialogue « barbare ». Une réflexion sur le choix des textes sources, accompagnée d'une observation bien précise des procédés intertextuels, m'aideront dans ce cas à dessiner un horizon culturel (celui de l'exil, voire des émigrés), un univers d'inspiration (la douce mélancolie liée au cycle d'Ossian), une rencontre avec l'Autre et une élaboration personnelle tout à fait éloquents par rapport au grand genre. Car enfin, les diverses stratégies attachées au re-codage sont elles mêmes bien empreintes d'un désir de tisser un réseau d'influences, avec d'autres chefs-d'œuvre et d'autres genres littéraires[92].

Pour finir, si l'idée qu'eut le poète de l'ouvrage immortel commença à se former chez l'habile traducteur, il s'ensuit qu'une enquête qui se fonde sur le fait intertextuel reste d'ailleurs la plus proche de mon but général : interroger la théorie et la pratique du grand genre à travers l'influence combinée et complexe des Modernes.

On a vu les quelques pistes suggérées dans ce sens par les pages du *Génie*, aussi bien que le cadre d'une nouvelle conjonction d'influences ébauché dans les deux épopées des *Natchez* et des *Martyrs*. Le défi reste patent : repenser, par le biais intertextuel, après des siècles littéraires parsemés de déboires, la seule forme d'épopée encore possible au tournant capital des Lumières au Romantisme. D'ailleurs, incarnant le désir de renaître après une crise de l'Histoire, l'intertexte des Modernes, dans son double statut esthétique et idéologique, peut encore s'avérer bien fécond.

Et c'est une preuve ultérieure d'un tel renouveau qu'offrira, on le suppose, le deuxième des exemples traités par rapport au traducteur : John Milton. Loin par là de relire

[90] Dans le projet de ses *Œuvres complètes* chez Ladvocat.
[91] Cf. « Annexe I : Chronologie de la vie et des œuvres du jeune Chateaubriand (1768-1811) », p. 278-284.
[92] Cf. Olivier Knechciak, « Penser la traduction, pensée du langage », dans *Langues européennes en dialogue*, sous la direction d'Olivier Knechciak, Genève, Institut européen de l'Université de Genève, 2009, p. 7.

intégralement la version fort tardive de son *Paradis perdu* (1836)[93] – déjà trop éloignée du *corpus* de ma thèse – le chef-d'œuvre de l'Anglais sera ici interrogé dans les longues citations destinées à son *Génie*. Les raisons en sont logiques si l'on pense aux années où l'auteur se plongea de façon plus critique dans le texte de Milton, à savoir son exil d'outre-manche (1793-1800). Un climat anglomane, le goût de l'ailleurs, le contact culturel avec les lettres étrangères, auront tous certainement un grand rôle dans sa propre conception d'épopée. Mais les enjeux idéologiques (politico-religieux), aussi bien que l'emploi personnel et la façon de traduire certains vers du poète, construiront un réseau intertextuel, l'on espère, plus parlant. Enfin, demeure-t-il identique ainsi traduit, adapté et inséré dans les tableaux du *Génie* ?

Les techniques de reprise désormais dévoilées, Ossian et Milton désormais rencontrés, il ne reste qu'à les faire dialoguer, à côté des autres ombres, tantôt dans une vaste poétique tantôt dans deux œuvres nouvelles. C'est au sein de l'esprit universel reconnu à l'épopée, dans son jeu d'adhérence et d'écarts, qu'ils sauront contribuer, chacun à sa façon, au défi mimétique du Moderne.

[93] *Le Paradis perdu de Milton. Traduction nouvelle par M. de Chateaubriand*, Paris, Furne et Charles Gosselin, 1836, 2 vol.

PREMIÈRE PARTIE

POÉTIQUE ET THÉORIE DE L'ÉPOPÉE

Chapitre I

Les modes de l'intertextualité.
Chateaubriand et la « réécriture » des poètes épiques

Avant toutes choses, il faut qu'il ait ce jugement de connaître ses forces et tenter combien ses épaules peuvent porter ; qu'il sonde diligemment son naturel, et se compose à l'imitation de celui dont il se sentira approcher de plus près.

Joachim du Bellay,
Défense e illustration
de la langue française

Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent. […] l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles entre les modernes.

La Bruyère, « Des ouvrages de l'esprit »,
Les Caractères ou les mœurs de ce siècle

L'écrivain original n'est pas celui qui n'imite personne, mais celui que personne ne peut imiter.

F.-R. de Chateaubriand,
Génie du christianisme, II, l. I, ch. 3

Ces voyageurs voilés, qui viennent de fois à autre s'asseoir à notre table, sont traités par nous en hôtes vulgaires […]. En quittant la terre, ils se transfigurent, et nous disent comme l'envoyé du ciel à Tobie : « Je suis l'un des sept qui sommes présents devant le Seigneur. » Mais si elles sont méconnues des hommes à leur passage, ces divinités ne se méconnaissent pas entre elles. […] Est-ce rien de plus admirable que cette société d'illustres égaux se révélant les uns aux autres par des signes, se saluant et s'entretenant ensemble dans une langue d'eux seuls comprise ?

F.-R. de Chateaubriand,
Mémoires d'outre-tombe, I, l. XII, ch. 1

On a déjà beaucoup insisté, dans la tradition poétologique, sur l'importance capitale de l'épopée à l'intérieur du système littéraire des genres. Le débat ouvert par le Stagirite[1], poursuivi par les représentants de l'époque classique, puis par les Encyclopédistes, jusqu'aux réflexions récentes de l'école structuraliste[2], a fréquemment mis l'accent – quand bien même à l'aune de différentes positions méthodologiques – sur sa primauté et son indiscutable statut d'imitation[3].

Cependant, c'est toujours au fil d'une diachronie qu'il faut relire les textes[4], d'autant plus si on les conçoit comme l'ultime résultat d'un processus humain de conceptualisation[5]. Autrement dit, en tant que normes impliquant « des attentes du lecteur, des stratégies de l'auteur et des caractéristiques plus ou moins floues de l'œuvre[6] », les productions littéraires se rattachent sans cesse à la « conscience générique[7] » d'une époque. L'épopée, génétiquement liée au destin historique d'une nation et à ses représentations[8], s'y retrouve

[1] La *Poétique* d'Aristote (384-322 a. C.) jette les bases théoriques de la définition d'*épopée* dans la tradition classique : le genre épique y émerge comme le premier des genres littéraires, s'exprimant en style noble et soutenu.

[2] Sur l'histoire du genre et de ses différentes interprétations au cours des siècles, voir Daniel Madelénat, *L'Épopée*, *op. cit.* ; sur l'évolution épique en France on suggère, en revanche, la riche enquête de Siegbert Himmelsbach (citée dans l'« Introduction »), *L'épopée ou la « case vide ». La réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, *op. cit.* ; Herbert J. Hunt, *The Epic in Nineteenth-Century France : A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from* Les Martyrs *to* Les Siècles Morts, *op. cit.* et L. Cellier, *L'Épopée humanitaire et les Grands Mythes romantiques*, *op. cit.* Parmi les voix classiques, celle de Boileau mérite d'être convoquée : « D'un air plus grand encor la Poësie Épique, / Dans le vaste recit d'une longue action, / Se soûtient par la Fable et vit de fiction. » (*Art poétique*, chant III, 160-162). Dans l'*Encyclopédie* la tâche définitoire est assignée à Marmontel (V volume - 1755) et Jaucourt (XII volume - 1765). Pour ce qui est des approches modernes, on renvoie enfin au volume collectif *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, qui réunit, entre autres, les précieuses contributions de Gérard Genette, d'Hans Robert Jauss et de Jean-Marie Schaeffer.

[3] En tant qu'illustration de la notion plus générale d'"art", l'épopée – et c'est la visée d'Aristote – doit *imiter* la nature selon le critère de la vraisemblance, procurer du *plaisir* et transmettre de la *connaissance* : « La poésie semble bien devoir en général son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières *connaissances*) et, en second lieu, tous les hommes prennent *plaisir* aux imitations » (je souligne). Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, ch. 4, p. 82.

[4] « Il n'y a pas d'archigenres qui échappent totalement à l'historicité ». Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », dans *Théorie des genres*, *op. cit.*, p. 147.

[5] « Norme culturelle, le genre apparaît en même temps comme catégorie à travers laquelle chacun de nous perçoit les textes littéraires. […] il correspond à un *processus de conceptualisation* ou, si l'on veut, de catégorisation qui se retrouve dans tous les domaines de notre activité. » Et, comme « les artefacts humains ne sauraient être séparés des hommes qui les ont produits : on comprend mieux pourquoi, à un moment ou à un autre de l'analyse, les genres littéraires deviennent des *genres historiques* –, plus généralement, des *genres définis par le renvoi à une étape du développement d'une culture.* » (je souligne) Ces deux passages sont extraits de l'article de Jean Molino, « Les genres littéraires », *Poétique*, 93, 1993, respectivement p. 4 et p. 8.

[6] *Id.*, p. 4.

[7] *Id.*, p. 17.

[8] J'analyserai plus en détail les implications spécifiques du genre épique dans le troisième chapitre de cette thèse, au fur et à mesure qu'elles déploieront leurs fonctions par rapport au Chateaubriand théoricien de l'épopée dans le *Génie du christianisme*. Je renvoie pour l'instant à S. Himmelsbach *L'épopée ou la « case vide ». La réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, *op. cit.*

donc au tout premier rang. Dans sa triple dimension symbolique – « *poiétique*, en tant qu'il est le résultat d'un ensemble des stratégies de fabrication ; […] *esthétique*, en tant qu'il est activement perçu et reproduit par des auditeurs, des lecteurs et des critiques ; […] *matérielle* ou neutre » – le texte épique, comme tout autre texte, « ce n'est ni des traces ou des sens déposés pour toujours, ni l'activité ou les intuitions de l'auteur, ni l'interprétation du lecteur, c'est la réunion de ces trois aspects d'une même réalité globale[9]. »

Or, c'est justement à partir de cette perspective rhétorique qu'il faut entendre, dans toute son ampleur, l'objectif de cette thèse. Car, si on ne peut pas concevoir l'entreprise d'une « œuvre monde » – reprenant une formule de Franco Moretti[10] – en dehors d'une théorie des genres et d'une histoire des mentalités, c'est forcément au carrefour de ces deux domaines qu'il convient d'interroger une épopée. D'autant plus si l'on choisit de repenser la question épique en France au tournant des Lumières au Romantisme – voire de l'Ancien Régime à l'expérience napoléonienne[11] – et par rapport au *corpus* monumental d'un jeune noble exilé, François-René de Chateaubriand, qui de son siècle n'a jamais renoncé à intégrer les ombres et les ténèbres.

Visant donc à détecter dans l'architecture textuelle de ses premières œuvres, les enjeux multiples d'une théorie et d'une pratique de l'épopée à l'orée du XIX^e^ siècle, un éclairage méthodologique m'a semblé tout d'abord capital. Une perspective qui, d'après la complexité et l'universalité du genre épique, ne pouvait que s'annoncer, elle aussi, multiple et polyvalente.

Bref, si de Voltaire à Chateaubriand, c'est au genre noble, total et universel[12] qu'est assignée la tâche de réfléchir poétiquement à la naissance d'une conscience historique moderne[13], c'est en même temps au triple statut générique de l'*épos* – pour revenir sur

[9] J. Molino, « Les genres littéraires », art. cité, p. 9.
[10] Franco Moretti, *Opere mondo : saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Turin, Einaudi, 1994.
[11] Double formule pour souligner la fécondité des bouleversements à la fois esthétiques (« des Lumières au Romantisme ») et politiques (« de l'Ancien Régime à l'expérience napoléonienne ») d'une époque-charnière : fin du XVIII^e^ siècle - début du XIX^e^. Dans son admirable synthèse *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, Jean-Marie Roulin reparcourt cette période climatérique de la pensée française (1723-1815), tout en soulignant l'importance du rôle de l'épopée, députée à représenter le lieu littéraire privilégié d'une société en pleine (r-)évolution. Je ferai souvent référence dans ce travail aux études de J.-M. Roulin, notamment dans les chapitres consacrés au *Génie*, aux *Natchez* et aux *Martyrs*. Pour un examen plus approfondi de la question esthétique entre XVIII^e^ et XIX^e^ siècle, voir A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, *op. cit.*, p. 789-878.
[12] Comme le montrent certaines pages du *Génie* sur la primauté du genre et comme j'ai déjà annoncé dans mon « Introduction », à l'orée du XIX^e^ siècle, malgré un bilan épique foncièrement catastrophique, Calliope n'a pas cessé de flatter les esprits ambitieux, et resurgit tantôt dans un grand nombre de traités théoriques tantôt dans une abondante publication d'épopées nouvelles.
[13] Ne fût-ce que pour la capacité de simplification/amplification et la synthèse d'une mémoire collective qui font de l'épopée un véritable « monument national ».

l'analyse de Jean Molino[14] – qu'il faudrait s'adresser afin d'en étudier la variété des mécanismes dans une dialectique entre l'ancien et le nouveau[15]. Au moins, sur les deux premiers points, le troisième concernant la simple existence matérielle du texte. C'est-à-dire :

– à sa construction textuelle ou à son armure stylistique : un aspect structurel foncièrement codifié oblige les poètes à tenir compte d'une tradition ancienne, voire désormais paradigmatique (autrement dit, pour atteindre le sommet du panthéon littéraire, une série de règles, de lieux devenus typiques (*topoi*), de formules et de techniques narratives particulières[16] doit être respectée) ;

– à ses effets esthétiques et à ses messages implicites projetés sur la société contemporaine[17].

Privilégiant une démarche d'analyse progressive dans le déroulement de mon enquête, c'est enfin au tout premier aspect – les dispositifs du travail sur la lettre – que j'ai choisi de consacrer ce chapitre. Car s'il est bien possible d'associer dans un même titre deux concepts apparemment hétérogènes (*intertexte* et *épopée moderne*), c'est qu'une toile de fond unique et sous-jacente est toujours là, dans l'essence même du genre épique, pour en assurer la cohérence : l'imitation[18], ou, vue sous un angle moins aristotélicien, l'étude des sources. Bref, qu'il soit labeur de la forme, construction d'une descendance ou travail mémoriel, le texte épique « se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur[19]. » Deux réflexions de l'italianiste Sergio Zatti peuvent servir, à ce point, à tirer une synthèse : « "Epico" è un evento che stabilisce un qualche preciso rapporto con il sublime degli archetipi e dei modelli del passato : che collega più o meno esplicitamente le sue determinazioni contingenti a valori antichi improntati a una visione eroica del mondo e depositati nella *memoria storica* di una collettività » ; « L'epica si è presto fissata in forme relativamente rigide, bloccata su *modelli* immediatamente percepiti come venerabili che hanno stimolato […] le più diverse forme di *imitazione* e di emulazione classicistica […] e, in definitiva, hanno stabilito un codice espressivo cristallizzato nel tempo da una sorta di *intertestualità radicale*[20] ». Avant de passer

[14] Cf. ci-dessus.
[15] Les trois derniers paragraphes explicitent sommairement le titre et les propos scientifiques de ma recherche : *L'intertexte épique moderne dans la théorie et la pratique de l'épopée chez Chateaubriand*.
[16] Voir, sur cet aspect technique de l'écriture épique, le bref mais éclairant manuel de Sergio Zatti, *Il modo epico*, Rome-Bari, Laterza, 2000, outre celui déjà cité de Daniel Madelénat.
[17] Perspective commune à l'histoire des mentalités et à une esthétique de la réception.
[18] On a déjà mentionné *in extenso*, plus haut, le passage consacré par Aristote à cette exigence originaire du genre épique, qui est aussi, d'après le Stagirite, une caractéristique propre à l'être humain.
[19] Philippe Sollers, « Écriture et révolution », dans *Théorie des genres*, *op. cit.*, p. 75.
[20] « "Épique" est un événement qui établit un rapport précis avec le sublime des archétypes et des modèles du passé : qui rattache plus ou moins explicitement ses déterminations contingentes à des valeurs antiques marquées par une vision héroïque du monde et déposées dans la *mémoire historique* d'une collectivité » ; « L'épopée s'est bientôt fixée dans des formes relativement rigides, bloquée sur des *modèles* tout de suite perçus comme

à la formulation moderne de l'intertextualité et d'en suivre les pistes sous la plume de Chateaubriand, c'est justement sur ces notions de base que j'ai estimé nécessaire de m'arrêter.

1.1 Le « déjà dit » ou le « dit ailleurs » : l'imitation et l'étude des sources

Formulation théorique moderne et, bien sûr, beaucoup plus articulée que l'émulation classique (*zèlos*) ou le respect du canon, l'intertextualité[21] ne peut certes pas ignorer les doctrines anciennes qui en ont, en quelque sorte, encouragée la naissance. Car, on le verra, analyser de plus près les différentes techniques de la reprise textuelle et les multiples fonctions de la parole d'autrui dans les œuvres de Chateaubriand, est avant tout « tisser » une « bibliothèque » matérielle et mentale de l'écrivain, ou bien se demander dans quelle « filiation[22] » il s'inscrit. D'autant plus, on l'a déjà dit, si le dialogue[23] avec les prédécesseurs s'entame au sein d'une épopée ou – c'est le cas du *Génie* – dans un traité à vocation poétique. De là, les problèmes d'influence, de transmission, d'hérédité ou d'héritage, différemment distribués dans mon *corpus*, tantôt théorique tantôt directement épique, et constamment sous-jacents à l'idée même d'intertexte.

En d'autres mots, ce qu'on veut suggérer par ces quelques lignes n'est qu'une simple constatation en amont de toute approche critique : « le sentiment de l'interaction des textes existait depuis longtemps[24] », lorsqu'un auteur comme Chateaubriand, passant par la Révolution historique et littéraire de son siècle, a ouvert le débat *sur* les épiques (et *avec* les épiques). Il faisait partie – dirais-je encore une fois – « des attentes du lecteur, des stratégies

---

vénérables qui ont stimulé […] les formes les plus variées d'*imitation* et d'émulation classiciste […] et qui, en définitive, ont établi un code expressif cristallisé dans le temps par une sorte d'*intertextualité radicale* ». Les deux passages sont extraits de S. Zatti, *Il modo epico*, *op. cit.*, p. 7 et 18 (je souligne). La traduction est la mienne.

[21] « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. […] le langage poétique se lit, au moins, comme *double*. » Julia Kristeva, *Σημειοτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 145.

[22] Les termes entre guillemets dans ce paragraphe font tous partie du vocabulaire de base des études intertextuelles. L'image métaphorique du « tissage » (et de la « broderie »), par exemple, est développée par Agnès Verlet dans l'importante contribution « Les stromates de Chateaubriand », dans *Chateaubriand. La fabrique du texte*, Actes du colloque *Relectures de Chateaubriand* de l'Université de Rennes II (18-20 juin 1998), Rennes, PUR, 1999, p. 91-102 ; celles de la « bibliothèque » et de la « filiation » nourrissent, d'autre part, les réflexions de Tiphaine Samoyault (*L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001), d'Antoine Compagnon (*La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979) et de Michel Schneider : « Un texte pour l'autre, un texte sous l'autre, un texte comme l'autre […], l'autre désigne à la fois l'autre texte et l'autre écrivain. C'est dire qu'on touche à *la question de l'identité et de la filiation*. » (*Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985, p. 271 – je souligne).

[23] On verra par la suite à quel point la richesse sémantique du mot « dialogue » se révélera utile pour mieux dresser une phénoménologie de la reprise textuelle chez Chateaubriand. Je renvoie pour l'instant aux travaux de Mikhaïl Bakhtine sur le « dialogisme » et la « polyphonie » (cf. surtout *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 et *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984).

[24] Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p. 8. Les citations placées en exergue à ce chapitre témoignent de la présence de ce sentiment interactif jusqu'à Chateaubriand.

de l'auteur et des caractéristiques plus ou moins floues de l'œuvre[25] ». Et aujourd'hui les stimulantes interrelations que la re-lecture de ses textes engendre à chaque page semblent bien le confirmer : le Chateaubriand épique est, avant tout et surtout, un Chateaubriand « réécrivain[26] » des épiques. Cependant, si tout a été « déjà dit » par quelqu'un et « ailleurs », le défi d'une œuvre nouvelle, au moment même où « reconnaître un poème pour épique, c'est […] donner un crédit prodigieux à sa leçon morale ou politique[27] », va bien au-delà d'un simple exercice d'érudition[28] : « l'auteur (au sens très large du terme), en choisissant tel ou tel genre, choisit une certaine forme, recherche une certaine efficacité, d'une certaine manière ; que son texte agit de telle ou telle façon sur un auditeur ou un lecteur qui est dans telles ou telles conditions matérielles ou dans telles ou telles dispositions d'esprit[29]. »

Après l'événement climatérique de 1789, les massacres de la Terreur et, plus tard, l'aventure napoléonienne, des rides profondes et des cases vides marquent le visage de la France, où une nouvelle quête de valeurs historiques s'avère par conséquent nécessaire. Cette reconstruction requise, seule l'écriture d'un grand poème épique, pour sa portée « philosophique[30] » dans l'art d'écrire le vraisemblable (ce qui peut être possible), peut se dresser en espace de réflexion, et fabriquer « au sens aristotélicien, un passé comme leçon sur le présent[31] ». Chateaubriand, entre autres, relève le défi et – tradition générique oblige[32] – entame son double entretien : d'une part avec ses sources, d'autre part avec son Temps, tantôt en superposant ses interlocuteurs, tantôt en les faisant interagir selon des solutions tout à fait originales[33].

Et c'est justement sur cette polyphonie de voix, sur cette personnelle orchestration des modèles qu'il faut réfléchir. Puisque « tout travail concret sur les relations intertextuelles

---

[25] J. Molino, « Les genres littéraires », art. cité, p. 4. En est de même pour l'intertextualité, « pratique essentielle, constitutive du langage et de la littérature, engageant le sujet écrivant, mais aussi la société culturelle dans laquelle celui-ci s'inscrit. » A. C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 23-24.

[26] J'emprunte le néologisme à Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 112. Il s'inspire, en tout cas, à la postulation théorique d'Antoine Compagnon, selon lequel « *le travail de l'écriture est une récriture*, dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre (de les prendre ensemble), c'est-à-dire de les lire […] : *toute écriture est collage et glose, citation et commentaire*. » *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.*, p. 32 (je souligne).

[27] J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. XIV.

[28] On jugera par la suite jusqu'à quel point il convient de parler d'une superposition de plusieurs grilles de lecture à partir du simple travail sur la lettre. On verra donc quels sont ces domaines qui se laissent englober dans les différentes opérations de reprise.

[29] Pierre Larthomas, « La notion de genre littéraire en stylistique », *Le Français moderne*, 3, juillet 1964, p. 188.

[30] Jean-Marie Roulin qualifie l'épopée de genre « philosophique », d'après une analyse de la *Poétique* d'Aristote. Cf. *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. XII.

[31] *Ibid.*

[32] « Les textes les plus strictement ou outrancièrement codés […] donnent matière à la « redite ». » Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, 27, 1976, p. 260.

[33] « La *mémoire générique* (*La Jérusalem délivrée* se souvient de l'*Énéide*, qui se souvient de l'*Odyssée*, qui se souvient de l'*Iliade*), […] n'incite pas seulement à l'imitation, et donc à l'immobilisme, mais aussi à la différenciation – on ne peut évidemment pas *répéter* ce que l'on imite –, et donc à un minimum d'évolution. » Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », dans *Théorie des genres*, *op. cit.*, p. 154.

passe, de fait, par une étude des sources[34] » aussi bien – ajouterais-je – que par l'élaboration antérieure d'un écrivain lecteur[35]. Le problème, donc, ne pourrait pas se limiter à la constatation de cette marque rhétorique, plutôt normale dans des textes censés s'inscrire dans les règles de leur genre. Bien au contraire, l'enjeu de l'entreprise demeurant la « fabrique » d'un nouveau modèle social à proposer (à la fois religieux, historique et politique[36]), l'horizon de recherche devrait bien pouvoir s'élargir aux fonctions multiples de la fiction littéraire vouée par l'écrivain à un tel propos[37]. De là, alors, les innombrables pistes de la mosaïque intertextuelle chez Chateaubriand : quels outils de la « redite » utilise-t-il dans son discours sur l'épopée ? Quels poètes se cachent sous le tissu textuel du « grand genre » ? Qui est cet « autrui » du « déjà dit » et du « dit ailleurs » ? Et encore, dans quels endroits convoque-t-il ses ombres et quelle valeur ajoutée faut-il y lire dans leur nouveau contexte de réinsertion[38] ?

En synthèse, si Chateaubriand joue avec ses prédécesseurs tout au long d'un réseau de liaisons qui finit par se constituer en figure – voire en véritable « poétique » – il convient sans aucun doute de mettre au jour la complexité de cette figure, tout au long des principales stratégies de reprise exploitées par l'auteur. Ne fût-ce que, bien entendu, pour une exigence profonde : « Sans bibliothèque, l'écrivain serait condamné au silence, et le « don du ciel », le talent, puise à la parole des morts[39]. »

D'ailleurs, semble nous avertir Philippe Antoine, nous ne sommes pas tout seuls : « L'œuvre dispense sans cesse une série de signaux[40] ». Ce sont donc ces signaux, plus ou moins visibles, qu'il faut avoir le soin d'interroger ; ce sont ces mêmes symptômes que l'on doit répertorier.

---

[34] Anne Chevalier, « Du détournement des sources », *RSH*, 196, oct.-déc. 1984, p. 66. Même thèse chez Philippe Van Tieghem, *Les Influences étrangères sur la littérature française*, Paris, PUF, 1967 (cf. « Avant-propos », p. 1-10, où l'auteur souligne à maintes reprises comment l'intertextualité se concentre surtout sur l'action exercée sur la source).

[35] « Une étude intertextologique cherche à mettre en évidence le travail qui se fait dans un texte en relation avec le travail de la lecture ». *Ibid.*

[36] « À travers les choix des sujets et les représentations des faits du passé le poème épique tient un discours sur le présent. Le discours, historique ou politique, prend voix sur des options génériques : la forme épique choisie correspond à un discours social, politique ou religieux. » J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. XVII.

[37] L'ouverture de la « Préface » du *Génie*, datée de 1826 (liée donc à l'édition des *Œuvres complètes*), est tout à fait éclairante. Cf. mon édition de référence, p. 459.

[38] La question de la réinsertion est amplement développée par Antoine Compagnon dans son ouvrage magistral, *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.* Voir surtout p. 49-56.

[39] Philippe Antoine, « Sur le style de Chateaubriand : « don du ciel » ou « don des morts » », dans *Chateaubriand*, numéro d'*Atala*, 1, 1998, p. 40.

[40] *Id.*, p. 43.

1.2 Chateaubriand par lui-même, ou ce que l'auteur dit de son texte

Il suffit de parcourir certaines pages du Chateaubriand théoricien de la littérature pour s'accorder sur la nécessité – chez l'apologiste et, ensuite, chez l'écrivain[41] – d'une épopée qui soit « intertextuelle[42] » (à savoir, nourrie par une tradition et située dans une généalogie), sans pourtant renoncer à être « moderne ».

Il s'agit évidemment de consulter tout d'abord l'énorme paratexte[43] qui suit ou précède le *Génie du christianisme*, puis *Les Natchez* et *Les Martyrs*[44]. « Les discours préliminaires », suggère Jean-Marie Roulin, « développent une argumentation sur le genre, plaidoyer pour une certaine approche de l'épopée, et justifient le choix du sujet et son traitement[45] ». Remettons-nous-en au repère ponctuel des déclarations de traitement « textuel » sorties de la plume de Chateaubriand.

L'apologie du christianisme, publiée par le jeune auteur à sa rentrée de l'exil, et conçue pour enseigner une « religion du sentiment[46] » aux lecteurs sortis des Lumières et de la Révolution, attire tout de suite l'attention sur deux déclarations. Elles ressortent de la « Défense du *Génie du christianisme* », « apologie d'une apologie » – dirait-on – que Chateaubriand se vit obligé de joindre à son ouvrage à partir de la seconde édition[47] : « L'auteur ne finirait point s'il voulait citer tous les écrivains qui ont été de son opinion sur la nécessité de rendre la religion aimable, et tous les livres où l'imagination, les beaux-arts et la

---

[41] Je précise une fois encore que, mon domaine de recherche étant celui de l'épopée chez Chateaubriand, mon *corpus* ne peut qu'être constitué, essentiellement, des trois œuvres de jeunesse : *Génie du christianisme*, *Les Natchez* et *Les Martyrs*. Leur analyse particulière fera l'objet des chapitres 3, 4 et 5 de cette thèse. Le deuxième contenant, en fait, une réflexion sur le rôle et les significations de la traduction des poètes épiques chez Chateaubriand.

[42] « L'intertextualité se doit d'être située par rapport au « fonctionnement » de la littérature. Si tout texte réfère implicitement *aux* textes, c'est d'abord d'un point de vue génétique que l'œuvre littéraire a partie liée avec l'intertextualité. » L. Jenny, « La stratégie de la forme », art. cité, p. 257.

[43] « Une des spécificités de l'épopée au dix-huitième siècle est l'importance du paratexte au sens large : préfaces, arguments et notes. » J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 41. Même démarche chez M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 24 : « il convient de mettre d'abord au jour la conception théorique qu'avait Chateaubriand de l'épopée, dont il a analysé les caractéristiques dans la seconde partie du *Génie du christianisme*, ainsi que dans les Préfaces et l'*Examen* qui accompagnent *Les Martyrs* et *Les Natchez*. »

[44] Quoique de nombreux experts aient consacré leurs efforts à interroger les phénomènes intertextuels chez Chateaubriand par rapport au genre du récit de voyage (cf. Philippe Antoine, « Le voyage comme pratique intertextuelle », dans *Les récits de voyage de Chateaubriand*, Paris, Champion, 1997, p. 19-71, ou Marika Piva, « Texte et intertexte : les citations de Chateaubriand », dans *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, textes rassemblés et présentés par Jean-Claude Berchet, Houilles, Éditions Manucius, 2006, p. 153-173) ou à celui autobiographique des *Mémoires* (cf. Antoine Compagnon, « Poétique de la citation », dans *Chateaubriand Mémorialiste. Colloque du cent-cinquantenaire (1848-1998)*, textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 2000, p. 235-249, ou bien Marika Piva, *Memorie di seconda mano. La citazione nei* Mémoires d'outre-tombe, Pérouse, Morlacchi Editore, 2008), une application des ces phénomènes au *corpus* proprement épique de l'auteur apparaît malheureusement encore pauvre.

[45] J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 41.

[46] La formule est reprise de Bertrand Aureau, *Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 41.

[47] Pour les détails sur les critiques et les vicissitudes éditoriales du *Génie*, il suffit de consulter le riche appareil de notes de l'édition Regard.

poésie ont été employés comme un moyen d'arriver à ce but. » [*G.*, 1106] ; « L'auteur ne peut pas parler *d'après lui-même* du plan de son ouvrage […] ; car un plan est chose d'art, qui a ses lois, et pour lesquelles on est obligé de s'en rapporter à la décision des maîtres. » [*G.*, 1108]. Et ces affirmations, d'ailleurs, ne font que reprendre en écho une disposition déjà incarnée dans la « Seconde Partie[48] » du traité, à savoir la plus riche en réflexions poétiques[49] : « l'écrivain original n'est pas celui qui n'imite personne, mais celui que personne ne peut imiter. » [*G.*, II, l. I, ch. 3, 637]

C'est exactement dans ces pages que la religion chrétienne (proposition constructive de Chateaubriand à ses contemporains[50]) croise la littérature qui, à son tour, en devient la preuve la plus évidente de la validité esthétique et morale[51]. Enfin, quoique son propos – à l'aide de la religion des Pères[52] bien sûr – soit celui de « chercher la voie de la littérature moderne »[53], l'auteur ne manque pas de se placer dans une lignée épique précise[54]. En résumé, dans la construction du poème épique idéal (l'épopée chrétienne), l'exigence revient au jeune théoricien de regarder en arrière. Mais, quelles épopées analyser dans le développement de ce discours ? Quels poètes ? Quelle est donc la galerie d'auteurs convoquée par l'apologiste ? Comment les faire revivre dans de nouvelles tentatives d'écriture ?

Si la « Préface » des *Natchez* – dont la genèse complexe a fait l'objet d'une excellente introduction de Jean-Claude Berchet[55] – ne contient qu'une brève remarque sur l'exigence d'une « filiation » littéraire (liée d'ailleurs à l'idée générale d'un genre codifié[56]),

---

[48] « Poétique du christianisme », p. 627-786 ; notamment le Livre I, « Vue générale des épopées chrétiennes », p. 627-647.

[49] Aussi bien qu'en principes méthodologiques. C'est ici que Chateaubriand illustre la démarche théorique qu'il adoptera dans l'examen de la tradition épique chrétienne. Tradition qu'il faut lire, tout au fil du *Génie*, comme « moderne ».

[50] Le *Génie* étant un véritable « ouvrage de circonstance ». Le moment historique choisi pour sa publication, en outre, ne pouvait pas être meilleur : le 14 avril 1802, lorsque Migneret met en vente l'apologie, le Concordat entre Napoléon et l'Église catholique vient d'être ratifié. Quatre jours après (le 18 avril), une célébration solennelle à Notre-Dame marquera le rétablissement du culte en France. Cela revient donc à dire pour Chateaubriand insérer sa réflexion artistique et son concept d'épopée dans un contexte politico-religieux précis.

[51] Voir à ce sujet Victor Giraud, *Chateaubriand, études littéraires*, Paris, Hachette, 1912 et *Le Christianisme de Chateaubriand*, Paris, Hachette, 1925, 2 vol.

[52] « Le bonheur des élus, chanté par l'Homère chrétien, nous mène naturellement à parler des effets du christianisme dans la poésie. *En traitant du génie de cette religion, comment pourrions-nous oublier son influence sur les lettres et sur les arts ? influence qui a*, pour ainsi dire, *changé l'esprit humain, et créé, dans l'Europe moderne, des peuples tout différents des peuples antiques*. » (je souligne) [*G.*, II, l. I, ch. 1, 627]

[53] M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 25.

[54] « À travers cette revue des jugements portés par Chateaubriand sur le *corpus* d'épopées au sens strict du terme que l'on peut considérer comme son fonds de référence, se profile l'épopée idéale. » *Id.*, p. 32.

[55] À laquelle on renvoie pour une vue d'ensemble sur l'histoire éditoriale du texte. Cf. Jean-Claude Berchet, « Introduction », dans *Atala. René. Les Natchez*, *op. cit.*, p. 5-36.

[56] Dans la « Préface » rédigée à l'occasion de la parution chez Ladvocat (1826), Chateaubriand illustre la composition hybride de son ouvrage, mi-épopée mi-roman noir. Ce faisant, il dresse une sorte de liste d'ingrédients épiques à respecter dans la meilleure tradition du genre : merveilleux, invocations, comparaisons. « Cette définition donne l'idée générale que Chateaubriand garde de l'épopée : il s'agit pour lui d'un genre fortement codifié, comprenant des ingrédients obligés ». M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 33.

Chateaubriand se fait l'auteur d'un véritable autoportrait épique dans le riche paratexte des *Martyrs*. Illustration, dès le titre[57], des thèses du *Génie*, cette tentative d'épopée s'appuie, pour ainsi dire, sur un grand nombre de « pièces justificatives » : plusieurs préfaces (une pour les deux premières éditions ; une, plutôt longue, appelée aussi « Examen des Martyrs » pour la troisième ; une pour l'édition de 1826), et un appareil soigné et rigoureux de « Remarques » sorti de la plume de l'écrivain. Encore une fois, comme dans le cas de la « Défense » au *Génie*, pour répondre aux accusations de ses détracteurs[58]. Voici, tirées de ces textes, les constatations les plus précieuses par rapport à ma thèse (qui est bien sûr, on le verra, la démarche adoptée par Chateaubriand) : « Il ne me reste plus qu'à parler du genre de cet ouvrage[59]. Je ne prendrai aucun parti dans une question si longtemps débattue ; *je me contenterai de rapporter les autorités*. » (je souligne) [« Préface » 1e et 2e édition, *M.*, 37] ; « Une chose singulière se présente au premier coup d'œil. Ne dirait-on pas, à voir la surprise de quelques critiques, qu'avant moi on n'eût jamais entendu parler d'épopée chrétienne ? Ne semble-t-il pas que j'aie fait une découverte prodigieuse, inouïe ; que j'aie osé le premier mettre en action les Anges, les Saints, l'Enfer et le Ciel ? *et nous avons le Dante, le Tasse, le Camoëns, Milton, Klopstock, Gessner !* » (je souligne) [« Examen », *M.*, 43] ; « Ai-je le droit d'avancer qu'on peut trouver de grandes beautés dans le merveilleux chrétien, quand *La Jérusalem délivrée*, *Le Paradis perdu* et *La Henriade* existent ? » [« Examen », *M.*, 47] ; « Marchant de loin sur les pas des grands maîtres de l'épopée chrétienne… » [« Examen », *M.*, 47] ; « Il devrait me suffire de *citer l'autorité des poètes*. » (je souligne) [« Examen », *M.*, 52]. Pas seulement, donc, l'utilité d'une reprise, mais aussi de « certains » poètes à reprendre : les premières mosaïques intertextuelles auxquelles Chateaubriand puisera sont, par là, désormais révélées. Non plus les Anciens, mais surtout les épiques chrétiens modernes, afin qu'une nouvelle leçon sociale se dégage « d'un monde rajeuni dans le sein du Christianisme. » [« Examen », *M.*, 60]. Et si « Chateaubriand a lui-même conscience de l'aspect d'anthologie ou de « mosaïque » de son épopée[60] », ce n'est que pour un principe désormais consolidé : « Lorsqu'un écrivain traite un sujet sur lequel d'autres se sont déjà exercés, il y a certaines idées principales qui doivent nécessairement se présenter, qui par là même sont à tout le monde. Les poètes ne diffèrent entre eux sur ce point que par les couleurs

[57] À savoir, *Les Martyrs ou le Triomphe de la religion chrétienne*.
[58] De nouvelles critiques adressées au Chateaubriand épique justifient l'ampleur de ces réflexions paratextuelles et, à certains égards, metatextuelles. Pour les détails concernant ces critiques, voir l'« Introduction », aussi bien que les pages consacrées par Maurice Regard à l'«Accueil de la critique » [*M.*, 13-22 ; 26-28]. La diatribe causée parmi les hommes de lettres par la publication des *Martyrs* (faut-il lui reconnaître le statut d'épopée, malgré l'histoire qui se termine par un martyre, le merveilleux du christianisme et la prose qui scande les livres ?) est mise en contexte et commentée dans l'essai de B. d'Andlau, *Chateaubriand et les Martyrs, naissance d'une épopée*, *op. cit.*
[59] Affirmation à inscrire, dans le contexte de la critique, au choix de la prose pour cette épopée.
[60] M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 35.

dont ils ornent leurs tableaux. » [« Examen », *M.*, 87]. Il est, enfin, prioritaire et utile de se demander quelles sont ces couleurs qui ornent les tableaux épiques de notre auteur. Et sa façon de « repasser le pinceau » sur ses sources, de prélever, de découper et de réinsérer, a-t-elle peut-être un rôle déterminant dans le sens ultime du texte collé ? Lequel ?

Autrement dit, si « la Poétique du *Génie* permet de comprendre que la « nature du sujet » consiste dans les éléments paradigmatiques de l'épopée », si « la lecture des Préfaces et de l'« Examen » des *Martyrs* vient confirmer cette hypothèse car Chateaubriand insiste sur sa fidélité aux sources[61] » et aux sources modernes (celles nourries de christianisme), ce n'est plus la peine d'en douter : c'est dans le « travail » du texte qu'il faut pénétrer, par une opération qui se veut essentiellement labyrinthique[62].

1.3 Le monument épique moderne en construction

Une vérité simple, donc, se dégage des mots de Christine Montalbetti : « Explorer les textes de Chateaubriand aux gestes de la poétique – ceux-là mêmes qui interrogent les contours des genres, le travail de l'intertextualité, ou encore l'effet dynamique des figures, considérées en leur sens le plus large – c'est espérer ainsi rendre le compte des mécanismes du texte, de son *faire*, selon l'étymologie, ou, si l'on veut, de sa fabrique[63]. » Et deux passages consacrés au style de l'écrivain lui font écho : « Son œuvre a de l'anthologie. Citations, réécritures, variations autour de *topoï*… dessinent un paysage culturel qu'une voix singulière colore » ; « c'est *en citant* que Chateaubriand élabore son propre discours[64]. »

Cependant, doit-on retenir les mêmes remarques dans la perspective d'un monument épique moderne en construction ? Quel « paysage culturel » et quel « discours » élabore Chateaubriand au fil des innombrables stratégies génériques mises en œuvre par l'épopée ?

Éclairés sur le premier point par les études de Jean-Marie Roulin[65], et ayant pour but celui de reconstruire une pensée à travers les textes, commençons par l'examen du procédé

---

[61] *Id.*, p. 34.

[62] Antoine Compagnon associe l'image symbolique du labyrinthe au fonctionnement de la citation : « *labor intus*, le labeur qui se fait dedans ». Cf. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.*, p. 36. L'idée de cette association lui vient de Paul Zumthor, « Le carrefour des Rhétoriqueurs. Intertextualité et Rhétorique », *Poétique*, 27, 1976, p. 320.

[63] Christine Montalbetti, « Introduction », dans *Chateaubriand. La fabrique du texte*, *op. cit.*, p. 11.

[64] Ph. Antoine, « Sur le style de Chateaubriand : « don du ciel » ou « don des morts » », art. cité, respectivement p. 40 et p. 44.

[65] En interrogeant surtout le statut de réflexion politique de l'épopée chez Chateaubriand, Jean-Marie Roulin souligne à plusieurs reprises la fécondité d'une grille de lecture intertextuelle : « réflexion sur laquelle s'articule la recherche d'une esthétique qui corresponde à la modernité du sujet d'après la Révolution. *La référence épique* y occupe une place primordiale » (je souligne) ; et par rapport aux *Natchez* : « C'est dans un *jeu intertextuel* sur

intertextuel le plus voyant[66], la citation. Car, en tant que bon poète épique en quête d'autorités (pour se faire autorité lui-même[67]), Chateaubriand cite, et cite abondamment.

1.3.1 La citation

Sachant, tout d'abord, que cette forme de reprise convoque un texte-source – du moins dans sa définition minimale[68] – de façon claire et avouée[69], on ne doit pas être surpris par l'abondance de son usage dans un traité à vocation apologétique. Ne fût-ce que pour une exigence d'autorité légitime qui gît derrière toute tentative de soutenir ses propres idées par des témoignages concrets. C'est donc le *Génie* – bien entendu – qui apparaît comme l'endroit privilégié de ce rappel intertextuel.

Ce qui revient à dire, en d'autres termes, que si la citation est un prélèvement visible d'un texte à l'autre (ou d'un auteur à l'autre[70]), et que sa signification primordiale se veut celle de « rappel », « preuve », ou « appui[71] », c'est plutôt dans l'ouvrage anthologique d'un théoricien de la littérature[72] qu'il faut questionner son fonctionnement. Du moins – il faut y insister – dans sa forme pure[73].

Après avoir exprimé la nécessité d'évaluer « les effets du christianisme sur la poésie[74] » – et une fois l'essentialité de l'épopée établie autour des trois axes de merveilleux,

---

les formes de l'épopée qui repose le sens politique de ce texte. » (je souligne) Cf. J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 181 et p. 188.

[66] « Parmi les phénomènes d'intertextualité les plus voyants, la citation occupe sans conteste une place de premier plan. » Ph. Antoine, *Les récits de voyage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 52 ; « répétition d'une unité de discours dans un autre discours ; elle apparaît comme la *relation interdiscursive primitive*. » A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.*, p. 54.

[67] Je reviendrai sur ce point au sujet des fonctions de l'intertexte.

[68] « Citer » du latin *citare* = « convoquer ». C'est une « procédure minimale d'insertion d'un texte dans un autre, et donc d'intertextualité ». A. C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 54.

[69] « Elle consiste en l'insertion d'un texte dans un autre, de manière avouée ». Ph. Antoine, *Les récits de voyage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 52. « In una tipologia dell'intertestualità, la citazione è la relazione di compresenza per eccellenza : rende visibile l'inserzione di un testo in un altro segnalandola con dei segni discriminanti. » M. Piva, *Memorie di seconda mano. La citazione nei* Mémoires d'outre-tombe, *op. cit.*, p. 9. Parmi les marques typographiques qui signalent la citation on rappelle bien sûr les guillemets. Pour une enquête plus approfondie sur ce phénomène on renvoie au texte déjà cité d'Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*.

[70] « Une citation met en correspondance deux systèmes sémiotiques, *S*1 cité et *S*2 citant, chacun composé de deux éléments, un sujet (*A*1 ou *A*2) et un texte (*T*1 ou *T*2). » A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.*, p. 359.

[71] Voir Stefan Morawski, « The Basic Functions of Quotation », dans *Sign, Language, Culture*, La Haye-Paris, Mouton, 1970, p. 690-705.

[72] Tel le Chateaubriand auteur du *Génie du christianisme*, notamment de la II^{e} partie, « Poétique du christianisme ».

[73] Car, en fait, la citation dans sa forme déguisée et refondue nourrit également les épopées de mon *corpus*, voire des projets littéraires qui ne peuvent pas accepter la citation dans sa forme canonique (avec des guillemets par exemple). Mais on le verra par la suite.

[74] *G.*, II, l. I, ch. 1, 627.

descriptions et épisodes[75] –, l'auteur du *Génie* s'engage, dès le début, dans la construction de l'œuvre idéale : une épopée moderne[76] nourrie des machines et des sentiments de la religion chrétienne qui soit capable de rivaliser avec les Anciens. L'hypothèse de la supériorité des Modernes sur ces derniers s'installe donc à la base d'une véritable mosaïque d'autorités. Et, dans ce contexte, la citation rallie Chateaubriand à la parole de ses devanciers.

Les premières ombres de la galerie intertextuelle font leur entrée, par un jeu de reproches et d'éloges, dans le II^e^ chapitre du premier livre consacré à la « Poétique » : « Vue générale des poèmes où le merveilleux du christianisme remplace la mythologie. L'*Enfer* du Dante, *La Jérusalem délivrée* ». Cependant, c'est dans l'espace d'un chapitre entier – le troisième[77] – que le vrai grand parangon de l'écrivain affirme sa primauté : John Milton. C'est le début d'une longue fraternité[78]. Les citations du *Paradis perdu* se succèdent, à partir de ces lignes, sur un rythme entraînant jusqu'à scander régulièrement toute la II^e^ partie du *Génie*[79]. Voici de suite, limitées à quelques exemples, les modalités de la reprise et leur contexte d'insertion.

Une fois sa thèse définie au profit des beautés supérieures du christianisme[80], Chateaubriand s'arrête sur la scène du réveil d'Adam, modèle de la poéticité des passions humaines, pour passer ensuite au riche imaginaire des puissances « infernales[81] » :

---

[75] « Mais si Calliope emprunte les ornements de Melpomène, la première a des charmes que la seconde ne peut imiter : le *merveilleux*, les *descriptions*, les *épisodes*, ne sont point du ressort dramatique. » [*G.*, II, l. I, ch. 1, 628]

[76] « En traitant du génie de cette religion, comment pourrions-nous oublier son influence sur les lettres et sur les arts ? influence qui a, pour ainsi dire, changé l'esprit humain, et créé, dans l'Europe moderne, des peuples tout différents des peuples antiques. […] Nous jetterons d'abord un coup d'œil sur les poèmes où la religion chrétienne tient la place de la mythologie, parce que l'Épopée est la première des compositions poétiques. » [*G.*, II, l. I, ch. 1, 627-628]

[77] Au titre significatif de « Paradis perdu ».

[78] Les études qui se sont concentrées sur la fécondité de ces deux génies des lettres sont innombrables et elles relèvent tantôt une forte communauté d'esprit, tantôt une biographie semblable, tantôt une façon identique de transposer la pensée dans la fiction épique. Je les citerai tout au long des paragraphes suivants, en essayant de démontrer, en même temps, l'aspect problématique d'un rapport qui varie au cours du temps.

[79] Je me servirai ici, en partie, des précieux tableaux synoptiques annexés par Marie-Élisabeth Bougeard-Vetö à son *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, Paris, Champion, 2005, p. 751-764 (« II. Tableau général des passages de *Paradise lost* présents dans le *Génie du christianisme* » ; « III. Synopsis des passages de *Paradise lost* traduits dans le *Génie du christianisme* avec le texte correspondant de la traduction intégrale définitive et le texte original anglais »).

[80] « Rien de plus auguste et de plus intéressant que cette étude des premiers mouvements du cœur de l'homme. » [*G.*, II, l. I, ch. 3, 633]

[81] Les chapitres XII, XIII et XIV constituent, au point de vue intertextuel, de véritables « centons ». Pour ce terme voir T. Samoyault, *Intertextualité. Mémoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 35 (« On appelle centon, terme hérité du latin où il désignait un habit composite, fait de pièces et de morceaux, un ouvrage entièrement composé de citations »).

1. Il nomme naturellement ce qu'il voit, il s'écrie : *« Ô toi, soleil, et vous, arbres, forêts, collines, vallées, animaux divers ! »* [*G.*, II, l. I, ch. 3, 633]

2. Dieu se manifeste à Adam ; la créature et le Créateur s'entretiennent ensemble : *il parlent de la solitude*. [*G.*, II, l. I, ch. 3, 633]

3. Bientôt ils [Adam et Ève] sortent de ce sommeil agité, comme on sortirait d'une pénible insomnie (*as from unrest*). […] mais *that sadness mixt with pity, did not alter their bliss ;* « cette tristesse, mêlée *à la pitié*, n'altéra point leur bonheur… [*G.*, II, l. I, ch. 3, 635]

4. Satan arrivé aux portes de l'enfer, que le péché et la mort lui ont ouvertes, se prépare à aller à la découverte de la création.

> …….. *like a furnace mouth.*
>
> …….
>
> …… *the sudden view*
>
> *Of all this world at once.*
>
> *Les portes de l'enfer s'ouvrent…* vomissant comme la bouche d'une fournaise, des flocons de fumée et de flammes rouges. Soudain, aux regards de Satan se dévoilent les secrets de l'antique abîme ; océan sombre et sans bornes, où les temps, les dimensions et les lieux viennent se perdre, où l'ancienne Nuit et le Chaos, aïeux de la nature, maintiennent une éternelle anarchie, au milieu d'une éternelle guerre, et règnent par la confusion. Satan, arrêté sur le seuil de l'enfer, regarde dans le vaste gouffre, berceau et peut-être tombeau de la nature ; il pèse en lui-même les dangers du voyage. […]
>
> Bientôt il aperçoit le trône du Chaos, dont le sombre pavillon s'étend au loin sur le gouffre immense. La Nuit, revêtue d'une robe noire, est assise à ses côtés : fille aînée des Êtres, elle est l'épouse du Chaos. Le Hasard, le Tumulte, la Confusion, la Discorde aux milles bouches, sont les ministres de ces divinités ténébreuses. Satan paraît devant eux sans crainte. […] [*G.*, II, l. IV, ch. 12, 748-750]

5. Milton, à l'exemple du poète de Mantoue, a placé la Mort à l'entrée de son enfer (*Lethum*), et le Péché, qui n'est que le *mala mentis gaudia, les joies coupables du cœur*. Il décrit ainsi la première :

> …….. *The other shape,* etc.
>
> « L'autre forme, si on peut appeler de ce nom ce qui n'avait point de formes, se tenait debout à la porte. Elle était sombre comme la nuit, hagarde comme dix furies ; sa main brandissait un dard affreux ; et, sur cette partie qui semblait sa tête, elle portait l'apparence d'une couronne. » [*G.*, II, l. IV, ch. 14, 752-753]

Mais le « Parallèle de l'Enfer et du Tartare[82] » est aussi l'occasion textuelle la plus propice pour convoquer, bien évidemment, l'ombre de Dante[83]. Deux citations réveillent la mémoire littéraire de l'épopée italienne et selon deux modalités différentes :

1. Le Dante, comme Énée, erre d'abord dans une forêt qui cache l'entrée de son enfer ; rien n'est plus effrayant que cette solitude. Bientôt il arrive à la porte, où se lit la fameuse inscription :

Per me si va nella città dolente,
Per me si va nell'eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente.
……
Lassat' ogni speranza, voi ch'entrate[84]. [*G.*, II, l. IV, ch. 14, 752]

2. Le Dante arrête un couple malheureux au milieu d'un tourbillon ; Françoise d'Arimino, interrogée par le poète, lui raconte ses malheurs et son amour.

Noi leggevamo, etc. ……

« Nous lisions un jour, dans un doux loisir, comment l'amour vainquit Lancelot. J'étais seule avec mon amant, et nous étions sans défiance : plus d'une fois nos visages pâlirent, et nos yeux troublés se rencontrèrent ; mais un seul instant nous perdit tout deux. Lorsque enfin l'heureux Lancelot cueille le baiser désiré, alors celui qui ne me sera plus ravi colla sur ma bouche ses lèvres tremblantes, et nous laissâmes échapper le livre par qui nous fut révélé le mystère de l'amour. » [*G.*, II, l. IV, ch. 14, 754]

Au-delà du simple mode de reprise que ces exemples semblent incarner, un aspect me frappe du premier coup d'œil qui pourrait, pour plusieurs raisons, apporter des éléments[85] : Chateaubriand opère d'évidentes coupures par rapport à son modèle, et le texte repris – ainsi isolé de son con-texte – revit, redit et réécrit une Histoire qui n'est presque jamais un portrait anodin ou un simple calque rhétorique. Le premier morceau de Dante le montre assez visiblement : dans une sorte de mise en évidence, le texte démembré de la source – doté d'un

[82] Titre du chapitre XIV (« Parallèle de l'Enfer et du Tartare. – Entrée de l'Averne. Porte de l'Enfer du Dante. Didon. Françoise d'Arimino. Tourments des coupables »).
[83] Cf. Edoardo Costadura, « Parmi les ombres. Chateaubriand et Dante », *Littérature*, 133, 2004, p. 64-75 ; André Pézard, « Comment Dante conquit la France aux beaux jours du romantisme », dans *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Turin, SEI, 1963, p. 683-706. Rappelons ici que Chateaubriand pouvait aussi compter sur la traduction française de *L'Enfer* de Dante donnée par Rivarol en 1783. La « Notice de bons livres provenant de la bibliothèque de M. de Ch. » transmise par Marcel Duchemin fait référence à ce texte. Cf. *La bibliothèque de Chateaubriand*, Paris, Giraud-Badin, 1932, p. 19 et suiv.
[84] « Par moi on va dans la cité dolente, / par moi on va dans l'éternelle douleur, / par moi on va parmi la gent perdue. /… / Vous qui entrez laissez toute espérance. » *La Divine Comédie – L'Enfer*, III, 4-8. J'utilise la traduction de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1992.
[85] La question des coupures révélera, lors d'une étude systématique au sein de mon *corpus*, un grand nombre d'aspects fondamentaux pour la compréhension de la poétique et de la pensée historico-politique de l'auteur. « Cela implique un passage de l'idée de produit à celle de production […]. On ne peut négliger, lorsqu'on analyse ce travail, les données historiques, elles-mêmes éléments actifs du processus. » A. Chevalier, « Du détournement des sources », art. cité, p. 66.

sens nouveau grâce à l'emprunt – est devenu le discours de Chateaubriand. Sans les vers qui s'enchâssent entre les trois premiers et le dernier cités, ce n'est que la dimension de douleur et de punition que l'auteur second souligne. Citer le début du chant III en entier n'aurait pas été la même chose ; voilà ce qui amorcerait l'effet tragique gardé par Chateaubriand : « Giustizia mosse il mio alto fattore ; / fecemi la divina podestate, / la somma sapïenza e 'l primo amore. / Dinanzi a me non fuor cose create / se non etterne e io etterno duro[86]. »

Pour ne pas mentionner les innombrables fragments, différemment assemblés, de la mosaïque citationnelle concernant le Monarque infernal[87]. Là, après une brève introduction où le Mosaïste se décelait[88] tout en retraçant déjà sa lignée d'influence (« Avant le poète anglais, le Dante et le Tasse avaient peint le monarque de l'enfer. » - *G.*, II, l. IV, ch. 9, 738), une véritable chaîne de morceaux provenant du Livre I du *Paradis perdu* remplissait les pages en se greffant[89], à l'aide d'une longue traduction, sur le discours de l'apologiste[90] :

> Adieu, champs fortunés, qu'habitent les joies éternelles. Horreurs ! je vous salue ! je vous salue, monde infernal ! Abîme, reçois ton nouveau monarque….
>
> Ses formes conservaient une partie de leur primitive splendeur ; ce n'était rien moins encore qu'un Archange tombé, une Gloire un peu obscurcie : […] tel que dans une éclipse, cet astre, caché derrière la lune, répand sur une moitié des peuples un crépuscule funeste, et tourmente les rois par la frayeur des révolutions…

Enfin, il apostrophe le soleil :

> Ô toi, qui, couronné d'une gloire immense, laisses, du haut de ta domination solitaire, tomber tes regards comme le Dieu de ce nouvel univers […] Le tyran le sait ; il est aussi loin de m'accorder la paix, que je suis loin de demander la grâce. Adieu donc, espérance, et avec toi, adieu crainte et remords…

---

[86] « Justice a mû mon sublime artisan, / puissance divine m'a faite, / et la haute sagesse et le premier amour. / Avant moi rien n'a jamais été créé / qui ne soit éternel, et moi je dure éternellement. » *Enfer*, III, 4-8.

[87] On fait référence ici au chapitre IX du livre IV : « Application des principes établis dans les chapitres précédents. Caractère de Satan ».

[88] « Des préceptes passons aux exemples. En reprenant ce que nous avons dit dans les précédents chapitres, nous commencerons par le caractère attribué aux mauvais anges, *et nous citerons le Satan de Milton*. » (je souligne) [*G.*, II, l. IV, ch. 9, 738]

[89] « Bienheureuse citation ! Elle a ce privilège parmi tous les mots du lexique de désigner tout à la fois deux opérations, l'une de prélèvement, l'autre de greffe, et encore l'objet de ces deux opérations, l'objet prélevé et l'objet greffé, comme s'il demeurait le même dans différents états. » A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.*, p. 29.

[90] Cf. Agnès Verlet, « Chateaubriand et Milton : traduction ou remémoration ? », *BSC*, 43, 2001, p. 62. J'interroge plus en détail la traduction de ces passages dans mon deuxième chapitre : cf. *Infra*, p. 66 et suiv. Qu'il nous suffise, pour l'instant, de préciser qu'on ne connaît pas avec certitude l'édition de *Paradise Lost* utilisée par Chateaubriand. Quoique une note du *Génie* [*G.*, II, l. II, ch. 3, note A, 653] semble suggérer l'édition des Presses Foulis (Glasgow, 1776), la difficulté de son repérage empêche quelque peu d'y croire.

Ce qui, en tout cas, semble déjà suffire – du moins pour ce qui est du but de ce chapitre[91] – à formuler d'importantes remarques. Première constatation, au niveau graphique, la citation se manifeste chez le Chateaubriand du *Génie* selon les trois modalités traditionnelles : guillemets, italique, séparation par un blanc typographique[92]. Et pourtant un usage prédominant de l'italique s'impose sur les autres : pourquoi donc ? La réponse la plus convaincante paraît ressortir de la plume d'Antoine Compagnon : une fois accepté, comme prémisse[93], que « la citation travaille le texte, le texte travaille la citation[94] » et qu'elle est « un énoncé répété et une énonciation répétante[95] », une fois partagée – disais-je – une telle dimension « transformationnelle[96] », on admet sans la moindre réticence la valeur que le linguiste attache à ce signe discriminant : « une surenchère de l'auteur, une revendication de l'énonciation. […] C'est dans ce caractère que s'expriment aussi les recours à une langue étrangère[97]. » Mais dans une perspective où, « étrangère à la langue maternelle, c'est ma propre langue. J'écris en italique *mon lexique intime, un dictionnaire polyglotte ou idiolectal, mon encyclopédie personnelle*[98]. »

À cette piste interprétative s'en ajoute une deuxième qui vient pourtant la renforcer : si la langue étrangère subit une sorte d'*assimilation* grâce à l'italique, que se passe-t-il lorsque Chateaubriand n'utilise plus ce signe ? Le *corpus* de citations rassemblé plus haut le montre très bien : l'auteur du texte second[99] « traduit » dans sa propre langue de longs morceaux du texte-source. Or, que ce soit l'anglais de Milton ou l'italien de Dante, le procédé ne change pas : un bref début en langue originelle, des points de suspension et la transposition linguistique, à savoir, la traduction[100]. Laquelle est aussi bien une opération particulière de

---

[91] C'est-à-dire, répertorier, dans une approche poétique, la variété de l'intertexte chez le Chateaubriand théoricien et écrivain de l'épopée. Avant de passer, bien sûr, à en interroger plus en détail le fonctionnement dans les analyses du *corpus* qui feront l'objet des chapitres suivants.

[92] Phénomène déjà observé d'ailleurs par Marika Piva dans les *Mémoires d'outre-tombe* : « Per quanto riguarda la segnalazione delle citazioni, si trovano nei *Mémoires d'outre-tombe* i tre segni tipogafici correnti : virgolette, corsivo e rientro del testo. » M. Piva, *Memorie di seconda mano. La citazione nei* Mémoires d'outre-tombe, *op. cit.*, p. 17.

[93] Et c'est ce qu'on fait dans cette étude.

[94] A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.*, p. 37.

[95] « En tant qu'énoncé, elle a un *sens*, l'« idée » qu'elle exprime dans son occurrence première (*t* dans *S*1) ; en tant qu'énoncé répété, elle a également un sens, l'« idée » qu'elle exprime dans son occurrence seconde (*t* dans *S2*). » *Id.*, p. 68.

[96] « La citation n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un *travail*, qui la déplace et qui la fait jouer. » *Id.*, p. 38 (je souligne).

[97] *Id.*, p. 41.

[98] *Ibid.* (je souligne)

[99] J'emprunte ici la terminologie des poststructuralistes, notamment des travaux de Julia Kristeva (*Σημειοτική. Recherches pour une sémanalyse*, *op. cit.*), de Roland Barthes (*Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973) et de Michael Riffaterre (*La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979) sur l'intertextualité.

[100] Je consacrerai le deuxième chapitre de cette thèse au Chateaubriand traducteur des épiques, estimant ses traductions une véritable expérience « bi(bli)ographique » : mélange des livres et des auteurs lus avec la vie du nouvel écrivain. Cf. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.*, p. 322-324. On fait naturellement allusion au *Paradis perdu*, traduit et présenté par Chateaubriand en 1836, mais aussi aux

réécriture[101] que « la quintessence de l'assimilation des modèles culturels, l'identification parfaite à un parangon[102]. »

À un troisième niveau, en outre – que la parole d'autrui soit reprise *verbatim* ou qu'elle soit absorbée par la traduction – la citation se déploie, dans toute sa phénoménologie, sur le sens général du texte qui l'accueille. Pour se faire – on l'a dit – « énonciation répétante[103] », réécriture, voire construction d'un texte nouveau. D'autant plus chez un auteur comme Chateaubriand, d'après lequel la documentation s'avère souvent « germinatoire[104] ».

Sous cet angle, il devient alors capital de se poser la question : en quel endroit de son texte l'écrivain cite-t-il ses prédécesseurs ? Il suffit de feuilleter les pages de la « Poétique » pour le comprendre, surtout celles sur les règnes d'outre-tombe : les passages consacrés à la sphère céleste s'appuyant, dans les grandes lignes, à l'intertexte biblique, ce sont les ténèbres et leurs habitants qui rassemblent, par le biais de la citation, les maîtres de l'épopée chrétienne. Marie-Élisabeth Bougeard-Vetö nous offre de précieuses suggestions. Dans une table synoptique placée à la fin de son *Chateaubriand traducteur*[105], elle repère, au-delà d'un petit *corpus* d'allusions et de passages résumés du *Paradis perdu*, vingt-deux citations traduites intégralement par l'apologiste. Résumant la liste des sujets contenus par ces reprises, on passe en revue : l'expression des « ténèbres visibles », l'arrivée de Satan en enfer, le portrait de Satan, La Mort et le Péché, Satan qui quitte l'enfer, Satan qui arrive au paradis, l'apostrophe de Satan au soleil, le combat entre Satan et Michel, le combat contre les troupes infernales, le thème de la faute et une grande partie des scènes de vie humaine « après » la chute[106]. Au point qu'on est tenté de formuler, à partir de là, une supposition : Satan et ses acolytes règnent à la fois sur l'enfer des chrétiens et sur l'intertexte épique (miltonien et dantesque). Et néanmoins, tout ce champ sémantique ténébreux, n'aurait-il rien à voir avec l'imaginaire historico-religieux de l'auteur second ? J'examinerai ces enjeux idéologiques de l'intertexte dans les chapitres suivants.

---

fragments traduits auparavant tantôt de l'épopée ossianique, tantôt même de l'épopée miltonienne (c'est justement le cas de la rédaction du *Génie*).

[101] « Le traducteur est un créateur, un re-créateur, un « récrivain » à part entière. » A. C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 128.

[102] *Chateaubriand, l'exil et la gloire. Du roman familial à l'identité littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Champion, 1994, p. 261. Voilà la citation insérée dans son contexte : « aucun geste littéraire ne permet une meilleure identification aux modèles culturels et c'est une façon d'indiquer aux autres quels exemples il faut suivre […]. Plus même, elle marque la quintessence de l'assimilation des modèles culturels, l'identification parfaite à un parangon. » *Id.*, p. 260-261.

[103] A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.*, p. 68.

[104] « Pour l'auteur, la documentation est germinatoire ; elle est l'occasion de produire du texte, son texte. » Ph. Antoine, *Les récits de voyage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 67.

[105] Cf. M.-É. Bougeard-Vetö, *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 751-752.

[106] Voir dans la grille à la fin du volume cité le détail des références dans le *Paradis perdu* et celui des passages intertextuels du *Génie du christianisme*. Une analyse approfondie de ces passages occupe une grande partie du deuxième chapitre.

Avant de quitter le travail de la citation pour passer aux autres pratiques intertextuelles, c'est plutôt sur un autre usage de cette technique que j'aimerais mettre l'accent. Et un usage qui me semble, lui aussi, consubstantiel à l'écriture de Chateaubriand. Deux morceaux de texte – l'un du chapitre 2, l'autre du chapitre 5 (l. I) – suggèrent une nouvelle réflexion. Dans le premier cas, l'auteur, une fois affirmé qu'« il n'y a dans les temps modernes que deux beaux sujets de poème épique, les *Croisades* et la *Découverte du Nouveau Monde* » [*G.*, II, l. I, ch. 2, 629] et après avoir signalé la *Jérusalem délivrée*, épopée des Croisades, comme « un modèle parfait de composition » [*G.*, II, l. I, ch. 2, 630], se plaît à louer le dessin des caractères chez le Tasse : « il n'y a pas jusqu'à l'ermite Pierre, comme l'a remarqué Voltaire, qui ne fasse un beau contraste avec l'enchanteur Ismen. » [*G.*, II, l. I, ch. 2, 630] Apparemment, qu'une référence épique (Voltaire) et aucun signe discriminant de citation. Néanmoins, adressons-nous au théoricien de l'épopée, auteur de l'*Essai sur la poésie épique*[107], et lisons ce qu'il écrit à propos du Tasse : « il n'y a pas jusqu'à l'ermite Pierre, qui ne fasse un personnage dans le tableau, et un beau contraste avec l'enchanteur Ismeno[108] ». La note correspondante de l'édition Regard dévoile l'enjeu du phénomène : « Dans ce jugement, Chateaubriand suit de très près Voltaire. Nous avons ici un excellent exemple de ce qu'il appelait, selon Marcellus, des *citations déguisées et fondues*. » (je souligne) [« Notes et variantes », *G.*, 1743]. Poursuivons, dans ce sillage, la lecture du *Génie*. Chapitre 5 : « La Henriade ». Le théoricien, « déguisé et fondu » quelques pages plus haut, réapparaît dans la galerie épique de Chateaubriand, mais cette fois-ci en tant qu'auteur d'une épopée. On comprend tout de suite que le ton de l'apologiste est celui d'un reproche : intelligence lucide, esprit historique, mais point de merveilleux chrétien :

> 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 contresens. Ainsi, lorsque Voltaire s'écrie, dans l'invocation de son poème :
>
> *Descends du haut des cieux, auguste* Vérité !
>
> il est tombé, ce nous semble, dans une méprise. [*G.*, II, l. I, ch. 5, 642]

Comme à vouloir suggérer que si l'on doit forcément insérer *La Henriade* de Voltaire[109] dans une apologie du christianisme, la citation doit à son tour changer de valeur : non plus

[107] Voltaire, comme Chateaubriand, fut théoricien et écrivain épique. L'*Essai sur la poésie épique*, histoire du genre noble à travers l'analyse des prédécesseurs, est publié d'abord en anglais en 1727. Traduit, il escortera plus tard *La Henriade*, épopée sur les guerres de religion (et le siège de Paris, 1588-1594) en l'honneur du roi de France Henri IV.

[108] Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996, ch. 7 (« Le Tasse »), p. 359.

[109] Le rapport entre Chateaubriand auteur du *Génie* et Voltaire fait l'objet de l'article de Tanguy Logé, « Voltaire et la 'Poétique du Christianisme' de Chateaubriand », *Studi francesi*, 63, 1977, p. 435-454.

« hommage déférent[110] » indiscutable, mais « dénégation[111] » d'un principe. Grâce, donc, à la capacité intertextuelle de produire du nouveau à partir d'une recontextualisation, l'auteur cité « ne parle plus, il est parlé[112]. » Et si un certain modèle, tel le cas de Voltaire, loin des beautés de la religion, contraste avec notre thèse, il s'avère pourtant possible de convoquer ses passages – dans une perspective dialectique – pour les détourner[113] à notre avantage. Ce qui revient à dire, par rapport à nos exemples : mieux vaut rester prudent et déguiser quelque peu la source – lorsque on exprime par elle un *consensus* (1e exemple) – pour mieux la révéler ensuite dans un discours qui la dépasse (2e exemple). « Sans cesse le *Génie du christianisme* reprend et corrige l'*Essai sur la poésie épique*, car il est clair qu'en parlant des épopées, Chateaubriand pense à Voltaire. Il choisit les mêmes exemples mais prend le contre-pied. » [« Notice », *G.*, 1609] De plus, le merveilleux chrétien tant aimé par Chateaubriand manquait dans *La Henriade*.

1.3.2 L'allusion

C'est donc une véritable phénoménologie que retrace l'emploi de la citation à l'intérieur même des procédés intertextuels : car elle est différemment déclinée sur la page, peut englober ou se placer à côté de plusieurs mécanismes de reprise (on a vu le cas de la traduction), et déployer, selon les cases remplies, le sentiment de l'auteur second envers son prédécesseur (déférence, illustration, quête d'autorité, de preuves, mais aussi dénégation et « re-con-text-ualisation »). Sa présence massive dans certains endroits du texte peut enfin contribuer à la construction d'un véritable réseau idéologique[114]. Et cela est bien loin d'être une simple supposition, surtout si on se rapporte à la vie et à la pensée d'un écrivain entre deux siècles.

Mais son statut de fidélité à la lettre, aussi bien que sa présence avouée dans le texte cible l'empêche, par la base, de s'installer dans les œuvres de fiction. Là – on le montrera tout de suite par rapport aux *Natchez* et aux *Martyrs* – c'est « un fait d'intertextualité discret,

[110] T. Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature, op. cit.*, p. 98 et suiv.
[111] *Ibid.*
[112] L. Jenny, « La stratégie de la forme », art. cité, p. 267.
[113] « Il est des déterminations idéologiques qui tiennent au fonctionnement même des textes. […] Redire pour cerner, clore dans un autre discours, plus puissant donc. Parler pour oblitérer. Ou bien patiemment, dénier pour dépasser ». *Id.*, p. 279.
[114] « Je redéfinirai donc ainsi l'intertextualité : il s'agit d'un *phénomène qui oriente la lecture du texte*, *qui en gouverne éventuellement l'interprétation*, et qui est le contraire de la lecture linéaire. » Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, 41, février 1981, p. 5 (je souligne).

implicite, voire totalement caché[115] » qui prend sa place. Il s'agit de l'allusion[116], ou bien, dans mon contexte centré sur l'épopée, des allusions littéraires : « citations sans référence, voire sans indexation typographique au moyen des guillemets ou des italiques[117]. »

Strictement liée à plusieurs épisodes de la biographie de Chateaubriand[118], *Les Natchez* apparaissent au premier abord comme un texte génériquement hybride : mi-épopée mi-roman noir, « épopée de l'homme de la nature » (approche rousseauiste) dans une première phase, « saga de la période révolutionnaire[119] » par la suite.

La première partie – l'épique – qui fait naturellement l'objet de cette étude, ne tarde pas à se révéler en tant que telle aux yeux des lecteurs : à part le couple typique de proposition-invocation, dont je m'occuperai dans un paragraphe consacré aux *topoï*[120], une série d'allusions retrace au fil des pages une lignée générique précise. Voici des exemples qui aident à suivre l'auteur dans cette tentative d'élévation vers les modèles :

> 1. Le frère d'Amélie s'était endormi l'homme de la société, il se réveillait l'homme da la nature. […] *Tel fut le réveil du guerrier aimé d'Armide*, lorsque l'enchanteresse trouvant son ennemi plongé dans le sommeil, l'emporta sur une nue et le déposa dans les bocages des îles Fortunées. (je souligne) [*N.*, l. II, 184]

> 2. Là, Satan quitte sa trompeuse fille [*la Renommée*] pour voler à d'autres desseins, tandis qu'elle se hâte d'exécuter les ordres de son père.
>
> Elle prend la démarche et la contenance d'un *vieillard*, afin de donner un plus grand air de vérité à ses paroles. Sa tête se dépouille, son corps se courbe sur un *arc* détendu qu'elle tient à la main, en guise de bâton. (je souligne) [*N.*, l. II, 197]

---

[115] M. C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 61.

[116] Voilà sa place parmi les typologies de la « littérature au second degré » théorisées par Genette : l'intertextualité est « sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, […] la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat […], qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable. » Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

[117] *Ibid.*

[118] Le voyage en Amérique (1791-1792), l'exil en Angleterre (1793-1800), la Révolution et la Terreur, doivent nécessairement être considérés comme la toile de fond de la composition des *Natchez*, publiés en 1826 seulement. Pour connaître l'entrelacement de l'Histoire avec les différentes étapes de la genèse du texte, il est indispensable de se rapporter à l'étude de Jean Pommier, « Le cycle de Chactas », *RLC*, 18, 1938, p. 604-629 ; à l'« Introduction » déjà citée de J.-C. Berchet dans *Atala. René. Les Natchez*, *op. cit.*, p. 5-36 et au riche paratexte de la traduction italienne de l'épopée, *I Natchez*, a cura di Ivanna Rosi e Filippo Martellucci, Florence, Le Lettere, 2004.

[119] J.-C. Berchet, « Introduction », dans *Atala. René. Les Natchez*, *op. cit.*, p. 9.

[120] « 1.3.4 Un intertexte « typiquement » épique : la reprise des *topoï* », où j'interrogerai la co-présence des différentes typologies intertextuelles dans trois lieux typiques de l'épopée : le couple proposition-invocation ; le merveilleux infernal ; le récit enchâssé.

3. L'Ange protecteur de l'Amérique qui montait vers le Soleil, avait découvert le voyage de Satan et du Démon de la Renommée : à cette vue poussant un soupir, il précipite le mouvement de ses ailes. […] Il entre ensuite dans ces régions où se forment les couleurs du soleil couchant et de l'aurore ; *il nage dans des mers d'or et de pourpre* ; et sans en être ébloui, le regard fixé sur l'astre du jour, *il surgit à son orbite immense*.

Uriel l'aperçoit… (je souligne) [*N.*, l. IV, 214]

4. Afin de donner aux Indiens le temps de se préparer, le Prince des démons *déchaîne un ouragan* dans les airs, soulève le Meschacebé, *et rend pendant quelques jours les chemins impraticables*. (je souligne) [*N.*, l. IX, 312]

J'ai été guidé dans le choix de ces extraits – voire dans la sélection des allusions épiques – par un critère de présence décroissante d'indices intertextuels. Éventail quantitatif permis, d'ailleurs, par le régime même de l'allusion[121]. Dans le premier cas, aucun doute, Chateaubriand convoque le Tasse de la *Jérusalem délivrée* : la technique rhétorique employée est celle de la comparaison (marque de la narration épique), et le parallèle établi par l'allusion rallie René, surpris dans son réveil chez les Indiens d'Amérique, à Renaud qui – quoique le Mosaïste fausse un peu les détails[122] – est retrouvé par la magicienne Armide au chant XIV du poème italien. Et c'est une référence précise à « éveiller » ici le souvenir du Tasse : « tel fut le réveil du guerrier aimé d'Armide. »

L'autre passage du livre II indiqué ci-dessus décrit, dans le sillage inauguré par Virgile[123] et Ovide[124], une métamorphose monstrueuse. Cependant, deux détails du morceau en question identifient un paradigme beaucoup plus proche de l'auteur : un « vieillard », un « arc ». La Renommée de Chateaubriand réclame, par le jeu de l'allusion, sa filiation à la Discorde du Tasse : « A costui viene Aletto, e da lei tolto / è 'l sembiante d'*un uom d'antica etade* : / vòta di sangue, empie di crespe il volto, / lascia barbuto il labro e 'l mento rade, /

[121] Selon la définition du *Dictionnaire de l'Académie Françoise* : « Façon voilée, indirecte, d'éveiller l'idée d'une personne ou d'une chose sans les nommer ou sans en faire mention expressément. »

[122] La référence est à la *Jérusalem délivrée*, chant XIV, strophes 65 et 68 : « Sì canta l'empia, e 'l giovenetto al sonno / con note invoglia sì soavi e scorte. » [« Par ses chants harmonieux, l'Enchanteresse endort le jeune guerrier : un doux sommeil enchaîne et maîtrise ses sens… »] ; « Di ligustri, di gigli e de le rose / le quali fiorian per quelle piaggie amene, / con nov'arte congiunte, indi compose / lente ma tenacissime catene. / Queste al collo, a le braccia, a i piè gli pose : / così l'avinse e così preso il tiene ; /quinci, mentre egli dorme, il fa riporre / sovra un suo carro, e ratta il ciel trascorre. » [« Des fleurs qui croissent dans ces beaux lieux, elle forme de tendres, mais d'indissolubles liens ; elle en serre les bras et les pieds de Renaud, le fait placer sur son char, et d'un vol rapide s'élève avec lui dans les airs. »]. Renaud, donc, n'est pas trouvé endormi et ce n'est pas sur une nue qu'on le transporte, mais dans un char. Pour les passages cités de cette épopée, j'utilise l'édition italienne *Gerusalemme liberata*, a cura di Claudio Varese e Guido Arbizzoni, Milan, Mursia, 1972 et, pour sa traduction, celle de Charles-François Lebrun *La Jérusalem délivrée*, présentation par Françoise Graziani, Paris, Flammarion, 1997.

[123] Cf. *Énéide*, VII, 415-420.

[124] Auteur du long poème épique (en 15 livres) intitulé *Les Métamorphoses*.

dimostra il capo in lunghe tele avolto, / la veste oltra 'l ginocchio al piè gli cade, / la scimitarra al fianco, e 'l tergo carco / de la faretra, e ne le mani ha l'*arco*[125]. »

Le troisième exemple est la peinture d'une traversée surnaturelle : les forces du Bien s'opposent aux machinations de Satan. Cette fois-ci, c'est la reprise d'un certain décor céleste (la lumière et les pierreries) qui fait fonction d'indice. Au début du livre IV de ses *Natchez*, Chateaubriand relit, voire « réécrit », le troisième chant du *Paradis perdu* : « Now in loose Garlands thick thrown off, the bright / Pavement that like a Sea of Jasper *shone* / *Impurpl'd* with Celestial Roses smil'd. » ; « There lands the Fiend […] / in *the Sun's lucent Orb* […] / The place he found beyond expression *bright*, / Compar'd with aught on Earth, Metal or Stone[126]. » Plus bas, en outre, l'Ange s'adresse à Uriel par des mots qui se calquent sans cesse sur l'apostrophe de Satan au même Esprit dans le texte de Milton[127].

Le dernier exemple, enfin, revient éveiller dans l'esprit du lecteur – par la façon de commander aux éléments propre aux démons – les deux strophes du Tasse : « […] la schiera infernal, ch'in quel conflitto / la tirannide sua cader vedea, / sendole ciò permesso, in un momento / l'aria in nube ristrinse e *mosse il vento*. » ; « Fremono i tuoni, e pioggia accolta in gelo / si versa, e i paschi abbatte e inonda i campi. / Schianta i rami *il gran turbo*, e par che crolli / non pur le querce ma le rocche e i colli[128]. »

Le résultat du travail engendré par l'écriture épique s'est progressivement montré à nos yeux : à travers une référence précise, ou en passant par la reprise de quelques détails, tantôt liés à la description d'un acte (la métamorphose et les projets infernaux), tantôt associés à la peinture d'un lieu (les régions traversées par l'Ange), l'épopée rassemble les fils de ses « broderies » sans manquer de fournir les outils pour les dévider. Puisque, encore une fois, l'intertexte épique moderne suggère, dans mon *corpus*, les coordonnées d'une nouvelle herméneutique : placé sous l'influence enchanteresse de son double littéraire (Renaud), René se réveille dans sa nouvelle terre d'adoption, marquée par là même d'une certaine ambiguïté.

---

[125] « La Discorde se présente à sa vue ; elle a pris le masque d'un *vieillard* pâle et décharné ; son front est sillonné de rides ; sa lèvre supérieure est couverte d'une barbe épaisse ; son menton est rasé ; un turban se replie autour de sa tête ; une longue robe lui descend jusqu'aux pieds ; un cimeterre pend à son côté ; l'*arc* est dans ses mains, et le carquois résonne sur ses épaules ». *La Jérusalem délivrée*, IX, str. 8 (je souligne). Le poète utilise l'allégorie moderne (Discorde) pour une des trois Furies infernales de la mythologie, Alecto.

[126] « Maintenant ces guirlandes détachées sont jetées éparses sur le pavé étincelant qui *brillait* comme une mer de jaspe, et souriait *empourpré* des roses célestes. » ; « Là aborde l'ennemi […] dans l'*orbe luisant du soleil*. Satan trouva ce lieu *éclatant* au-delà de toute expression, comparé à quoi que ce soit sur la terre, métal ou pierre. » *Paradis perdu*, III, 362-364; 588-592 (je souligne). J'utilise pour l'anglais *Paradise Lost*, Edited by Christopher Ricks, Great Britain, Penguin Classics, 1989 et, pour le français, la traduction de Chateaubriand dans l'édition de Claude Mouchard, Paris, Belin, 1990.

[127] *Id.*, III, 650 et suiv.

[128] « […] la troupe infernale, qui voit dans ce combat chanceler son empire, rassemble tout à coup les nuages et *déchaîne les tempêtes*. » ; « […] la foudre gronde, la grêle tombe, ravage les prairies, inonde les plaines : les arbres sont brisés ; *le fougueux ouragan* ébranle les chênes, les rochers et les monts. » *La Jérusalem délivrée*, VII, str. 114-115 (je souligne).

Ensuite, faisant écho aux épopées du Tasse et de Milton, la sphère surnaturelle s'entrelace à la sphère terrestre, où tout, jusqu'à l'Éden supposé incorrompu des Sauvages, devient le fait de Satan.

Rien ne change au fond si l'on passe des *Natchez* aux *Martyrs*, épopée qu'il est essentiel de considérer « dans le prolongement de l'apologie du *Génie*[129] », ne fût-ce que pour son souci – déjà annoncé dans la poétique du traité – de s'affirmer en tant qu'« anthologie des beautés au service d'une pensée chrétienne tolérante et médiatrice[130]. » Bref, nous sommes là, beaucoup plus que dans *Les Natchez*, dans une véritable illustration pratique de l'épopée idéale ébauchée quelques années auparavant[131] : « la théorie nourrit et éclaire la mise en œuvre[132] ».

Enfin, quoique on constate plus bas comment les typologies de l'emprunt s'assemblent et se superposent dans l'invocation, le merveilleux et les épisodes enchâssés (à l'instar d'un *patchwork* presque ininterrompu), des exemples d'allusion disséminés ça et là dans le texte semblent déjà parlants. Dans un dialogue qui prône la religion des Pères contre le culte païen, Cymodocée demande à Eudore :

> Dis-moi, puisqu'on peut aimer dans ton culte, il y a donc une Vénus chrétienne ? A-t-elle un char et des colombes ? *Les désirs, les querelles amoureuses, les entretiens secrets, les tromperies innocentes, le doux badinage* qui surprend le cœur de l'homme le plus sensé, sont-ils cachés dans sa *ceinture* ainsi que le raconte mon divin aïeul ? (je souligne) [*M.*, l. XII, 303-304]

À cette question, son futur époux, en lui reprochant son infidélité au vrai Dieu, lui montre en revanche le modèle de la femme chrétienne ; pour soutenir sa thèse il remonte à la Création :

> L'Éternel tira du côté d'Adam une créature divine ; il l'appela la femme ; elle devint l'épouse de celui dont elle était la chair et le sang. *Adam était formé pour la puissance et la valeur, Ève pour la soumission et les grâces* ; la grandeur de l'âme, la dignité du caractère, l'autorité de la raison, furent le partage du premier ; la seconde eut la beauté, la tendresse et des séductions invincibles. Tel est, Cymodocée, le modèle de la femme chrétienne. (je souligne) [*M.*, l. XII, 304-305]

Rien de visible du premier coup ; tout est fondu et déguisé dans un *continuum* verbal. Néanmoins – il est désormais clair – la réécriture se déploie entre une pratique de la répétition

[129] M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 21.
[130] *Id.*, p. 23.
[131] Lorsque Chateaubriand décide de faire imprimer *Les Martyrs ou le Triomphe de la religion chrétienne* (1809), sept années se sont déjà écoulées depuis la publication du *Génie du christianisme* (1802).
[132] M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 23.

et une esthétique de la variation : « le texte original transformé par la récriture donne naissance à un nouveau texte[133]. » Autrement dit, l'intertexte établit une complicité entre l'auteur et son lecteur. Quiconque a quelque connaissance de la pensée littéraire de Chateaubriand – quiconque, d'ailleurs, a déjà feuilleté la « Poétique » du *Génie* – n'aura aucune difficulté à déceler dans ces passages les allusions aux modèles épiques : « Les désirs, les querelles amoureuses, les entretiens secrets » cachés dans la « ceinture » de Vénus sont, *mutas mutandis*, un souvenir de la ceinture d'Armide : « Teneri sdegni, e placide e tranquille / repulse, e cari vezzi, e liete paci, / sorrise parolette, e dolci stille / di pianto, e sospir tronchi, e molli baci…[134] » Or, on comprend bien comment un personnage comme la magicienne détournant le chevalier chrétien (Renaud) de son but peut établir une continuité, à la fois intertextuelle et idéologique, avec la plus trompeuse des religions, à savoir le culte païen de Cymodocée.

La réplique d'Eudore, pour sa part, revendique à chaque mot une filiation miltonienne : « Not equal, as their sex not equal seem'd ; / For *contemplation* hee and *valour* form'd, / For *softness* shee and sweet *attractive Grace*, / He for God only, shee for God in him[135] ».

Le livre XXI des *Martyrs* témoigne enfin d'une nouvelle exigence : dans le but de faire triompher la religion chrétienne, à un moment de l'histoire très proche de l'expiation finale, un règne d'espoir surgit soudain : « Entre le Ciel et l'Enfer s'étend une vaste demeure consacrée aux expiations des morts. Sa base touche aux régions des douleurs infinies, et son sommet à l'empire des joies intarissables. […] Une lumière divine éclaira les prisons expiatoires, pénétra jusque dans l'Enfer, et l'Enfer étonné crut voir entrer l'Espérance. » [*M.*, l. XXI, 452]. Ne dirait-on pas que cette « topographie surnaturelle » transpose, en le résumant, tout le deuxième volet de la *Divine Comédie* ? Le Florentin, ne dut-il pas traverser, en bon chrétien, une région intermédiaire appelée Purgatoire ? Somme toute, c'est après l'innutrition à la source de Dante que Chateaubriand a pu écrire « l'Enfer étonné crut voir entrer l'Espérance », car la porte de la cité dolente avait déjà donné son verdict : « Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate[136]. »

En conclusion, ce que Marie Pinel écrit à propos des *Martyrs*, peut être valable aussi pour *Les Natchez* : « Chateaubriand cherche, par ce jeu d'allusions, à établir avec le lecteur

---

[133] A. C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 117.

[134] « Là sont les tendres dédains, les attrayants refus, l'ivresse de la volupté, son calme heureux, le sourire, les mots entrecoupés, les larmes du plaisir, les baisers et les soupirs… » *La Jérusalem délivrée*, XVI, str. 25.

[135] « Ces deux créatures ne sont pas égales, de même que leurs sexes ne sont pas pareils : Lui formé pour la *contemplation* et le *courage* ; Elle pour la *mollesse* et la *grâce séduisante* ; Lui pour Dieu seulement ; Elle pour Dieu en Lui. » *Paradis perdu*, IV, 296-299 (je souligne).

[136] « Vous qui entrez laissez toute espérance. » *Enfer*, III, 9 (le texte italien est celui de l'édition établie par Giorgio Petrocchi et publiée à Milan, chez Mondadori, en 1966-1967). Milton se ressource apparemment aux mêmes vers quand, en décrivant les régions de chagrins, il s'exclame : « hope never comes, / That comes to all » *Paradise Lost*, I, 66-67.

une *connivence culturelle* qui, faute de connaître ses modèles, a désormais tendance à nous échapper. C'est pourtant là un charme indéniable des *Martyrs*, le charme d'une anthologie déguisée[137]. » Et l'allusion, elle, « suffit à introduire dans le texte centreur un sens, une représentation, une histoire, un ensemble idéologique sans qu'on ait besoin de les parler[138]. »

1.3.3 Le résumé, le commentaire, la mise en abyme

Il est évident, par conséquent, que rien n'est jamais laissé au hasard dans une écriture si riche et si séduisante[139]. Citation et allusion – on vient de l'observer – attirent déjà autour d'elles un grand nombre de phénomènes intertextuels, tantôt en les englobant jusqu'à forcer leur définition (cf. le cas de la traduction), tantôt en les faisant graviter dans leur orbite la plus proche. En d'autres mots, Chateaubriand n'hésite pas à commenter ses citations[140] – que ce soit pour s'en servir comme preuves ou pour les dépasser – et ses allusions s'appuient souvent soit sur des procédés de « condensation[141] » (voyez le résumé dans le cas du Purgatoire dans *Les Martyrs*) soit sur des tentatives d'« expansion » (voyez le commentaire qui suit la citation de Voltaire dans le *Génie*).

Non seulement, donc, citation et allusion, mais aussi – bien évidemment – commentaire et résumé[142]. Une contamination de formes qui se prolonge de façon pareille sur les macrostructures[143] du récit. Là où, d'ailleurs, le but reste identique : construire une pensée historique et religieuse moderne par l'emploi varié de l'intertexte épique.

Sortis de la cour du Roi Soleil, étape fondamentale d'un voyage que le Sauvage raconte du livre V au livre VIII des *Natchez*[144], Chactas et son ami Ononthio, déconcertés par les

---

[137] M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 53 (je souligne). Cette interprétation est avancée aussi par Tiphaine Samoyault : « Il arrive souvent que les écrivains jouent de leur savoir pour inscrire dans les textes un hommage déguisé, une appropriation moqueuse ou une forme de connivence. » Cf. T. Samoyault, *Intertextualité. Mémoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 63-64.

[138] L. Jenny, « La stratégie de la forme », art. cité, p. 266.

[139] Pierre Barbéris en a étudié les différents aspects dans son *À la recherche d'une écriture : Chateaubriand*, Tours, Maison Mame, 1974.

[140] Les citations peuvent souvent être suivies de morceaux de commentaire ; Anne Claire Gignoux en admet la possibilité après l'observation de ce phénomène dans les *Essais* de Montaigne. Cf. A. C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 90.

[141] « Dans la plupart du temps, le récit subit, comme dans le travail du rêve, condensation et déplacement ». *Id.*, p. 76.

[142] L'expression « résumé intertextuel » se trouve dans Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 76.

[143] Les études sur l'intertextualité ont tendance à diviser les champs d'application de la reprise en deux niveaux : la microstructure (citation, référence, allusion) et la macrostructure (parodie, pastiche, plagiat, mise en abyme). Voir par exemple A. C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, *op. cit.*, *passim.*

[144] *Les Natchez* et *Les Martyrs* présentent, selon les règles de la meilleure tradition générique, un exemple de récit enchâssé. Dans l'épopée des Sauvages il s'agit du voyage à Paris que Chactas raconte à l'Européen René au cours d'une navigation ; dans l'épopée du christianisme, c'est Eudore qui narre ses aventures de jeunesse en

scènes observées et en quête d'hospitalité, sont accueillis par un homme « maigre » et à la « taille élevée ». Il s'agit de Fénelon (1651-1715), théologien, écrivain et homme d'Église. Sauvage et Homme civilisé s'engagent bientôt dans un dialogue qui, par les sujets traités, reformule à la fois le message de l'épopée et la thèse du *Génie* ; la question centrale étant « état de nature ou état de société », le sage hôte offre à l'Indien un admirable plaidoyer en faveur de ce dernier : « Comment vous expliquerai-je […], ce sixième sens où les cinq autres viennent se confondre, le sens des beaux-arts ? Les arts nous rapprochent de la Divinité » ; « Si les vertus sont des émanations du Tout-Puissant ; si elles sont nécessairement plus nombreuses dans l'ordre social que dans l'ordre naturel, l'état de société qui nous rapproche davantage de la Divinité, est donc un état supérieur à celui de nature. » [*N.*, l. VII, 272-273]

Tout en isolant de l'axe central de la narration[145] un tableau textuel exquis de sagesse et d'autorité, Chateaubriand convoque et interroge son modèle sans manquer de renforcer, par ses mots, sa propre thèse. C'est la pratique de la mise en abyme[146]. La définition qu'en donne Anne Claire Gignoux se révèle être la plus pertinente : « il y a mise en abyme quand l'un des personnages, à l'intérieur de l'histoire, introduit une réflexion de l'histoire. Ce personnage est souvent un écrivain, un artiste, ou un personnage secondaire mais spécialiste de la vérité, homme de science, ecclésiastique, bibliothécaire, voire un aliéné, un ivrogne etc. Une simple œuvre d'art, dans bien des cas, jouera ce rôle de garant de vérité[147]. »

Le fait que ce « spécialiste de la vérité » soit précisément un certain Fénelon du XVII^{e} siècle, témoin de la beauté du christianisme dans les lettres[148], et auteur d'une épopée en prose qui ne cache pas sa satire politique[149], ouvre ensuite, à partir de l'intertexte, un véritable discours sur le Temps.

---

guise d'admonition et d'*exemplum* de conversion. J'aurai plusieurs occasions de m'arrêter, dans ce chapitre, mais surtout dans les chapitres consacrés à chaque ouvrage de Chateaubriand, sur les enjeux de l'intertexte épique par rapport à ce *topos* structurel.

[145] « La révolte des Natchez devait constituer désormais le tronc sur lequel viendraient se greffer plus ou moins librement des épisodes secondaires. Ce rééquilibrage du sujet centré sur le choc de deux cultures ne pouvait manquer de renforcer les potentialités épiques du récit. » J.-C. Berchet, « Introduction », dans *Atala. René. Les Natchez*, *op. cit.*, p. 21-22.

[146] Anne Claire Gignoux nous rappelle, à propos de l'intertextualité, que « ce terme fédère toutes sortes de pratiques dont on n'avait pas, jusque-là, perçu les enjeux communs : la citation, le pastiche, la parodie bien sûr, mais aussi la mise en abyme, la critique génétique, le commentaire… ». Cf. A. C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 6.

[147] *Id.*, p. 75.

[148] « Mais si Fénelon peut être invoqué par Chateaubriand, […] c'est aussi parce que Fénelon *réconcilie la poésie avec le sacré*. » (je souligne) Emmanuelle Tabet, *Chateaubriand et le XVII^{e} siècle. Mémoire et création littéraire*, Paris, Champion, 2002, p. 165.

[149] *Les Aventures de Télémaque*, prolongement épique du quatrième livre de l'*Odyssée*, furent publiées en 1699. Sous un prétexte didactique d'enseignement moral et politique – Fénelon écrivit cette épopée en prose pour son élève, le petit-fils de Louis XIV – le récit des aventures de Télémaque et de son précepteur Mentor jeta dès sa parution une lumière clairement satirique sur la cour du Roi Soleil (notamment à travers le personnage d'Idoménée, roi de Crète). Pour ces aspects idéologiques et l'expérience didactique de Fénelon, voir Jeanne-Lydie Goré, « Introduction », dans *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 9-93. La filiation fénelonienne de Chateaubriand, d'autre part, est développée par Emmanuelle Tabet dans son

L'exemple qui, dans *Les Martyrs*, mérite le plus cette étiquette typologique est signalé par maints critiques et implique une interaction féconde entre code verbal et code « plastique » : « l'ouvrage contient une page éloquente sur des portes de bronze qui offrent dans leurs sculptures prophétiques les scènes anticipées de la *Jérusalem* et le poète qui devait les chanter[150] » ; « L'ombre du Tasse s'étend par ailleurs sur l'ensemble de cette œuvre : il nourrit les personnages féminins […], et inspire certaines descriptions dont la plus remarquable est celle des portes de la basilique qui renferme le sépulcre du Christ. Au livre XVII, dans une prophétie rétrospective, les sculpteurs y font figurer le sujet de *La Jérusalem délivrée* et le Tasse lui-même[151] ». C'est à travers le regard de l'héroïne Cymodocée que nous admirons le chef-d'œuvre de l'art et de la religion ; c'est à la façon d'un *exemplum* à suivre que cette mise en abyme devient une véritable synthèse picturale aux yeux de la « fille de la Grèce » :

> Cymodocée contemple en silence les merveilles chrétiennes : fille de la Grèce, elle admire les chefs-d'oeuvre des arts créés par la puissance de la foi, au milieu des déserts. Les portes du nouvel édifice attirent surtout ses regards. Elles étaient de bronze, et roulaient sur des gonds d'argent et d'or. Un solitaire des rives du Jourdain, animé de l'esprit prophétique, avait donné le dessin de ces portes à deux célèbres sculpteurs de Laodicée. On voyait la Ville sainte tombée au pouvoir d'un peuple infidèle, assiégée par des héros chrétiens : on les reconnaissait à la croix qui brillait sur leurs habits. […] Ici le camp paraissait ému à la vue d'une femme séduisante, qui semblait implorer le secours d'une troupe de jeunes princes ; là, cette même enchanteresse enlevait un héros sur les nuages, et le transportait dans des jardins délicieux ; plus loin une assemblée d'Esprits de ténèbres était convoquée dans les salles brûlantes de l'Enfer […]. Avec quel attendrissement Cymodocée aperçut une femme mourante sous l'armure d'un guerrier ! Le Chrétien qui lui perça le sein va tout en pleurs puiser de l'eau dans son casque, et revient donner une vie éternelle à la beauté qu'il priva d'un jour passager. Enfin la cité sainte est attaquée de toutes parts, et l'étendard de la Croix flotte sur les murs de Jérusalem. L'artiste divin avait aussi représenté, parmi tant de merveilles, le poète qui devait un jour les chanter : il paraissait écouter au milieu d'un camp le cri de la religion, de l'honneur et de l'amour ; et plein d'un noble enthousiasme, il écrivait ses vers sur un bouclier. [*M.*, l. XVII, 380-381]

Quiconque garde quelque souvenir de la tradition épique italienne, n'aura pas de peine à identifier dans ces lignes un résumé parfait de *La Jérusalem délivrée* du Tasse. Il ne faut que donner des noms aux scènes ou aux personnages et la mosaïque intertextuelle est accomplie :

Chateaubriand et le XVII^e siècle. Mémoire et création littéraire, *op. cit.*, *passim.* On rappelle, en passant, qu'au niveau de sa défense esthétique, Chateaubriand s'appuie souvent sur l'autorité de Fénelon : par exemple dans la question de la prose comme outil d'écriture de l'épopée (cf. les préfaces et l'« Examen » des *Martyrs*).

[150] Chandler B. Beall, *La Fortune du Tasse en France*, University of Oregon and Modern Language Association of America, 1942, p. 251.

[151] J.-M. Roulin, *Chateaubriand, l'exil et la gloire. Du roman familial à l'identité littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 194.

la Première Croisade contre les Musulmans, le siège du Sépulcre du Christ, la magicienne Armide qui tente les soldats chrétiens pour les détourner de leur cause, Renaud aux jardins de l'enchanteresse, l'épisode de l'Enfer, Clorinde tuée par son amant Tancrède trompé par son armure, la bataille finale sous les murs de la Ville assiégée. Le poète, enfin, ne peut qu'être le Tasse, devancier que Chateaubriand n'oublie jamais d'admirer et de ressusciter dans son travail sur la lettre. Car, dans cette sorte de mélange de codes – on est amené à parler d'intersémioticité[152] plutôt que d'intertextualité – le texte second, tout en englobant le texte premier dans sa narration à la fois épique et *ekphrastique*[153], ne manque pas d'évaluer, en même temps, un important patronage[154]. Dans le « panthéon » des épopées chrétiennes « assimilées » par Chateaubriand, « le poète de Sorrente[155] » a une place de choix. Au point que l'écrivain français s'en fait, à certains égards, le réécrivain, tantôt en le citant, tantôt lui empruntant des images, tantôt encore en lui rendant, par les formes les plus extrêmes de reprise, un grand hommage.

L'intertexte épique, donc – on l'a vu dans ces cas qu'on pourrait bien qualifier de « redite élargie » – dépasse souvent l'espace physique que la tradition voudrait lui réserver. La mise en abyme, « phénomène d'intertextualité [*qui*] concerne à la fois la macrostructure et la microstructure[156] », va dans ce sens. Analyser les pratiques intertextuelles dans le tissu narratif d'une épopée veut dire à la fois interroger sa structure paradigmatique et examiner le fonctionnement de la « redite » par rapport à ses *topoï*. La mise en abyme, par exemple, ne peut pas être conçue en dehors d'un enchâssement épisodique[157]. Et on sait à quel point les épisodes contribuent à identifier un genre si bien codifié tel que l'épopée[158].

---

[152] Sur le couple relations intertextuelles / relations intersémiotiques, voir Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 79 et Georges Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998.

[153] Voilà un exemple où le texte passe par la médiation de l'art plastique.

[154] Important, mais presque jamais absolu ou entièrement incontesté. Le passage choisi mériterait en fait un commentaire beaucoup plus approfondi, puisque, en même temps, ces portes de bronze sont « construites » par le texte de Chateaubriand et n'ont pas de référent clairement avoué. Donc, comment procède l'écrivain dans cette construction intersémiotique ? Quels éléments peut-on en tirer ? On développera ce point au fil de l'analyse des *Martyrs*, où le rapport intertextuel de Chateaubriand avec ses sources sera lu à la lumière d'une dialectique d'adhésion et d'éloignement. De bonnes pistes sont en tout cas suggérées dans l'article de Marc Fumaroli, « *Ut Pictura poesis* : Les Martyrs, chef-d'œuvre de la peinture d'histoire ? », *BSC*, 38, 1996, p. 35-46.

[155] C'est par cette expression que Chateaubriand se place dans le sillage du poète italien dès son invocation à la Muse. Dans ces lignes, le Tasse est placé à côté de Milton, autre grand parangon du Chateaubriand épique: « Muse céleste, vous qui inspirâtes le poète de Sorrente et l'aveugle d'Albion… » [*M.*, l. I, 105].

[156] A. C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 72.

[157] « La différence avec d'autres pratiques intertextuelles comme la citation ou le pastiche par exemple, est qu'ici les deux textes sont dans un rapport d'enchâssement et de réflexion tout à la fois : le récit enchâssé se doit de refléter le contenu fictionnel, métatextuel ou transcendantal du récit enchâssant. » *Id.*, p. 76.

[158] On l'a vu dans *G.*, II, l. I, ch. 1, 628.

1.3.4 Un intertexte « typiquement » épique : la reprise des *topoï*

En s'appuyant sur un passage de l'Allemand Curtius tiré de *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1957), Sophie Rabau fait le point sur ce croisement de domaines : « Le *topos* ou le mythe jouent davantage dans les termes de Genette à un niveau architextuel[159] et, comme dans le cas des genres littéraires, c'est par le moyen de l'intertextualité que *topoi*, stéréotypes et mythes littéraires s'inscrivent dans une diachronie. *Inversement, on posera que topoi, stéréotypes ou mythes littéraires sont un des matériaux privilégiés de l'intertextualité, comme le développement des genres en est le terrain privilégié*[160]. »

Cela dit, une toute première question s'impose sur les autres et de caractère narratologique : quel rôle joue la catégorie rhétorique de la *dispositio*, une fois le récit élargi par l'apport des modèles ? À savoir, comment et où s'assemblent allusion, résumé, commentaire et mise en abyme pour assurer ce que Thomas Greene appelle « epic continuity[161] » ? Dans quelle mesure est-il possible de parler de modernité épique à partir du choix individuel des sources et de leur combinaison ?

Les Natchez et *Les Martyrs*, par l'interaction des pratiques intertextuelles – traitées jusque là singulièrement – amèneront le lecteur au cœur de ce débat.

Je me bornerai ici à éclairer le fonctionnement de la reprise par rapport à trois lieux traditionnels : le couple proposition-invocation ; le merveilleux du règne infernal ; le récit enchâssé[162].

Pour ce qui est du premier point – les anciens maîtres obligent –, le début d'une épopée doit se faire par l'exposition du sujet et la prière à la Muse[163].

Chateaubriand, conscient du grand canon, construit son *incipit* de la façon suivante :

> À *l'ombre des forêts* américaines, je veux chanter des airs de *la solitude* tels que n'en ont point encore entendu des oreilles mortelles ; je veux raconter *vos malheurs*, ô Natchez, ô nation de la Louisiane, dont il ne reste plus que des souvenirs. *Les infortunes* d'un obscur habitant des bois auraient-elles moins de

[159] « L'objet de la poétique, disais-je à peu près, n'est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l'affaire de la critique), mais *l'architexte*, ou si l'on préfère l'architextualité du texte (comme on dit, et c'est un peu la même chose, « la littérarité de la littérature »), c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier. » G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 7.
[160] *L'intertextualité*, textes choisis et présentés par Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 94 (je souligne).
[161] Thomas M. Greene, *The Descent from Heaven, a study in epic continuity*, New Haven, Yale University Press, 1963.
[162] Transposition pratique des trois principes de « merveilleux », « descriptions » et « épisodes » attribués au genre épique dans le *Génie*.
[163] Pour une illustration de la structure figée du genre épique, on peut faire référence, parmi d'autres, à D. Madelénat, *L'Épopée*, *op. cit.*, et à Jean Derive, *L'Épopée : unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002.

> droits à nos pleurs que celles des autres hommes ? et les mausolées des rois dans nos temples sont-ils plus touchants que *le tombeau* d'un Indien sous le chêne de sa patrie ? (je souligne) [*N.*, l. I, 167]

Maintenant, à l'aide de notre mémoire littéraire et sachant bien sur quelles sources l'auteur du *Génie* aimait déjà s'étendre[164], plaçons ce texte à côté d'un autre début épique, celui du *Paradis perdu* :

> La première désobéissance de l'Homme et le fruit de cet arbre défendu, dont le mortel goût apporta *la mort* dans ce monde, et tous *nos malheurs*, avec *la perte* d'Éden…chante, Muse céleste[165] !

Ayant souligné par l'italique les marques textuelles de l'allusion, pratique utile dans ce cas à reconstruire le parcours de l'imitation, j'en viendrai à suggérer à partir de là une approche herméneutique. Car, si « le couple proposition-invocation, dont on peut inverser l'ordre, fait office de signal générique invitant le lecteur à lire le poème avec une attente précise[166] », on comprend bien que l'analyse de l'intertexte épique – « phénomène qui oriente la lecture du texte[167] » – annonce déjà dans ce lieu capital l'originalité de ses fruits. En résumé, si par l'ouverture de son poème, chaque auteur se place tout de suite dans le sillage d'une tradition précise, celle-ci se révèle tout à fait intégrée et élaborée chez Chateaubriand, grâce au choix et à l'emploi de ses modèles. On s'attendrait à trouver un héros et des exploits magnifiques ; on touche à un catalogue sombre : une forêt d'ombres, des solitudes, des malheurs, un tombeau. Loin des triomphes des Grecs et des Romains, le jeu intertextuel – fait ici d'allusions et d'emprunts verbaux – classe *Les Natchez*, chant de mort, parmi les « épopées de la perte[168] ». Et on aperçoit sans peine, en lisant cette épopée, comment la dimension mortifère du paysage ne cesse jamais de renvoyer à l'auteur et à son Histoire, jusqu'à faire de ce chant du Bon Sauvage un véritable récit de la Révolution, de la Terreur et de l'exil.

---

[164] Au-delà de la simple lecture de la « Poétique » du *Génie*, il serait utile de consulter sur ce sujet l'ouvrage déjà cité de Marcel Duchemin, *La bibliothèque de Chateaubriand*.
[165] *Paradis perdu*, I, 1-6 (je souligne).
[166] J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 40.
[167] M. Riffaterre, « L'intertexte inconnu », art. cité, p. 5.
[168] Expression tirée de la thèse de David Quint, dans *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, *op. cit.*, p. 8. L'auteur, engagé dans une lecture politique de l'épopée, distingue deux traditions : celle virgilienne « epics of the imperial victors » et celle inaugurée par *La Pharsale* de Lucain qui peut être nommée « epics of the defeated ». Le poème de Milton et celui d'Agrippa d'Aubigné se classent, pour plusieurs raisons, dans cette dernière. Les deux épopées, au titre déjà significatif, racontent l'histoire d'une perte : *Le Paradis perdu* annonce la perte d'Éden et de la pureté originaire ; *Les Tragiques* (1616), au ton apocalyptique, sont conçues au sein des guerres de religion (donc, dans un contexte de désolation et de souffrance) pour donner du courage aux Protestants contre les Catholiques. Qu'on se contente de suggérer ici, encore une fois, le lien entre contexte fictionnel et contexte réel, entre épopée tragique et Révolution.

La fonction de la référence épique en position initiale, enfin, détermine le ton et suggère, dans une sorte de mise en abyme, une interprétation possible de ce qui va suivre. Et le ton, lui, est confirmé par l'invocation ; au lieu du secours demandé d'habitude à la Muse (qui cependant apparaît vers la moitié du livre), Chateaubriand invoque un élément naturel et, chose d'autant plus importante, nocturne : « Et toi, flambeau des méditations, astre des nuits, sois pour moi l'astre du Pinde ! » [*N.*, l. I, 167]. Souvenir, peut-être, d'une lecture de Gessner : « Stehe du mir bey, Muse […] wenn er in stiller Einsamkeit staunt, bey nächtlichen Stunden, wenn der Mond über ihm leuchtet, oder in Dunkel des Hains[169] ».

Les phénomènes de reprise se multiplient ensuite, sous forme de riche bouquet anthologique, dans le lieu par excellence du merveilleux chrétien, l'Enfer[170]. Dans le *locus terribilis* des *Natchez* et, encore plus, des *Martyrs*, l'intertextualité se manifeste, d'une part dans la description du règne et de ses habitants, de l'autre dans les infiltrations rhétoriques des conciles infernaux. Dans l'épopée des Sauvages, Satan fait son entrée officielle lorsque les Natchez préparent leur deuxième soulèvement contre les Français de la région. Au Livre II, il plane sur les terres de la douleur pour rassembler le conseil des Démons. Le premier paradigme littéraire ne peut qu'être Milton, notamment les Livres I et II du *Paradis perdu*, réécrits par fragments grâce au jeu de l'allusion et du résumé : le palais du diable de la Renommée (personnage virgilien) est un écho du Pandémonium (une montagne, un palais, des portiques : « un immense édifice », « pilastres », « colonnes doriques », « architrave d'or[171] ») ; les sons trompeurs et les campagnes ardentes convoquent tantôt Milton (« with the sound / Of Dulcet Symphonies and voices sweet[172] ») tantôt Dante (« Quivi sospiri, pianti e alti guai[173] ») ; « le Prince des ténèbres », comme le Satan de Milton, est « rempli de projets de vengeance » (l'innutrition miltonienne touche là au mot à mot : « full fraught with mischievous revenge[174] ») ; ses « compagnons de douleur » font écho aux « afflicted Powers[175] » et son discours aux anges tombés reprend très fidèlement la phraséologie de

[169] « Viens à mon secours, noble enthousiasme […] dans l'obscurité des bois […] tandis que, durant le silence de la nuit, la lune éclaire le monde de son pâle flambeau. » Salomon Gessner, *La Mort d'Abel*, I, p. 45 (je cite là l'édition française publiée à Paris, chez Antoine Auguste Renouard en 1802). Le texte allemand est celui de *Der Tod Abels*, Leipzig, Johann George Lüwen, 1764.

[170] Accepté tantôt sous forme allégorique (Voltaire) tantôt coloré de christianisme (Charles Batteux en est le pionnier dans son *Cours de belles lettres distribué par exercices*, 1747-1748), le merveilleux s'insérait de bon droit dans la conception que le XVIII[e] siècle avait du grand genre. À cet égard, Chateaubriand fait figure de médiateur : sa modernité réside notamment dans le fait que l'élément surnaturel de ses épopées est une projection fictionnelle de l'Histoire, où les polarités des forces divines et des forces sataniques doivent refléter, sur un plan métaphysique, la recherche d'un nouvel ordre du monde. Cf. J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 61-87 (chap. IV sur *La Henriade*) ; p. 88-97 (chap. V sur Batteux et Louis Racine).

[171] Détails tirés des vers 710-715 du premier livre de l'épopée miltonienne.

[172] « au son d'une symphonie charmante et de douces voix » *Paradis perdu*, I, 711-712.

[173] « Là pleurs, soupirs et hautes plaintes » *Enfer*, III, 22.

[174] « tout chargé d'une pernicieuse vengeance » *Paradis perdu*, II, 1054.

[175] « légions affligées » *Id.*, I, 186.

« l'aveugle d'Albion ». Cependant, si l'intertexte épique semble satisfaire, à un premier niveau, aux exigences de l'intrigue (le merveilleux s'entrelace à l'action centrale), c'est sur la lumière qu'il jette à un deuxième niveau qu'il faudra réfléchir. « Réécrire » surtout l'épopée miltonienne dans un ouvrage comme *Les Natchez*, c'est aussi en évaluer le message[176]. Mais on y reviendra tout au long de cette thèse, surtout dans les chapitres suivants, consacrés exactement à ce deuxième niveau de lecture.

Allusion, paraphrase et, cette fois-ci, mise en abyme continuent à soutenir la structure épique dans le *topos* du récit enchâssé. Il s'agit du récit par Chactas de son voyage à Paris : « Au cours d'une chasse et au gré de la lenteur d'une navigation, Chactas raconte à René ses aventures, sa rencontre avec Atala[177] et son voyage dans la France de Louis XIV[178]. » Or, on sait déjà que, parmi les prédécesseurs de Chateaubriand, c'est Voltaire qui a su le mieux exploiter les ressources narratives de l'enchâssement dans le VII^{e} chant de *La Henriade*, là où une prophétie *post eventum* montrait à Henri IV la grande postérité qui l'attendait. Et c'est toujours lui qui, par l'art du portrait ou du tableau épique, a su projeter un regard contemporain sur la cour du Roi Soleil[179].

On pourrait donc se demander, à ce point de l'analyse : l'intertexte du récit de Chactas révèle-t-il des souvenirs voltairiens ? Ou encore, quel type de rapport établit Chateaubriand avec sa source grâce à l'emploi multiple de la redite ? Les signaux de ce dialogue textuel ne tardent pas à venir. Même si, on le remarque immédiatement, le sentiment des deux auteurs sur ce siècle est antithétique. Arrivé au château de Versailles, « surpris de l'air d'esclavage » qui l'entoure, Chactas dit à Ononthio : « 'Où est donc la nation des guerriers libres ?' » [*N.*, l. VI, 244], et ses mots semblent donner la réplique au beau vers de *La Henriade* : « Siècle heureux de Louis[180] ». La peinture de la Cour voit ensuite défiler tour à tour, des hommes politiques, des guerriers (Condé, Turenne, Catinat, Vauban, Luxembourg, Villars), des dames, des écrivains (La Fontaine, Racine, Molière, Boileau, La Bruyère) et des hommes de science[181]. Or, à travers la technique de la paraphrase[182] – que Chateaubriand utilise

[176] La défaite du républicanisme puritain et de la liberté.
[177] On connaît bien la genèse et la fortune de cet épisode qui, faisant partie à l'origine de la saga indienne des *Natchez*, en fut détaché au moment du retour en France de Chateaubriand (en 1800, après l'exil), pour être enfin publié isolément chez Migneret en 1801 avec le titre d'*Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert*.
[178] J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 192.
[179] Voir Jean-Marie Roulin, « Le Grand Siècle au futur : Voltaire, de la prophétie épique à l'écriture de l'histoire », *RHLF*, vol. 96, 5, 1996, p. 918-933.
[180] *La Henriade*, VII, 362. L'édition que j'adopte est celle des *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Owen R. Taylor, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1970.
[181] La liste et la description de cette galerie humaine embrassent tout le livre VI des *Natchez*, p. 243-265.
[182] Condé, Turenne et Catinat sont « trois enfants des batailles » (p. 245) ; Luxembourg est « l'enfant des bons succès » (p. 247) ; Villars ressemble « à un Génie sauveur » (p. 247). La tendance à nommer les hommes et les choses par des paraphrases est une caractéristique du langage des Indiens, foncièrement marqué par les croyances animistes des différentes tribus.

abondamment dans ces pages car liée au code indien de Chactas – c'est justement une galerie humaine déjà connue qui resurgit soudain :

> Les muses à jamais y fixent leur empire ;
> La toile est animée, et le marbre respire ;
> Quels sages, rassemblés dans ces augustes lieux,
> Mesurent l'univers, et lisent dans les cieux ;
> Et, dans la nuit obscure apportant la lumière,
> Sondent les profondeurs de la nature entière ?
> L'erreur présomptueuse à leur aspect s'enfuit.
> Et vers la vérité le doute les conduit.
> Et toi, fille du ciel, toi, puissante harmonie,
> Art charmant qui polis la Grèce et l'Italie,
> J'entends de tous côtés ton langage enchanteur,
> Et tes sons, souverains de l'oreille et du cœur !
> Français, vous savez vaincre et chanter vos [conquêtes :
> Il n'est point de lauriers qui ne couvrent vos têtes :
> Un peuple de héros va naître en ces climats :
> Je vois tous les Bourbons voler dans les combats.
> À travers mille feux je vois *Condé* paraître,
> Tour à tour la terreur et l'appui de son maître :
> *Turenne*, de Condé le généreux rival,
> Moins brillant, mais plus sage, et du moins son [égal.
> *Catinat* réunit, par un rare assemblage,
> Les talents du guerrier et les vertus du sage.
> *Vauban*, sur un rempart, un compas à la main,
> Rit du bruit impuissant de cent foudres d'airain.
> Malheureux à la cour, invincible à la guerre,
> *Luxembourg* fait trembler l'Empire et [l'Angleterre[183].

Et l'intertexte, toujours grâce à une référence paraphrastique, rappelle plus bas le héros même de Voltaire[184] : « Après avoir parcouru des chemins étroits et tortueux, j'arrivai à un pont, où je saluai *un Roi bienfaisant que portait un cheval de bronze*. » (je souligne) [*N.*, l. VII, 266] Il s'agit, *mutas mutandis*, du Pont-Neuf et de la statue de Henri IV.

Puis, ne se contentant pas de s'arrêter à ces indices et, pour révéler plus clairement son interlocuteur épique, Chateaubriand arrive jusqu'à l'insérer – en dépit de tout anachronisme[185] et dans une sorte de mise en abyme – au sein même de sa narration : « Nous étions prêts à quitter les tables, lorsqu'on apporta à notre magicienne un berceau couronné de fleurs : il renfermait *un enfant du voisinage*, qui réclamait, disait la nourrice, les présents de naissance. L'Ikouessen connaissait les parents du *nouveau-né* : elle le prit dans ses bras, *lui trouva un air malicieux*, et promit de lui donner un jour des grains de porcelaines pour acheter des colliers. » (je souligne) [*N.*, l. VI, 265] Les notes en bas de page ne laissent pas de doute : le « nouveau-né à l'air malicieux » est l'auteur de *La Henriade* ; les « grains de porcelaines » l'argent et les « colliers » les livres.

---

[183] *La Henriade*, VII, 366-391 (je souligne).
[184] « Le récit commence en 1588 avec la réunion d'Henri III ('Valois'), et d'Henri de Navarre, le futur Henri IV, nommé 'Bourbon', et se clôt sur l'entrée de ce dernier à Paris en 1594. » C'est, donc, Henri IV le héros qui donne le titre à l'épopée. Cf. J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 63-64.
[185] Voltaire naquit en 1694, c'est-à-dire après le retour de Chactas dans son pays. Le Sauvage, par conséquent, n'aurait pas pu le rencontrer.

Une dernière remarque m'amène enfin à tirer une sorte de conclusion sur la construction intertextuelle de cette antipathie. On a déjà eu l'occasion de constater comment la fonction de la reprise chez Chateaubriand ne se limite pas au statut traditionnel d'autorité ou d'exemple, mais exprime souvent une contestation ou, si l'on veut, l'opportunité d'un débat. Et Voltaire, ne l'oublions pas, avait déjà été attaqué par l'apologiste à cause de l'absence de merveilleux chrétien dans ses œuvres[186]. Or, dans le cas du récit enchâssé des *Natchez*, cette fonction s'étend à la macrostructure épique, en exploitant par là les significations possibles du *topos*. À savoir, si le tableau tracé par Chactas reflète le même règne[187], et reprend la même technique de l'épopée de Voltaire, chez ce dernier une prophétie céleste projette le Grand Siècle – auspice d'un progrès national – dans le futur[188], alors que, dans *Les Natchez*, il est question d'un récit rétrospectif et d'une perspective narrative rétrograde. Ce qui voudrait dire, à un autre niveau, que si Chateaubriand, comme son prédécesseur, loue de Versailles les lettres et les arts, il loue beaucoup moins, s'opposant à Voltaire, la conduite politique du Monarque[189]. Au point que le récit ne peut que rejeter la peinture de sa Cour dans le passé en la faisant passer par la bouche, non plus d'un roi, mais d'un sauvage. C'est La Bruyère, d'ailleurs, parmi les ombres de la galerie, qui se fait le porte-parole de la pensée de Chateaubriand : « des ordonnances admirables mais transgressées, la loi proclamée souveraine mais toujours suspendue par la dictature royale […], la propriété déclarée inviolable mais confisquée par le bon plaisir du maître, tous les citoyens libres d'aller où ils veulent et de dire ce qu'ils pensent, sous la réserve d'être arrêtés s'il plaît au Roi, et d'être envoyés au gibet en témoignage de la liberté des opinions » [*N.*, l. VI, 263].

Le discours avec les sources dans *Les Martyrs* se fait, lui aussi, par des voies semblables. Le sujet est illustré par la proposition ; déjà là, des mots clés projettent le lecteur

[186] Ce qui expliquerait, en fait, l'adjectif « malicieux ».

[187] On pourrait aussi interpréter le récit enchâssé de Chateaubriand comme la mise en abyme ou le résumé du *Siècle de Louis XIV* (1751-1752) de Voltaire. Les notes de l'édition Regard des *Natchez* reconstruisent les passages repris et refondus dans l'épopée (cf. les pages 1227-1231).

[188] Dans un rêve où Saint Louis joue le rôle d'Anchise, Henri IV traverse les enfers et les Champs-Élysées pour arriver enfin au temple des destins, où « l'avenir va se dévoiler devant eux dans une forme de théâtre dans le théâtre, d'illusion épique. » (cf. J.-M. Roulin *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 76). C'est là que Louis IX trace au souverain élu sa glorieuse descendance, d'où la peinture du siècle de Louis XIV.

[189] Partisan de Voltaire dans l'art du portrait épique, l'auteur des *Œuvres complètes* (1826) ne peut plus contempler dans la cour de Versailles un modèle politique valable : « Le siècle de Louis XIV – écrit-il dans son *Analyse raisonnée de l'Histoire de France* – fut le superbe catafalque de nos libertés. » (Cf. *Analyse raisonnée de l'Histoire de France*, dans *Études ou discours historiques sur la chute de l'empire romain, la naissance et les progrès du christianisme et l'invasion des Barbares*, Lefèvre, Paris, 1831, p. 793) C'est que – semble nous dire Chateaubriand – sous l'arbitraire monarchique du Roi Soleil, les ténèbres ont également surpassé les lumières.

sur un champ sémantique héritant de l'épopée biblique à la d'Aubigné, à la Gessner et à la Klopstock[190] :

> Je veux raconter les combats des *Chrétiens*, et la victoire que les *Fidèles* remportèrent sur les *Esprits de l'Abîme*, par les efforts glorieux de deux *époux martyrs*[191]. (je souligne) [*M.*, l. I, 105]

Puis, de la simple allusion, Chateaubriand passe à l'emploi de la périphrase et ses modèles sont « poétiquement » réclamés :

> *Muse céleste*, vous qui inspirâtes *le poète de Sorrente* et *l'aveugle d'Albion*, vous qui placez votre trône solitaire sur le Thabor, vous qui vous plaisez aux pensées sévères, aux méditations graves et sublimes, j'implore à présent votre secours. (je souligne) [*M.*, l. I, 105]

Les formes de l'intertextualité sont, dans ce cas, doublement déclinées : si d'une part on reconnaît sans peine sous « Sorrente » et « Albion » le Tasse et Milton, d'autre part l'invocation s'appuie sur une reprise presque littérale des *incipit* de leurs poèmes. Pour en évoquer, bien entendu, la protection. La « Muse céleste », alors, est sans aucun doute la « Heav'nly Muse » du *Paradis perdu* (v. 6), tout comme la Vierge de *La Jérusalem délivrée* : « ô toi qui ne ceins point ta tête d'un périssable laurier cueilli sur l'Hélicon ; toi qui habites l'Olympe au milieu des célestes chœurs ; toi dont le front est couronné d'étoiles immortelles ! » (I, str. 2) Mais, que cela ? Ne doit-on pas dégager de ce rappel aux sources un projet esthétique nouveau ? Ce qui est enfin, dans le sillage du *Génie*, le but des *Martyrs* : la religion chrétienne a nourri les poètes épiques en construisant sur des formes anciennes (les *topoï* dont il est question) des valeurs et des messages nouveaux[192]. Bref, c'est le choix du sujet qui a changé ; et l'ouverture des *Martyrs*, voulant bien être digne de ses maîtres, semble clairement se placer dans une noble descendance.

---

[190] J'ai déjà cité les deux premiers. L'Allemand Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) est l'auteur de *La Messiade*, épopée parue en 1748 et lue par Chateaubriand qui en parle dans sa « Poétique » [*G.*, II, l. I, ch. 4, 638-642].

[191] La proposition de *La Jérusalem délivrée* suivait un schéma semblable : « Canto l'arme pietose e 'l capitano / che 'l gran sepolcro liberò di Cristo […] / e in van l'Inferno vi s'oppose […]. / Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi / segni ridusse i suoi compagni erranti. » [« Je chante les pieux combats, et le guerrier qui délivra le tombeau de Jésus-Christ […]. En vain l'Enfer se souleva contre lui […] : le Ciel protégea ses efforts, et il ramena sous les saints étendards ses compagnons errants. »]

[192] Il est utile de rappeler ici l'affirmation de l'apologiste : « Il n'y a dans les temps modernes que deux beaux sujets de poème épique, les *Croisades* et la *Découverte du Nouveau Monde* » [*G.*, II, l. I, ch. 2, 629]. Chateaubriand semble placer le sujet des *Martyrs* plutôt dans la première lignée, ne fût-ce que pour le ton religieux de l'entreprise.

L'épisode de l'Enfer le confirme : Chateaubriand réclame sa filiation[193]. Annoncés rapidement au début de l'ouvrage, au livre VIII, les « Esprits de l'Abîme » font leur entrée officielle : au III^e siècle, sous Dioclétien, « Les autels du vrai Dieu commençaient à disputer l'encens aux autels des idoles […] : l'Enfer, menacé de perdre son empire, voulut interrompre le cours des victoires célestes. » [*M.*, l. I, 106] La filière de sources est désormais connue. Une simple analyse comparative suffit à le montrer : l'intertexte agit sur la construction du paysage, des diables réunis en conseil, de Satan et de son éloquence. Commençons par la description de la « royale demeure » :

> Au centre de l'Abîme, au milieu d'un océan qui roule du sang et des larmes, s'élève parmi des rochers un noir château, ouvrage du Désespoir et de la Mort. Une tempête éternelle gronde autour de ses créneaux menaçants, un arbre stérile est planté devant sa porte, et sur le *donjon* de ses tristes *murs repliés neuf fois* sur eux-mêmes, flotte l'étendard de l'orgueil à demi consumé par la foudre. […] Les dômes du fatal édifice retentissent des sourds mugissements d'un incendie ; *une pâle lueur descend des voûtes embrasées*. (je souligne) [*M.*, l. VIII, 236-237]

Les allusions au Pandémonium miltonien sont tout à fait nombreuses et dévoilent un Chateaubriand lecteur des deux premiers livres de l'épopée anglaise : « A *Dungeon* horrible, on all sides round / *As one great Furnace flam'd* […] / torture without end / Still urges, and *a fiery Deluge*[194] » ; « Our prison strong, *this huge convéx of Fire*, / Outrageous to devour, immures us round / *Ninefold*[195] » ; « *from the arched roof* / *Pendent* by subtle Magic *many a row* / *Of Starry Lamps and blazing Cressets* fed / With Naphtha and Asphaltus yielded light / As from a sky[196]. »

Le Paradis perdu, en outre, est un véritable réservoir de la phraséologie des révoltés. Que ce soit la fluidité de la forme, l'obscurité qui l'enveloppe ou la tête couronnée[197], la Mort qui s'élance sur le seuil des portes inexorables à l'arrivée de Satan [*M.*, l. VIII, 234-235] est

---

[193] « S'il était difficile de présenter un ciel chrétien, parce que tous les poètes ont échoué dans cette peinture, il était difficile de décrire un enfer, parce que tous les poètes ont réussi dans ce sujet. » [« Remarques sur le livre VIII », *M.*, 577] Ce n'est pas un hasard, donc, si « l'Enfer que présente Chateaubriand frappe d'abord par son caractère conventionnel ». Jean Gillet, *Le "Paradis perdu" dans la littérature française. De Voltaire à Chateaubriand*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 582. Cet essai et celui de Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Paris, Corti, 2007, offrent une vision d'ensemble sur le phénomène du merveilleux infernal et sur sa diffusion.

[194] « ce *donjon* horrible, arrondi de toute part, *comme une grande fournaise flamboyait*. […] là des supplices sans fin, là *un déluge de feu* » *Paradis perdu*, I, 61-62; 67-68 (je souligne).

[195] « notre prison est forte ; *cette énorme convexité de feu*, violent pour dévorer, *nous entoure neuf fois* » *Id.*, II, 434-436 (je souligne).

[196] « *sous l'arc de la voûte pendent*, par une subtile magie, *plusieurs files de lampes étoilées et d'étincelants falots* qui, nourri de naphte, d'asphalte, émanent la lumière comme un firmament. » *Id.*, I, 726-730 (je souligne).

[197] « Chez les deux auteurs, la Mort est un fantôme à la tête couronnée ». M. Regard, « Indications bibliographiques, notes et variantes », dans *M.*, p. 1613.

un calque du même personnage chez Milton[198] : « Ô *mon père* ! S'écrie-t-elle, j'incline devant toi cette tête qui ne s'abaissa jamais devant personne. Viens-tu rassasier la faim insatiable de *ta fille* ? » (je souligne) [*M.*, l. VIII, 235]. Ne faut-il pas entendre dans cette apostrophe la voix de « the Death » : « *O Father*, what intends thy hand […], / Against *thy only Son* ?[199] »

L'assemblée monstrueuse est enfin la récurrence surnaturelle par excellence où la mosaïque intertextuelle révèle toutes ses connivences : « C'est toujours le même schéma d'ensemble : Satan réunit un conseil infernal chargé de prendre des mesures de défense contre les progrès du christianisme[200] ». Il est donc plutôt prévisible que Chateaubriand s'inspire de Milton qui, à son tour, « a pu prendre dans le Tasse la description de l'enfer, le caractère de Satan, le Conseil des démons[201]. »

Les portes du palais ouvertes par trois Furies – souvenir d'Alecto, Tisiphone et Mégère dans la *Divine Comédie*[202] – le Chef rebelle est désormais devant ses acolytes. Sans personnifier ouvertement ses silhouettes infernales, Chateaubriand modèle son catalogue ténébreux sur les diables de Milton : le Démon de l'homicide reproduit Moloch par ses mots et son caractère (« My sentence is for open War… Arm'd with Hell flames and fury[203] ») ; la dignité et l'élégance du Démon de la fausse sagesse rappelle Belial (« with persuasive accent[204] »). La harangue de Satan réécrit enfin les vers du « Stygian council » :

> Dieux des nations, Trônes, Ardeurs, guerriers généreux, milices invincibles, race noble et indépendante, magnanimes enfants de cette forte patrie… [*M.*, l. VIII, 238]

« Princes, Potentates, / Warriors, the Flow'r of Heav'n » ; « Powers and Dominions, Deities of Heav'n[205] ». La liste se calque presque au pied de la lettre sur celle du *Paradis perdu*. Cependant, peu après, la chaîne de renvois s'interrompt totalement et le Diable des *Martyrs* continue : « race noble et indépendante, magnanimes enfants de cette forte patrie, le jour de gloire est arrivé : nous allons recueillir le fruit de notre constance et de nos combats. » [*M.*, l. VIII, 238] La révélation est tout à fait complète : par une stratégie de prélèvement et de prolongement du texte anglais, l'armée infernale se colore d'une Histoire vécue et Satan, archétype du républicain, entonne *La Marseillaise* ! Encore une fois, donc, et selon le mode

---

[198] *Paradise Lost*, II, 666-673.
[199] « *Ô père* ! que prétend ta main contre *ton unique fils* ? » *Id.*, II, 727-728 (je souligne).
[200] J. Gillet, *Le "Paradis perdu" dans la littérature française. De Voltaire à Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 582-583.
[201] Cf. Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, *op. cit.*, p. 485.
[202] *Enfer*, IX, 35-38.
[203] « Mon avis est pour la guerre ouverte… armés de la furie et des flammes de l'Enfer » *Paradis perdu*, II, 51, 61.
[204] « avec un accent persuasif » *Id.*, II, 118.
[205] « Princes, potentats, guerriers, fleurs du ciel » ; « Pouvoirs et dominations ! divinités du Ciel ! » *Id.*, I, 315-316 ; II, 11.

de la coupure, l'intertextualité fait fonction de point de départ pour glisser du fictif au réel. Car, « se référer à un texte, c'est également se référer à la situation dans laquelle on se trouvait quand on a lu ce texte[206]. »

Il ne reste, pour finir, que le récit enchâssé. À ce propos, mon choix s'est arrêté sur la longue excroissance qu'est l'histoire d'Eudore (du Livre IV au Livre XI, hors l'épisode de l'Enfer). Au Livre IV, l'évêque Cyrille, le chrétien Lasthénès, Démodocus et sa fille Cymodocée se rassemblent au confluent de deux fleuves pour entendre le jeune chrétien raconter ses aventures. La première filière d'influence nourrit la description de l'Arcadie où le personnage entreprend son récit :

> Dans le flanc de la montagne qui dominait la demeure de Lasthénès, s'ouvrait *une grotte* […] : c'était là qu'Eudore se renfermait pour verser les larmes de la pénitence…il commençait à sentir renaître au fond de son cœur un trouble qu'il n'avait que trop connu. […] Quand l'aurore eut dissipé les ténèbres, il lava la trace de ses pleurs dans une *source pure*… (je souligne) [*M.*, l. IV, 153]

Ce sont, encore une fois, des allusions, des citations déguisées, et des détails descriptifs qui révèlent tour à tour un refus ou une adhésion. Voilà ce que disait l'Adam de Gessner, après la chute :

> Wir waren unter den Pappel Bäumen und fanden in ihrem Schatten eine *Höhle* in dem Felsen. Sieh Eva! so sprach ich, sieh wie die Nature uns Bequemlichkeiten darbietet, sieh hier die reinliche Höhle, und diese *klare Quelle*, die neben ihr rauchet[207].

Mêmes détails du paysage donc, mais un sentiment de malaise à venir dans *Les Martyrs*. Admis ensuite à la cour de Rome, l'otage grec, traversant un territoire lu à travers les pages de la Bible, les réflexions des historiens et une certaine épopée du XVII[e] siècle (voir l'*Alaric* de Scudéry ou le *Clovis* de Desmarets de Saint-Sorlin[208]), fait l'expérience de l'arbitraire du prince. Engagé dans l'armée contre les Francs, il doit enfin affronter un peuple

---

[206] S. Rabau, « Introduction », dans *L'intertextualité*, textes choisis et présentés par Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 32. Chateaubriand place sa rencontre avec la littérature anglaise, et surtout avec Milton, pendant sa période d'exil en Angleterre (1793-1800). Les liens entre ces prélèvements du *Paradis perdu* et la période vécue par le jeune noble exilé (la Révolution et la Terreur nourrissent l'atmosphère satanique des *Martyrs*) sont, par conséquent, logiques.

[207] « Nous avançâmes […] et ayant pénétré jusqu'au rocher nous le trouvâmes creux : sa cavité formait *une grotte*. Vois, dis-je à votre mère, vois combien de commodités la nature nous offre ; vois cette grotte riante et cette *source pure* qui coule à côté avec un doux murmure. » *La Mort d'Abel*, II, p. 76 (je souligne).

[208] Georges de Scudéry publie son épopée chrétienne en 1654 ; Desmarets de Saint-Sorlin trois ans plus tard, en 1657. Dans la Querelle des Anciens et des Modernes – polémique née au sein de l'Académie française vers la fin du XVII[e] siècle – les deux poètes prennent le parti des Modernes (cf. mon « Introduction »). Le fait que Chateaubriand s'en sert dans son épopée est tout à fait significatif.

farouche et sanguinaire. À travers ces lignes, trois poèmes sont convoqués dans le récit, mais tout en étant profondément transformés par le contexte[209] :

> La *France* est une contrée sauvage et couverte de forêts qui commence au-delà du Rhin, et occupe l'espace compris entre la *Batavie* à l'occident, le pays des *Scandinaves* au nord, la Germanie à l'Orient, et les Gaules au midi. (je souligne) [*M.*, l. VI, 194]

L'intertexte est assuré par des références géographiques : la Batavie et les Scandinaves font respectivement écho aux *Bataves* de Bitaubé et aux *Helvétiens* de Masson[210]. Mais non pas pour en faire l'éloge. Les Francs, eux, ne sont plus ceux du poème de Lesur[211], mais un peuple qui décapite ses ennemis et pose leurs têtes sur des piques[212]. Quoique la redite réhabilite, tout au long de ce livre, le mythe ossianique de l'ancienne Gaule, goûté par l'auteur pendant son exil[213].

Dernier signal, mais pas moins important par rapport à cette duplicité de perspective, le bardit des Francs :

> 'Pharamond ! Pharamond ! *Nous avons combattu avec l'épée*.
> 'Nous avons lancé la francisque à deux tranchants ; la sueur tombait du front des guerriers et ruisselait le long de leurs bras. Les aigles et les oiseaux aux pieds jaunes poussaient des cris de joie ; *le corbeau nageait dans le sang des morts* ; *tout l'océan n'était qu'une plaie* : les vierges ont pleuré longtemps !
> 'Pharamond ! Pharamond ! *Nous avons combattu avec l'épée*. (je souligne) [*M.*, l. VI, 201]

Même si Chateaubriand ne l'avoue pas dans sa « Remarque[214] », le texte de ce chant de guerre est une claire transposition (presque un mot à mot) d'un passage de la traduction de Paul-Henri Mallet des *Eddas ou monumens de la mythologie et de la poésie des anciens peuples du Nord*. Il s'agit précisément de l'ode du *Roi Regner-Lodbrog* :

---

[209] Aussi bien que par la pensée politique de Chateaubriand. Sur les aspects autobiographiques et politiques du récit d'Eudore, voir Pierre Moreau, « Éléments autobiographiques du récit d'Eudore », dans *Mélanges de philologie et d'histoire littéraire offerts à Edmond Huguet*, Paris, Bovin & Cie Éditeurs, 1940, p. 446-459 ; Jean-Marie Roulin, « Le récit d'Eudore dans *Les Martyrs* : une allégorie de la formation de l'écrivain ? », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol. 54, 4, 1996, p. 346-356 ; mais aussi les pages consacrées aux *Martyrs* dans J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 198-207.

[210] Deux épopées sur les peuples du Nord publiées respectivement en 1797 et en 1799.

[211] *Les Francs, poëme héroïque en dix chants* (1797) par Charles-Louis Lesur.

[212] Il n'est pas difficile de cueillir là des allusions à la violence des foules pendant la Terreur.

[213] Sur l'importance d'Ossian et de l'épopée primitive dans la littérature du XVIII[e] et XIX[e] siècles (liées à une certaine nostalgie des origines), voir P. Van Tieghem, *Ossian en France*, *op. cit.*; J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 133-161 et p. 166-174. Pour une approche plus centrée sur l'œuvre de Chateaubriand, on suggère l'article déjà cité de Colin Smethurst, « Ossian et le *Génie du christianisme* », et Adrian H. Jaffe, « Chateaubriand's Use of Ossianic Language », *Comparative Literature Studies*, t. V, 2, 1968, p. 157-166.

[214] Où il n'est question que du *De Moribus Germanorum* de Tacite, de Saxo Grammaticus et de la *Litteratura runica*.

> Nous nous sommes battus à coup d'épées. […] Le rivage ne semblait qu'une seule plaie et les corbeaux nageaient dans le sang des blessés. Nous nous sommes battus à coup d'épées[215].

La source est tantôt calquée tantôt paraphrasée, puisque l'intertexte peut également fonctionner pour exprimer des contrastes. Jean-Marie Roulin, d'ailleurs, l'a bien remarqué : « Si politiquement les Francs n'offrent pas un modèle viable de liberté, la France des origines suscite une fascination extrêmement forte[216] ».

Conclusion

En conclusion, ce qu'on a essayé de démontrer jusqu'ici, c'est que les diverses formes de l'intertextualité, héritage ou prolongement d'autres notions plus anciennes – comme l'imitation ou l'étude des sources – vont bien au-delà d'un simple exercice intellectuel. Tout comme le « déjà dit » ou le « dit ailleurs », appliqués aux mécanismes rhétoriques du genre universel (l'épopée), et analysés au carrefour de plusieurs disciplines (*in primis*, l'univers d'attente et l'histoire des mentalités) sont bien loin de se cantonner au statut élémentaire d'ornement esthétique.

En interrogeant un *corpus* qui réclame sans cesse son appartenance à la tradition des *auctoritates*, c'est l'auteur lui-même, sa poétique et sa pensée qu'on interroge à la fois. Et c'est, par conséquent, un monument poétique et idéologique qu'on construit au fil de l'analyse textuelle. Or, les difficultés et les enjeux complexes d'une telle entreprise se multiplient si on décide de se plonger dans l'univers littéraire et dans les lectures épiques d'un auteur comme Chateaubriand, homme de lettres bien sûr, mais tout aussi noble exilé, homme politique, et dernier rejeton d'un héritage familial catholique. De la théorie à la pratique de l'épopée, en traversant donc le *Génie du christianisme* – premier berceau d'une réflexion esthétique féconde – *Les Natchez* et *Les Martyrs*, l'étude de l'intertexte retrace un véritable portrait d'écrivain.

Quoique le but avoué de ce chapitre soit celui d'ébaucher les coordonnées techniques d'un impressionnant travail sur la lettre, la citation avant, l'allusion, le résumé, le commentaire et la mise en abyme après, déclinent chez un écrivain imprégné de (r-) évolutions multiples, la construction d'une modernité.

---

[215] Paul-Henri Mallet, *Eddas ou monumens de la mythologie et de la poésie des anciens peuples du Nord*, 3e édition, Genève, Barde / Paris, Buisson, 1787, p. 295.
[216] J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 203.

La citation, elle, reprend les prédécesseurs au pied de la lettre et les réinsère dans un texte second qui, à son tour, les entoure d'autres morceaux critiques : en les traduisant, en les commentant, souvent même en les contestant. « Preuve », « appui », « autorité », « déférence » mais aussi « détournement » (voir, par exemple, le cas des coupures), la forme primaire de réécriture assimile et reconstruit une mosaïque de poètes épiques extrêmement parlante : dans le *Génie*, le dialogue avec les devanciers se fait galerie de modèles à travers laquelle il s'avère possible de soutenir une thèse : la religion chrétienne fonde la modernité historique et littéraire. Et une certaine tradition épique – à l'aide de « merveilleux », « descriptions » et « épisodes » – en a déjà embrassé les principes, semble nous dire l'apologiste.

Sous une forme moins pure, déguisée ou fondue dans le texte principal, la citation glisse enfin dans les épopées mêmes pour céder la place à d'autres pratiques, plus légitimes par rapport à des ouvrages de *fiction*. Allusion, résumé, paraphrase et mise en abyme relancent alors le défi inauguré par le théoricien sans jamais nous décevoir. « Discrète » et « implicite », la première réveille la parole d'autrui à partir d'un détail (physique, géographique, émotionnel) ; le résumé et la paraphrase la reformulent en l'adaptant à un contexte tout à fait personnel. Inversion, abréviation, développement du point de départ agissent sur la chaîne d'influences en la fondant dans une unité nouvelle.

La mise en abyme, enfin, par une perspective rhétorique qui interroge à la fois la microstructure des phénomènes déjà vus et la macrostructure du genre épique, rallie l'intertextualité à la question des *topoï*. Comme dans un jeu de poupées russes, l'auteur peut couper son propre texte tantôt pour résumer l'intrigue de sa source, tantôt pour faire parler ses « ombres ».

L'architecture de l'ouvrage en est, par là, profondément nourrie. Pris dans un système d'« échos », de « miroirs » ou de « réduplication », l'intertexte s'assimile, transforme la base et la réoriente[217]. Un examen attentif des lieux typiques de l'épopée le montre sans peine : à travers l'invocation, l'ingrédient surnaturel et le récit enchâssé, les modalités de la redite se déploient dans toute leur variété, sans manquer de suggérer au lecteur des *Natchez* et des *Martyrs* les innombrables pistes d'une nouvelle herméneutique.

Autrement dit – et pour reprendre encore une fois mon titre – le Chateaubriand épique est, avant tout et surtout, un Chateaubriand « réécrivain » des épiques. Car dans son univers, pratique de la répétition et esthétique de la variation s'entremêlent constamment. Et

[217] « L'intertextualité a donc une fonction définitoire et une fonction opératoire. Elle sert à définir la littérature comme à analyser les procédés littéraires. […] Étudier ce que le texte fait des autres textes, comment il les transforme, les assimile, ou les disperse… ». S. Rabau, « Introduction », dans *L'intertextualité*, textes choisis et présentés par Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 16.

l'intertextualité, elle, jette une lumière privilégiée sur l'évolution littéraire : les endroits où la plume réécrit, les différentes fonctions de la reprise, les poètes convoqués… dans la construction du monument épique moderne de Chateaubriand tout se tient. Sa poétique semble « marquée par une oscillation incessante entre l'exemplification des modèles et la dénonciation de leur présence. La novation provient des voix qui se rencontrent et produisent le sens pour aboutir à cette 'unité indéfinissable' [218]».

Unité que l'écrivain en exil, l'apologiste, le poète épique et plus tard le mémorialiste, ne cesseront jamais d'incarner : « Ces voyageurs voilés, qui viennent de fois à autre s'asseoir à notre table, sont traités par nous en hôtes vulgaires […]. En quittant la terre, ils se transfigurent, et nous disent comme l'envoyé du ciel à Tobie : « Je suis l'un des sept qui sommes présents devant le Seigneur. » Mais si elles sont méconnues des hommes à leur passage, ces divinités ne se méconnaissent pas entre elles. […] Est-ce rien de plus admirable que cette société d'illustres égaux se révélant les uns aux autres par des signes, se saluant et s'entretenant ensemble dans une langue d'eux seuls comprise ? » [*MOT*, I, l. XII, ch. 1, 563-564]

Dans quelle mesure et avec quels efforts Chateaubriand essaie de faire partie de cette communauté est désormais un point éclairci. La phénoménologie des pratiques intertextuelles qu'on vient de dresser l'a illustré par la base : la référence épique et son traitement textuel révèlent en même temps un chantier esthétique et historique. Chateaubriand, témoin comme ses contemporains des bouleversements et du désordre politique de deux siècles, doit re-penser l'Histoire. L'épopée, genre universel et carrefour des valeurs d'une nation, lui a ouvert les portes d'un nouveau débat ; les ombres évoquées par un certain intertexte vont fidèlement l'accompagner.

[218] Ph. Antoine, « Sur le style de Chateaubriand : « don du ciel » ou « don des morts » », art. cité, p. 44.

Chapitre II

Chateaubriand traducteur :
Ossian et Milton, ou les maîtres travestis

On renie souvent ces maîtres suprêmes ; on se révolte contre eux ; on compte leurs défauts ; on les accuse d'ennui, de longueur, de bizarrerie, de mauvais goût, en les volant et en se parant de leurs dépouilles ; mais on se débat en vain sous leur joug. Tout se teint de leurs couleurs ; partout s'impriment leurs traces ; ils inventent des mots et des noms qui vont grossir le vocabulaire général des peuples ; leurs expressions deviennent proverbes, leurs personnages fictifs se changent en personnages réels, lesquels ont hoirs et lignée. Ils ouvrent des horizons d'où jaillissent des faisceaux de lumière ; ils sèment des idées, germes de mille autres ; ils fournissent des imaginations, des sujets, des styles à tous les arts : leurs œuvres sont les mines ou les entrailles de l'esprit humain.

F.-R. de Chateaubriand,
Mémoires d'outre-tombe, I, l. XII, ch. 1

D'ailleurs, deux esprits d'une nature analogue peuvent très bien avoir des conceptions pareilles, sans qu'on puisse leur reprocher d'avoir marché servilement dans les mêmes voies. Il est permis de profiter des idées et des images exprimées dans une langue étrangère, pour en enrichir la sienne : cela s'est vu dans tous les siècles et dans tous les temps.

F.-R. de Chateaubriand,
Mémoires d'outre-tombe, I, l. XII, ch. 4

On ne recherche que ce qu'on a perdu.

Michel Schneider, *Voleurs de mots*

Le choix de consacrer une longue section de cette étude sur l'intertexte épique moderne au fait traductif, et de l'associer à la théorie et à la pratique de l'épopée chez Chateaubriand, peut sembler à la fois étonnant et paradoxal.

Cela, du moins, d'après ceux qui n'ont jamais conçu la figure de l'écrivain autrement que sous les étiquettes légendaires d'« Enchanteur » ou de « *sachem* du romantisme[1] ». C'est-à-dire, sur un autre plan, d'après qui a toujours eu tendance à considérer la traduction comme une opération servile, humble et mécanique[2], très éloignée de la noble inspiration poétique reconnue d'emblée au premier des genres[3].

Or, on signale immédiatement qu'un tel jugement est impropre. Cela aussi, parallèlement, à deux niveaux : *primo*, une enquête sur les influences des poètes épiques dans les chefs-d'œuvre d'un auteur imprégné de son siècle[4] ne peut pas négliger, si l'on entreprend de les examiner au fil des modes intertextuels[5], l'importance d'un processus de réécriture qui est bien loin de rester neutre[6] ; *secundo*, la traduction constitue une activité littéraire omniprésente aussi bien dans la vie (du point de vue matériel, « alimentaire[7] ») que dans

---

[1] Cf. M.-É. Bougeard-Vetö, *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 25.

[2] Antoine Berman n'hésite pas à évoquer, parmi les différentes facettes de l'acte de traduire, « la condition occultée, refoulée, réprouvée et *ancillaire* de la traduction ». Cf. Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 14. Il s'agit d'un sentiment largement répandu bien avant le XIX^e^ siècle. Du Bellay, par exemple, reléguait l'activité du traducteur à un rang second pour son manque de créativité, et le dialogue entre le traducteur et le géomètre dans les *Lettres persanes* faisait écho à ce parti pris des critiques : « Il y a vingt ans que je m'occupe à faire des traductions. – Quoi ! Monsieur, dit le géomètre, il y a vingt ans que vous ne pensez pas ? Vous parlez pour les autres, et il pensent pour vous ? – Monsieur, dit le savant, croyez-vous que je n'aie pas rendu un grand service au public, de lui rendre la lecture des bons auteurs familière ? – Je ne dis pas tout à fait cela : j'estime autant qu'un autre les sublimes génies que vous travestissez. Mais vous ne leur ressemblerez point ; car, si vous traduisez toujours, on ne vous traduira jamais. » Le passage est cité par M.-É. Bougeard-Vetö (*Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 31) qui l'extrait de Montesquieu, *Lettres persanes*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier, Lettre CXXVIII, p. 269.

[3] « Ce qui fonde avant tout la supériorité de la poésie [*épique*], c'est que, loin d'être réduite à se contenter de copier, de représenter […], elle possède la faculté divine de créer, faculté qui lui a été accordée par la Nature même. » S. Himmelsabch *L'épopée ou la « case vide ». La réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, *op. cit.*, p. 10-11.

[4] Et un qui n'a jamais dédaigné d'employer sa plume pour des buts extra-littéraires. C'est ce que je m'attache à souligner sans cesse dans mon analyse de l'intertexte et de l'épopée (genre idéologique lié à une collectivité nationale et prônant des valeurs universelles, encore plus riche dans une esthétique de la modernité) chez Chateaubriand.

[5] « Un texte peut en imiter un autre, le pasticher, le parodier, le recréer librement, le paraphraser, le citer, le commenter, ou être un mélange de tout cela. […] Or, du point de vue de la structure formelle, ces rapports sont très proches de la traduction. » Cf. Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 36.

[6] J'ai exposé cette thèse à plusieurs reprises dans le premier chapitre, tout au long de l'examen des fonctions extratextuelles remplies par l'intertexte. J'y ai aussi signalé la place de la traduction par rapport aux phénomènes de réécriture. Voir *supra*, chapitre I, p. 18-19.

[7] La plupart de ses traductions sont à situer dans les années d'exil en Angleterre, pendant les jours de sa grande détresse en tant qu'émigré de la Révolution. L'auteur avait dû avoir recours à la traduction comme moyen pour

l'œuvre de Chateaubriand[8]. Sa production en est parsemée et les déclarations des *Mémoires d'outre-tombe* font remonter le premier témoignage de cet instinct traducteur aux jours passés avec Lucile à Combourg[9].

Tant qu'on serait tenté d'avancer, par conséquent et avec un grand nombre d'experts, que la traduction est consubstantielle, chez Chateaubriand, au développement même de l'écriture[10] ; qu'elle en porte sans cesse la « marque de fabrique[11] ». D'une part – on l'a vu – à cause de son statut auroral dans la formation littéraire du jeune rêveur ; d'autre part, pour sa grande variété de mécanismes, de choix et d'écarts qui la placent, à côté des nombreuses pratiques intertextuelles, entre une poétique de la répétition et une technique de la variation.

En résumé, « le traducteur ré-énonce un texte […], il s'avère « co-auteur » ou « réécrivain »[12] » et entreprend – systèmes linguistiques et distances culturelles le demandent – un travail de compensation. Mais une traduction, c'est aussi autre chose : « Un texte pour l'autre, un texte sous l'autre, un texte comme l'autre […] », slogan scandé où « l'autre désigne à la fois l'autre texte et l'autre écrivain[13]. » Traduire signifie en même temps relire, examiner, interpréter. Et, à l'occasion, assimiler ce qu'on traduit, pas seulement dans son propre univers linguistique. Bref, si les études de théoriciens comme Antoine Berman ont toujours interrogé la traduction en tant qu'« ouverture sur l'Étranger[14] », cela ne s'est pas fait par hasard : la relation intertextuelle, tantôt en adhérant tantôt en s'écartant de l'original, convoque nécessairement l'Autre, le modèle, la source. La traduction, encore plus que les autres modes de l'intertexte analysés plus haut, « touche à la question de l'identité et de la filiation[15]. »

Ce qui, encore une fois, revient à dire, par rapport à la réflexion sur l'épopée chez Chateaubriand, dans quel rapport se place le traducteur face aux poètes épiques traduits ? Quels sont ces poètes et ces poèmes choisis ? Quels éléments peut-on tirer d'une analyse de

---

résoudre ses soucis financiers. Je reviendrai sur cet aspect d'ici peu, lors d'une mise en contexte de cette activité linguistique et des écrivains choisis par Chateaubriand.

[8] « Très tôt et durant toute sa vie, Chateaubriand a traduit des vers, des phrases, des passages, depuis des langues variées : grec, latin, anglais, italien, espagnol… Chacun des grands ouvrages de Chateaubriand en contient ». M.-É. Bougeard-Vetö, *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 33.

[9] « Dans les premiers enchantements de l'inspiration, j'invitai Lucile à m'imiter. Nous passions des jours à nous consulter mutuellement, à nous communiquer ce que nous avions fait, ce que nous comptions faire. Nous entreprenions des ouvrages en commun ; guidés par notre instinct, nous traduisîmes les plus beaux et les plus tristes passages de Job et de Lucrèce sur la vie » [*MOT*, I, l. III, ch. 6, 205]. Le passage remonte aux années 1783-1784.

[10] « Le traducteur, qui est aussi un praticien de l'écriture, plusieurs crans au-dessous si l'on veut, se pose des problèmes de praticien. » J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, *op. cit.*, p. 110.

[11] Voir A. C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 128.

[12] J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, *op. cit.*, p. 112.

[13] M. Schneider, *Voleurs de mots*, *op. cit.*, p. 271.

[14] A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 98.

[15] M. Schneider, *Voleurs de mots*, *op. cit.*, p. 271.

ses traductions, complètes ou fragmentaires, à propos de l'élaboration de sa pensée épique moderne ?

Des questions que j'ai déjà posées, bien sûr, au début de cette thèse et que le fait traductif pourrait, pour sa part, satisfaire davantage. Au premier chef, dans une perspective commune au procédé intertextuel et au genre littéraire où les « stratégies » du traducteur et les « attentes » du lecteur peuvent « être porteuses de valeurs littéraires et autres[16]. »

Ce qui implique – on le rappelle – l'adoption d'une approche « herméneutique[17] », idéale lorsqu'il s'agit de transposer la lettre d'une épopée, monument littéraire auquel la tradition reconnaît, depuis toujours, « l'avantage de représenter le monde en sa diversité, comme en un miroir[18]. »

L'exigence réclamée par Jean-René Ladmiral devient ainsi la nôtre : « *A fortiori* faut-il ici déborder la dimension linguistique vers une *poétique de la traduction*, qui suppose une théorie de la « littérarité »[19]. » Concevoir la traduction comme procédé intertextuel correspond, par conséquent, à désigner la littérature comme forme de réception de la littérature[20] ; traduire correspond à « se connaître ».

2.1 Ossian et Milton : horizon culturel et élection des maîtres

Une fois cette réalité reconnue – c'est-à-dire que la traduction est « l'une des activités les plus méconnues » et pourtant, on le verra, l'une des plus fécondes « de ce génie polymorphe[21] » – il ne reste qu'une deuxième étape, avant de passer à l'analyse détaillée des

[16] Lieven D'Hulst, « La Traduction : un genre littéraire à l'époque romantique ? », *RHLF*, mai-juin 1997, p. 394.
[17] Voir *supra*, chapitre I, p. 24, 32, 43. Antoine Berman, après avoir illustré les étapes de sa méthode, dans un essai devenu exemplaire pour tout critique de la traduction, utilise l'expression d'« herméneutique moderne », « laquelle est simultanément une réflexion sur la Poétique, l'Éthique, l'Historique et le Politique ». Cf. Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 81. Quoique le pionnier de l'herméneutique littéraire reste Hans Robert Jauss (cf. *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988), son application au domaine traductologique est due à Antoine Berman.
[18] Gisèle Mathieu-Castellani, « Le monde, comme en un miroir », dans *Plaisir de l'épopée*, *op. cit.*, p. 6. Sur l'aspect mimétique de l'épopée voir aussi Erich Auerbach, « La cicatrice d'Ulysse », dans *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 11-34 et Emil Steiger « Le style épique : la représentation », dans *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, Paris, Lebeer-Hossmann, 1990, p. 67-104.
[19] J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, *op. cit.*, p. 21 (je souligne).
[20] Cf. Werner von Koppenfels, « Intertextualität und Sprachwechsel. Die literarische Übersetzung », dans Ulrich Broich ; Manfred Pfister, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1985, p. 6.
[21] Marie-Élisabeth Bougeard-Vetö, « Les premières traductions de Chateaubriand », dans *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, Actes du colloque ENS Ulm, textes réunis par Béatrice Didier et Emmanuelle Tabet, Paris, Champion, 2006, p. 133. Les études sur cet aspect de l'activité littéraire de Chateaubriand sont en effet très rares. Celles consacrées à ses premiers essais traductifs presque inexistantes, la plupart des travaux s'arrêtant sur la traduction intégrale du *Paradis perdu* sortie en 1836.

textes : tracer un bref aperçu de l'horizon culturel du traducteur et délimiter mon *corpus* aux seuls auteurs épiques.

Pour ce qui est du premier point, l'explication d'Antoine Berman offre, dans une admirable synthèse, les éléments les plus aptes à décrire la position de Chateaubriand à l'égard de la traduction : « On peut définir en première approximation l'horizon comme l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur[22]. »

C'est donc en Angleterre[23], exilé français parmi tant d'autres[24], que Chateaubriand prend la plume pour rencontrer l'Étranger, l'Autre. C'est, disons, au moment même où la Révolution provoque le déplacement forcé d'une importante société d'écrivains[25] qu'une nouvelle littérature – celle anglaise – renforce sa présence au sein de la France des lettres. Or, il paraîtrait plutôt logique d'en inférer que, les liens entre les deux univers littéraires se faisant plus étroits, seul un recours à la traduction peut assurer, par le biais d'une relecture des textes, une riche et intarissable circulation d'idées. Puisque, si « l'expérience de l'exil faite par ces écrivains a eu une importance décisive sur la *structure* de la culture française[26] », le travail sur la langue qu'en a fait la traduction a pu bien montrer, en plusieurs cas, l'enjeu immanent de cette transformation.

Une dernière remarque sur la période en question achève le tableau : « à la fin du XVIII^{e} siècle […] se fait entendre l'appel d'une grande autonomie pour la traduction, et d'une conception traductive plus nettement orientée vers les originaux, plus soucieuse aussi d'en laisser transparaître le « cadre communicationnel », c'est-à-dire ses modes d'énonciation, ses destinataires, ses fonctions[27]. »

---

[22] A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, *op. cit.*, p. 79.
[23] À l'exception des exercices scolastiques à Combourg, voir ci-dessus p. 47 et *MOT*, I, l. III, ch. 6.
[24] La période de l'exil s'étend pour Chateaubriand de 1793 à 1800 (Cf. « Annexe I : Chronologie de la vie et des œuvres du jeune Chateaubriand (1768-1811) »). Une grande partie de son séjour à l'étranger est marquée par une profonde pauvreté et de tristes conditions de détresse, outre que, bien sûr, par une intense activité littéraire. Parmi les émigrés français à Londres, il faut rappeler Montlosier, Rivarol, Mallet du Pan, Fontanes, Delille, le journaliste Peltier et le libraire Dulau. Sur ce sujet voir Fernand Baldensperger, *Le Mouvement des idées dans l'émigration française (1789-1815)*, Paris, Plon, 1924 ; Anatole Le Braz, *Au pays d'exil de Chateaubriand*, Paris, Champion, 1909 et Pierre Christophorov, *Sur les pas de Chateaubriand en exil*, Paris, Éditions de Minuit, 1960.
[25] « From 1789-1814 France was cut off officially from all the other countries of Europe. Because of this state of affairs, many of the aristocrats as well as the elite of literary circles were forced to flee from their native country across the Channel. » Cf. Meta Helena Miller, *Chateaubriand and English literature*, Baltimore, John Hopkins Press, 1925, p. VIII.
[26] A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 98.
[27] L. D'Hulst, « La Traduction : un genre littéraire à l'époque romantique ? », art. cité, p. 395.

Donc : un contexte historique post-révolutionnaire, le sentiment nostalgique d'une perte lié aux conditions des expatriés, un climat culturel anglomane[28], associés – ajoutons-le – à un goût très vif de l'ailleurs et des littératures étrangères[29].

Dans ce sillage, la définition des originaux et la découverte de leurs « cadres communicationnels » amènent à mon deuxième point : les auteurs traduits par Chateaubriand et, dans mon propos, ceux qui ont écrit des épopées.

Laissant délibérément de côté les aspects matériels qui prétendraient réduire la portée du phénomène traductif de l'exilé à une simple vocation « alimentaire » (la « traduction gagne-pain », celle qu'on rémunère « à la feuille »)[30], c'est, bien au contraire, ce qui ressort d'une lecture attentive des traductions qui m'intéresse. Je partage ici la conclusion de Marie-Élisabeth Bougeard-Vetö : « peut-être faut-il simplement dissocier deux types de traductions, activités d'interprète et traductions d'ouvrages littéraires ou de fragments d'ouvrages littéraires qu'il réutilisera ultérieurement. » Et elle continue : « Ce sont ces traductions de type littéraire qui forment un corpus, modeste certes mais assez important et homogène toutefois pour justifier une étude[31]. » Car, « si la nécessité de gagner du pain a incontestablement poussé Chateaubriand à se faire traducteur, il reste qu'au-delà de la question : pourquoi Chateaubriand a-t-il traduit ? s'en pose une seconde : pourquoi a-t-il traduit tel et tel auteur ?[32] »

Afin de dresser un bref mais concis inventaire des ouvrages traduits durant l'exil – ceux qu'on vient de classer comme productions « de type littéraire » – on devra en retenir les

[28] « Pour comprendre ce qui a pu motiver les choix de Chateaubriand, il faut se rappeler que le XVIII[e] siècle est marqué en France par le phénomène de l'anglomanie ; la vision qu'avaient les Français de l'Angleterre et des Anglais au début du siècle a évolué : de négative, l'image des Anglais devient de plus en plus positive jusqu'à susciter *admiration* et *imitation*. » (je souligne) M.-É. Bougeard-Vetö, *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 77.

[29] J'inclus, dans cette liste, les éléments analysés par Marie-Élisabeth Bougeard-Vetö dans son deuxième chapitre. *Id.*, p. 77-107.

[30] Presque tous les critiques qui ont exprimé un jugement sur l'activité de traduction pendant l'exil, en ont trop souvent réduit l'importance sur la base des soucis alimentaires du traducteur, en faisant par là du traduire un simple travail pour sortir d'une situation de détresse matérielle. Or, quoique le besoin de gagner du pain soit bien sûr incontestable, d'après ce qu'en dit Chateaubriand lui-même (« J'étais en face de mon avenir doré ; mais le présent, sur quelle planche le traverser ? Pelletier me procura des traductions du latin et de l'anglais ; je travaillais le jour à ces traductions, la nuit à l'*Essai historique* » [*MOT*, I, l. X, ch. 5, 509] ; « Fauche voudrait-il faire des arrangements avec moi pour des traductions ? Je lui propose de traduire à sa volonté un ouvrage quelconque, soit histoire, science ou roman à tant la feuille. Je puis également lui traduire du grec, du latin, de l'italien et de l'anglais. […] je suis pressé par les circonstances », le sujet est l'éditeur François Fauche et le destinataire de la lettre Amable de Baudus, *Correspondance générale*, *op. cit.*, « Lettre n. 38 », t. I, p. 89-90), on est persuadés qu'un faisceau de raisons différentes et plus ou moins cachées guide le choix des auteurs traduits. C'est ici l'examen des épopées traduites par Chateaubriand qui m'aidera à déceler le chantier épique moderne en construction dans la pensée du traducteur.

[31] M.-É. Bougeard-Vetö, « Les premières traductions de Chateaubriand », dans *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, *op. cit.*, p. 137.

[32] M.-É. Bougeard-Vetö, *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 77.

extraits de pamphlets du temps de Cromwell insérés dans l'*Essai sur les révolutions*[33], les articles publiés dans le *Mercure de France* entre juillet 1801 et septembre 1802[34], les fragments de l'Ossian de Macpherson disséminés aussi bien dans ses articles que dans le *Génie*, l'ensemble plus remarquable des trois contes ossianiques de John Smith[35], et les innombrables extraits du *Paradise Lost*, traduits puis enchâssés dans l'apologie du christianisme.

Dans le but, enfin, d'interroger la traduction des épopées pour appréhender, dans cette deuxième étape[36], l'édifice de la modernité chez le théoricien avant et chez le chantre épique après[37], c'est justement sur la rencontre avec Ossian et Milton que j'ai estimé opportun de m'arrêter.

2.2 L'atelier du traducteur, ou l'épopée moderne « par le petit bout de la lorgnette[38] »

Munis de ces informations sur le contexte historico-culturel, mais aussi persuadés que le fait traductif pourrait révéler d'autres pistes et de très fécondes par rapport au Chateaubriand penseur du « grand genre », confions-nous maintenant aux cas spécifiques de Milton et d'Ossian, pour tenter une nouvelle interprétation de la pratique intertextuelle.

Car, si « toute traduction comporte une part de transformation hypertextuelle […], dans la mesure où elle s'effectue à partir d'un horizon littéraire[39] » (sa propre culture à tel ou tel moment historique), il est tout de même possible que, à côté de cela, des éléments plus profonds, voire individuels, participent à la construction du « sentir », de l'« agir » et du

[33] Dans le chapitre « Jugement et condamnation de Charles I^er^ roi d'Angleterre » (cf. mon édition de référence : *Essai sur les révolutions - Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, II^e^ partie, chapitre XVI, p. 324-326. Pour indiquer l'*Essai*, j'utiliserai dorénavant la sigle *E.*).

[34] « Cette série se compose d'un texte général puis de petites monographies sur Young, Shakespeare, Beattie et Mackenzie enfin. Dans les articles sur Young, Shakespeare et Beattie, Chateaubriand propose de longs extraits traduits. » M.-É. Bougeard-Vetö, « Les premières traductions de Chateaubriand », dans *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, *op. cit.*, p. 138-139. Pour les détails concernant les circonstances de ces traductions mineures voir du même critique *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 383-398.

[35] À savoir : « *Dargo, Duthona, Gaul*, poèmes traduits du gallique en anglais par John Smith », contes du celtisant écossais que Chateaubriand ne publiera qu'en 1828 dans le cadre de ses *Œuvres complètes* chez Ladvocat.

[36] Puisqu'elle vient après mon *excursus* des principaux modes intertextuels.

[37] Ce sont respectivement les sujets des trois chapitres suivants : le *Génie du christianisme* et la théorie de l'épopée moderne ; Chateaubriand auteur épique des *Natchez* et des *Martyrs*.

[38] L'expression entre guillemets est tirée de J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, *op. cit.*, p. 110 : « Il [*le traducteur*] voit la littérature par le petit bout de la lorgnette, à travers un miroir grossissant les détails ».

[39] A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 40.

« penser »[40] du traducteur. J'ai déjà souligné, en ouverture[41], le caractère d'omniprésence de l'exercice traductif chez Chateaubriand ; il y en a qui, en le faisant correspondre à « une véritable quête », en ont suggéré la richesse référentielle : « elle [*la traduction*] a des retentissements imprévisibles et radicaux sur son œuvre et sur sa vie, elle représente l'expression de désirs profonds[42]. » On devine, par là, comment l'étude de ces retentissements et l'émergence de ces désirs, enfouis sous la couche textuelle de l'Autre, peuvent se multiplier sans cesse au carrefour des thèmes, des valeurs, et des messages d'un genre littéraire profondément imbu d'Histoire. En choisissant les chants d'Ossian et *Le Paradis perdu*, en outre, c'est déjà le rapport de Chateaubriand à la tradition « moderne » de ce genre qui se dessine ; cette lignée de poètes avec lesquels il pourra mieux interpréter son époque.

L'examen des phénomènes transpositifs, les calques, les ajouts, les coupures, la fidélité à l'original dans certains passages et l'écart (le remaniement) de la source dans d'autres, seront, enfin, autant de marques matérielles à partir desquelles je formulerai mes réflexions. La démarche sera celle déjà adoptée pour les modes de l'intertexte ; les implications éthiques[43], celles que seule une quête des Pères (littéraires et idéologiques) comme la traduction des épiques, peut déceler au fil d'une relecture « par le petit bout de la lorgnette ».

2.2.1 *Dargo*, *Duthona*, *Gaul* : les *Galic Antiquities* de John Smith

J'ai déjà signalé plus haut que les traductions en exil n'étaient liées qu'en partie aux simples soucis matériels du traducteur. Essayons, par conséquent, de pénétrer jusqu'au cœur du problème. Autrement dit, si « le choix par Chateaubriand des auteurs qu'il a traduits ne s'est pas fait au hasard » et que « des liens existent entre eux et lui » tant qu'« une relation véritablement littéraire se tisse[44] », quels sont d'autre part les signaux intertextuels les plus parlants par rapport à cette relation ? Comment se construit-elle au fil du texte traduit et quels « ingrédients » apporte-t-elle à l'idéal épique du traducteur ?

---

[40] A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, *op. cit.*, p. 79.
[41] Cf. ci-dessus, p. 47.
[42] M.-É. Bougeard-Vetö, *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 26.
[43] Antoine Berman consacre un chapitre entier de son essai *La Traduction et la lettre* à « L'éthique de la traduction » (p. 69-78). Voilà, en quelques mots, ce qu'il en dit : « L'acte éthique consiste à reconnaître et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre. » (cf. A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 74). L'analyse des traductions par Chateaubriand m'aidera à comprendre dans quelle mesure cette confrontation aux modèles – dans mon cas aux modèles de l'épopée moderne – passe par l'emploi matériel que le traducteur fait du texte-source.
[44] M.-É. Bougeard-Vetö, « Les premières traductions de Chateaubriand », dans *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, *op. cit.*, p. 140.

Pour répondre à ces questions, il ne me reste désormais qu'une chose à faire : commencer à contempler l'artiste dans son atelier.

L'exemple du Barde écossais est le premier à ouvrir le terrain critique de mes observations. Quelques prémisses à propos de ce monument du primitivisme semblent cependant indispensables : « L'Irlande et les montagnes de l'Écosse ont été habitées de temps immémorial par des populations qui parlaient et qui ont parlé jusqu'à nos jours un idiome celtique appelé le *gaélique*, voisin du gallois et du breton de notre Armorique. Des hommes qui distinguaient leur imagination ou leur mémoire ont, pendant des siècles, composé ou retenu des chants qui racontaient les légendes divines ou célébraient les exploits des guerriers. […] Il y avait les enlèvements, les bannissements, les fêtes, les massacres, les débordements de lacs, les voyages sur mer, etc.…[45] ». Le *cycle ossianique* n'est, en fait, que le troisième ensemble de ces légendes épiques cataloguées par les celtisants[46]. « Il a pour centre – nous renseigne Van Tieghem – les exploits de *Finn*, de son fils *Ossian*, et de leurs compagnons, qui auraient vécu en Irlande vers la fin du III^e^ siècle[47]. » Macpherson, sous prétexte d'avoir retrouvé des fragments poétiques concernant ces bardes, publia le premier, en 1760, une traduction anglaise de ces textes anciens, *The Poems of Ossian*[48]. Poursuivant la même vogue « excavatrice[49] », vingt ans après le Révérend John Smith donna pour authentiques quatorze poèmes des Hautes-Terres dont il était l'auteur[50]. Un sentiment esthétique voué aux « origines », aux « sources » de l'identité nationale avait enfin trouvé dans la poésie du Nord le modèle d'un « Ur-Epik », encouragé d'ailleurs par les nouvelles pistes de l'article de Sulzer[51].

---

[45] P. Van Tieghem, *Ossian en France*, *op. cit.*, t. I, p. 8.

[46] Le premier étant le *cycle mythologique* (le plus ancien) et le second le *cycle de Conchobar et Cuchullin*, appelé aussi *cycle héroïque*. Cf. *Id.*, p. 10.

[47] *Ibid.*

[48] *Fragments of ancient poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Galic or Erse language*, translated by James Macpherson, 1760 : « chants épiques attribués au barde Oisin, dit Ossian, fils du barde et guerrier légendaire Fingal, qui aurait vécu au III^e^ siècle. C'est la tradition orale qui aurait permis à Macpherson de composer les poèmes ossianiques, auxquels s'ajoutèrent *Fingal* (1761) et *Temora* (1763). » M.-É. Bougeard-Vetö, *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 80.

[49] J'emprunte cet adjectif à J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 148 : « Répondant à une interrogation sur l'origine des cultures et les racines des nations, Ossian marque le point de départ de quêtes d'épopées perdues, enfouies sous les décombres de l'histoire : depuis le succès des poèmes d'Ossian « on s'est occupé à la recherche de ces poésies comme on déterre en Italie des monuments étrusques », écrit un correspondant du *Journal étranger* en 1764. Et en 1828 Chateaubriand rappelle cette furie excavatrice : « De toutes parts on prétendait découvrir des poésies erses ou galliques, trésors enfouis que l'on déterrait, comme ceux de quelques mines de la Cornouaille oubliées depuis le temps des Carthaginois. » »

[50] John Smith, *Galic Antiquities : consisting of a History of the Druids particularly of those of Caledonia ; a Dissertation on the Authenticity of the Poems of Ossian ; and a Collection of Ancient Poems, Translated from the Galic of Ullin, Ossian, Orran, etc.*, Édimbourg, T. Cadell (Londres) & C. Elliot (Édimbourg), 1780. Je citerai le texte anglais d'après cette édition.

[51] Il s'agit de l'article « Épopée » du philosophe suisse Johann-Georg Sulzer (1720-1779). Il fut extrait de son *Allgemeine Theorie des schönen Künste* pour être inséré en 1776 dans le deuxième tome du *Supplément à l'Encyclopédie*. Sur cet aspect de l'évolution épique voir J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand :*

Or, quoique maints experts n'hésitent plus à faire remonter l'emprise de Macpherson aux premières rêveries de l'adolescent de Bretagne[52], ou à en tracer l'influence sur les paysages, les personnages, et les thèmes de toute sa carrière d'écrivain[53], la rencontre du traducteur Chateaubriand avec les *Galic Antiquities* de John Smith est un fait de l'exil :

> Lorsqu'en 1793 la Révolution me jeta en Angleterre, j'étais grand partisan du barde écossais […]. Je lus avec avidité une foule de poèmes inconnus en France, lesquels, mis en lumière par divers auteurs, étaient indubitablement, à mes yeux, du père d'Oscar, tout aussi bien que les manuscrits runiques de Macpherson. Dans l'ardeur de mon admiration et de mon zèle, tout malade et tout occupé que j'étais, je traduisis quelques productions *ossianiques* de John Smith[54].

Traduites à la fin du XVIII[e] siècle, ces productions ne verront la lumière qu'une trentaine d'années plus tard, en 1828, et dans une version fort réduite ; Chateaubriand lui-même le déclare dans la « Préface » qui les précède : « J'avais traduit Smith presque en entier : je ne donne que les trois poèmes de Dargo, de Duthona et de Gaul[55]. »

Mais, qu'on se demande : de quoi est-il question précisément dans ces trois textes ? Le résumé donné par Paul Van Tieghem dans son essai *Ossian en France* nous aide à familiariser avec l'atmosphère et le ton de ces contes. Il relate ainsi l'histoire de *Dargo* : « L'action de ce poème compliqué et romanesque se passe du temps de Comhal, père de Fingal. Dans une expédition maritime, ce chef retrouve Dargo, l'un de ses compagnons, que l'on croyait perdu en mer. Sa disparition ayant causé la mort de sa femme Crimora, il épouse Crimoïna, femme du roi ennemi, Amor, vaincu et tué. Un des compagnons de Dargo s'avise d'éprouver si cette étrangère aime réellement son mari, et pour cela on lui rapporte Dargo couvert de sang et soi-disant tué par un sanglier. Crimoïna le pleure et meurt. Deux épisodes racontés par Ullin

---

poésie, histoire et politique, en particulier le chapitre 7, « La nostalgie des origines ou la naissance de l'épopée 'primitive' », *op. cit.*, p. 133-161.

[52] Si la thèse de Paul Van Tieghem sur la date de rencontre entre Chateaubriand et Ossian reste encore très vague, celle de Jean Mourot, appuyée tantôt sur les témoignages du mémorialiste (« Je reconnais tout d'abord que, dans ma première jeunesse, *Ossian*, *Werther*, *les Rêveries du promeneur solitaire*, les *Études de la nature*, ont pu s'apparenter à mes idées » [*MOT*, I, l. XII, ch. 4, 577]), tantôt sur des données biographiques (sa fréquentation à Paris [1787-1791] des poètes férus d'Ossian, parmi lesquels on trouve Fontanes) se veut plus précise. Cf. P. Van Tieghem, *Ossian en France*, *op. cit.*, t. II, p. 182-186 et Jean Mourot, *Études sur les premières œuvres de Chateaubriand. Tableaux de la nature. Essai sur les révolutions*, Paris, Nizet, 1962.

[53] « Chateaubriand est le premier grand nom de la littérature française que nous trouvions profondément influencé, profondément modifié par Ossian ; ce n'est pas encore assez dire : qui ait dû à Ossian la forme de ses rêves et la parfaite expression des émotions les plus profondes de son cœur. […] Dans l'ardeur de sa jeunesse ou dans la désillusion de son âge mûr, il a fidèlement gardé le même culte au Barde de Morven ». P. Van Tieghem, *Ossian en France*, *op. cit.*, t. II, p. 209.

[54] F.-R. de Chateaubriand, « Préface » de « *Dargo, Duthona, Gaul*, poèmes traduits du gallique en anglais par John Smith », dans *Mélange et poésies*, *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, Paris, Ladvocat, 1828, t. XXII, p. II-III.

[55] *Id.*, p. III. Ils correspondent aux trois premiers dans le recueil de Smith ; ce dernier – on l'a déjà annoncé – en comprenait quatorze : 1. *Dargo* (*Part I*, *Part II*), 2. *Gaul*, 3. *Duthona*, 4. *Dermid*, 5. *Finan and Lorma*, 6. *Cathluina*, 7. *Cathula*, 8. *Manos*, 9. *Trathal*, 10. *Dargo, the Son of Druivel*, 11. *Cuthon*, 12. *The Fall of Tura*, 13. *Cathlava*, 14. *The Death of Artho*.

narrent, de plus, les aventures romanesques de Colda et de Minvela, de Morglan et de Minona[56]. »

Passons maintenant à l'action du traducteur. Voici, à ce propos, les deux ouvertures du poème en vis-à-vis et les principaux phénomènes transpositifs à l'œuvre dans le passage d'une langue à l'autre (j'écrirai en gras ce qui change dans les deux versions) :

> See ! Dargo rests beneath his lonely tree, and listens to the breeze in its rustling leaf. **The ghost** of Crimoina rises on the blue lake below […]. – I also feel **thy grief** at my heart, O Dargo; my tears tremble as dew on the grass, when I remember **thy woful tale**.
> Comhal sat on the rock, where now the deer graze on his tomb. The mark of **his bed** are three gray stones and a leafless oak…
>
> Dargo est appuyé contre un arbre solitaire ; il écoute le vent qui murmure tristement dans le feuillage : **l'ombre** de Crimoïna se lève sur les flots azurés du lac. […] Et moi aussi, ô Dargo, je sens **tes infortunes** ! Les larmes tremblent dans mes yeux comme la rosée sur l'herbe des prairies, quand je me souviens de **tes malheurs**.
> Comhal était assis au lieu où les daims paissent maintenant sur sa tombe : un chêne sans feuillage et trois pierres grisâtres rongées par la mousse des ans marquent **les cendres du héros**[57].

Ce qu'on remarque aussitôt ici concerne le choix lexical du traducteur : à l'anglais *ghost*, *thy grief*, *thy woful tale* et *his bed* correspond le français *ombre*, *tes infortunes*, *tes malheurs*, *les cendres du héros*. À un niveau plus profond, on ne peut certes pas négliger le fait que l'ensemble sémantique construit par le traducteur n'est plus si neutre et impartial que celui de l'original : dans le cadre d'une stylistique comparée, on est passé du premier plan, le répertoire des signes, au troisième, la construction du message[58]. Pourquoi enfin ne pas traduire tout simplement *fantôme*, *ta douleur*, *ton récit douloureux* et *son lit* ? Dans la même perspective, *the bird of night* plus bas devient chez Chateaubriand *l'oiseau des morts*, et la « mournful voice » qui « welcomed its fullen note from a cave » c'est bien « the ghost of

[56] P. Van Tieghem, *Ossian en France*, *op. cit.*, t. I, p. 41.
[57] *Dargo*, dans *Galic Antiquities*, p. 133-134 ; *Dargo*, dans *Mélanges et poésies*, p. 15-16.
[58] Dans leur *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet proposent une division tripartite de la matière : le premier plan correspond à « l'ensemble des signes considérés en eux-mêmes » (le lexique) ; le deuxième touche aux questions de structure (l'agencement : morphologie et syntaxe) ; le troisième rend compte du « message », le cadre individuel « dans lequel l'énoncé s'insère et se déroule jusqu'à sa conclusion. » Ce que les experts écrivent à propos de ce dernier plan justifie ma lecture herméneutique du fait traductif : « Le message baigne tout entier dans la métalinguistique, puisqu'il est le reflet individuel des situations, qui sont des phénomènes extra-linguistiques. Il y a donc pour nous, dans l'exploration du texte, des faits qui ne s'expliquent pas par des considérations d'ordre lexical ou syntaxique, et qui relèvent d'une réalité plus haute, plus difficilement accessible, mais essentielle, que certains linguistes ont appelé "contexte", sans d'ailleurs jamais la définir complètement. » Jean-Paul Vinay ; Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958, p. 44-45. L'illustration des trois plans s'étend de p. 43 à p. 45.

Dargo » lequel – le traducteur se hâte de l'ajouter – « gémit[59] ». Des transformations, oserais-je dire, qui contribuent, chacune à sa façon, à la construction d'un univers de sens. Ce n'est pas un hasard, par ailleurs, si du long chant de louange adressé à Dargo par Ullin dans le texte de Smith ne reste, en français, qu'un morceaux abrégé et résumé. Dans ces cas, c'est justement ce qui est retranché et *réécrit* par Chateaubriand à engendrer une nouvelle lecture (et une lecture très personnelle) de l'original :

> Raise, Ullin, the song, and praise his deeds : he will know thy voice, and rejoice in the sound of his fame. And if any of the ghosts of Lochlin are near, let them hear of the coming of Trenmor.
> Peace to thy soul, said Ullin, as he reared his voice; peace to thy soul, dweller of the caves of the rock ; why so long in **the land of strangers** ? Art you forced to fight the battle of clouds with Lochlin's ghosts, alone ; or do the thousand thongs of air confine thee ? Often, O Dargo, didst you contend with a whole host ; and, still, thy ghost maintains the unequal combat. But Trenmor shall soon come […]. – Peace to thy soul, till then, O Dargo : and calm be thy rest, thou dwellers of the rock, in the land of strangers.
> And dost thou bid me remain on this rock, bard of Comhal…
>
> « Chante, ô Ullin ! les louanges du héros ; il reconnaîtra ta voix et se réjouira au bruit de sa renommée. »
> Ainsi parle Comhal, et le barde saisit sa harpe : « Paix à ton ombre, toi qui as soutenu quelquefois seul les efforts de toute une armée ! paix à ton ombre, ô Dargo ! Que ton sommeil soit profond, enfant de la caverne, sur **un rivage étranger** ! »
> À peine Ullin a-t-il cessé ses chants, qu'une voix se fait entendre : « M'ordonnes-tu de demeurer sur ces roches désertes, ô barde de Comhal ?[60] »

Sans plus les nombreux détails sur les fantômes de Lochlin ou l'arrivée de Trenmor, l'attention se focalise donc chez Chateaubriand au cœur du passage même. Et là, ce sont des points d'exclamation qui dramatisent le message : de la *land of strangers* au trop référentiel ***rivage*** *étranger* de l'exilé le transfert sémantique se fait aisément[61]. Il s'agit d'ailleurs d'un exemple tout à fait cohérent avec le choix de traduire par la bouche de Dargo devinant le sort de son aimée Évella « j'ai pressenti son *malheur* » (dans l'original : « I guessed *the fate* of my love[62]»). Ou de rendre le terme neutre *field* par l'expression *champ* ***du carnage***[63], symbole

[59] *Dargo*, dans *Galic Antiquities*, p. 135 ; *Dargo*, dans *Mélanges et poésies*, p. 16.
[60] *Dargo*, dans *Galic Antiquities*, p. 136-137 ; *Dargo*, dans *Mélanges et poésies*, p. 17.
[61] Il s'agit naturellement d'une transposition des côtes anglaises, rivage étranger pour le jeune exilé. C'est à ces années qu'on fait remonter ses traductions de textes ossianiques. La traduction est par conséquent toute imprégnée du chagrin du traducteur. Sur le malheur et le sens mélancolique du « rivage » chez Chateaubriand, voir Maija Lehtonen, « Chateaubriand et le thème de la mer », *CAIEF*, 21, 1969, p. 193-208.
[62] *Dargo*, dans *Galic Antiquities*, p. 138 ; *Dargo*, dans *Mélanges et poésies*, p. 19 (je souligne).
[63] *Dargo*, dans *Galic Antiquities*, p. 139 ; *Dargo*, dans *Mélanges et poésies*, p. 20.

d'une souffrance vécue d'où toute « joie » est bannie et où seule l'« espérance » peut lui correspondre[64].

Dans la deuxième partie de *Dargo*, les indices portant la marque du traducteur se multiplient visiblement, tantôt en révélant sa filiation à un modèle épique novateur, tantôt en suggérant des pistes de lecture sur l'usage qu'il fait de l'intertexte. Aux cas de non équivalence lexicale s'ajoutent ici, en effet, les phénomènes d'ajouts et de coupures propres au travail intertextuel chez Chateaubriand[65]. Qu'on compare ces deux morceaux :

> We turned in, that night, to the gray tower of Innisfail, and rejoiced in the song and the shell. The burst of grief, at times, reaches our ears. "Ullin and Sulma, examine whence **it** comes."
> We find Crimoina stretched on the grave of Armor. – When the battle had ceased, and her lover had fallen, she too had sunk in her secret place. All day, beneath the shade of a young oak she lay. At night, she made **her bed** on the grave of her love. – We gently tore her from **her place**, as our tears descended in silence. The grief of the virgin was great, and our words were uttered only in sighs.
> We brought her to the halls of Innisfail ; and sorrow came, like a cloud, on every face. Ullin, at length, took the harp, and bade it give its tenderest air. **Slow, solemn, and soft,** his fingers steal along the trembling strings. The sound melts the soul. It calms the tumult of wo in the breast.

> Après la bataille où tomba le vaillant Armor, Morven passa la nuit dans les tours grisâtres d'Inisfail ; par intervalles une plainte lointaine frappait nos oreilles. « Bardes, dit Comhal, Ullin, et vous Salma, cherchez **l'enfant des hommes qui gémit**. » Nous sortons, nous trouvons Crimoïna assise sur le tombeau d'Armor ; elle avait suivi en secret son amant aux champs d'Inisfail. Après la bataille, elle se fit **un lit de douleur** de la dernière couche de son héros : nous l'enlevâmes de **ce lieu funeste**. Nos larmes descendaient en silence : l'infortune de cette femme était grande, et nous n'avions que des soupirs. Nous transportâmes Crimoïna dans la salle des fêtes. La tristesse comme une obscure vapeur se répandit sur tous les visages. Ullin saisit sa harpe ; il en tira des sons mélodieux : ses doigts erraient sur l'instrument ; **une douce et religieuse mélancolie** semblait s'échapper des cordes tremblantes. La musique attendrit les âmes : elle endort le chagrin dans les cœurs agités[66].

Le sombre lexique du malheur revient sans cesse sous la plume du traducteur, au point qu'on pourrait le classer dorénavant comme son langage à lui. On a donc l'impression d'avoir déjà rencontré « l'enfant des hommes qui gémit », tout comme on s'attend désormais à observer, dans le texte français, une qualification dans ce sens : « lit *de douleur* » ; « lieu

[64] Chateaubriand ne traduit jamais l'anglais *joy* par son équivalent français *joie*. Le *meeting of joy* de Smith devient *le bonheur des deux guerriers* et la *joy* que l'original fait briller sur le front d'un vieillard dans le passage consacré à Armor est traduite justement par *espérance*. Cf. pour le premier exemple *Dargo*, dans *Galic Antiquities*, p. 137 ; *Dargo*, dans *Mélanges et poésies*, p. 18 et pour le deuxième *Dargo*, dans *Galic Antiquities*, p. 143 ; *Dargo*, dans *Mélanges et poésies*, p. 23.
[65] J'ai suggéré l'importance de ces phénomènes dans le premier chapitre (cf. *supra*, chapitre I, note 85, p. 16 ; p. 42) et l'ai rappelée au début de ce deuxième (cf. ci-dessus, p. 52).
[66] *Dargo*, dans *Galic Antiquities*, p. 145 ; *Dargo*, dans *Mélanges et poésies*, p. 26-27.

funeste ». Des ajouts qui parlent cependant beaucoup moins que la « douce et religieuse mélancolie » de la harpe d'Ullin, ni religieuse ni mélancolique d'après le texte de Smith ! Or, serait-il inutile de rappeler ici que Chateaubriand composa une bonne partie de son *Génie du christianisme* en exil ? Et que le projet monumental de cette apologie comprenait, dans sa troisième partie, un chapitre entier sur la musique[67] ? Puisque, nous annonce Chateaubriand, « c'est la religion qui fait gémir [*le terme revient*], au milieu de la nuit, la vestale sous ses dômes tranquilles ; c'est la religion qui chante si doucement au bord du lit de l'infortuné. » [*G.*, III, l. I, ch. 1, 788] Que l'apologiste du christianisme tente par là de convertir le Barde à la religion des Pères ? Question tout à fait épineuse, mais qu'on abordera en guise de synthèse à la fin de cet aperçu à caractère linguistique. Voici illustrés, pour l'instant, les trois derniers passages qui complètent ma lecture de *Dargo*, le poème ossianique le plus riche de suggestions. Je donne la traduction française après les trois textes tirés de l'original :

1. Day came to Innisfail, with its gray-dark light. Take, Ullin, thy ship, said Comhal, and bring Crimoina to her **land** ; that, in the midst of her friends, she may again rejoice, like the moon when it lifts its head through clouds and smiles on the valley of silence.
Blessed, said Crimoina, be the chief of Morven, the friend of the feeble in the day of their danger ! – But what should Crimoina do in her **land** ; where every rock and hill, every tree and murmuring brook, would awake her slumbering sorrow ? […]
We brought Crimoina with us to our **land**. We gave her the fair hand to Dargo. But still, at times, she was sad ; the secret streams, as they passed, heard on their banks her sight. – Crimoina, thy day, indeed, was short. The strings of the harp are wet, while the bard **repeats** thy tale.

2. [*C'est Crimoïna qui parle croyant Dargo mort*] "My sun on Morven now is set, and the darkness of death dwells around me. My sun shone, how bright ! **in the morning** ; its beams it shed around me, in all its smiling beauty. But ere evening it is set, to raise no more; and leaves me in one cold, eternal, night."

3. [*Crimoïna meurt de chagrin et Dargo à son réveil construit la tombe de son aimée*] Since then, twice ten summers have gladdened the plains ; and twice ten winters have covered with snow the woods. In all that time, **the man of grief** hath lived in his cave, alone ; and listens only to the song that is sad. Often I sing to **him** in the calm of noon, when Crimoina bends down from her flakey mist.

Ce qui correspond respectivement chez Chateaubriand :

1. Ainsi chantait le barde. L'aube peignit de sa lumière d'albâtre les rochers d'Inisfail : « Ullin, dit Comhal, conduis sur ton vaisseau Crimoïna à sa **patrie** ; qu'au milieu de ses compagnes elle puisse encore se lever comme la lune, lorsqu'elle montre sa tête au-dessus des nuages, et qu'elle sourit aux vallées silencieuses.

[67] *G.*, III, l. I, ch. 1, 787-789.

- Béni soit, dit Crimoïna, le chef de Morven, l'ami du faible dans les jours du danger. Mais que ferait Crimoïna aux **champs de ses pères**, où chaque rocher, chaque ruisseau réveillerait ses chagrins assoupis ? […]

Nous emmenâmes Crimoïna avec nous dans notre **patrie**. Nous joignîmes sa main à celle de Dargo ; mais la fille étrangère ne souriait plus : elle confiait souvent des soupirs au cours d'une onde ignorée. Crimoïna, tes heures furent rapides : les cordes de ta harpe sont humides quand le barde **soupire** ton histoire.

2. Le soleil de Morven est couché pour moi. Il brilla pour moi ce soleil **dans la nuit de mes premiers malheurs, au défaut du soleil de ma patrie** ; mais il vient de disparaître à son tour ; il me laisse dans une ombre éternelle.

3. Dix étés ont brûlé la plaine, dix hivers ont dépouillé les bois ; durant ces longues années, **l'enfant du malheur**, Dargo, a vécu dans la caverne ; il n'aime que les accents de la tristesse. Souvent je chante au **chef infortuné des airs mélancoliques** dans le calme du midi, lorsque Crimoïna se penche sur le bord de sa nue [**pour écouter les soupirs du barde**][68].

Dans ce procès de re-sémantisation, c'est un nouveau sens qui est réactivé[69] : les occurrences du terme général *land* sont chaque fois investies d'une charge idéologique absente dans l'original et le texte traduit semble dire à la fois un désir et une quête : *patrie*, *champs de ses pères*. Ensuite, le cri devient de plus en plus net dans le deuxième extrait où, passant par la pratique de la « désambiguïsation[70] », la traduction relate l'Histoire du traducteur : au vague *in the morning* (« au matin ») succède alors le plus long segment textuel « dans la nuit de mes premiers malheurs, au défaut du soleil de ma patrie ». Qu'on doive enfin voir dans *l'enfant du malheur* (*the man of grief*, à la lettre « l'homme de la douleur ») une projection de Chateaubriand lui-même[71] ? L'identification, du reste, se fait aisément : Chateaubriand, en nouveau barde, trace l'épopée de sa vie et de son Temps. Avec un petit « ajout », bien sûr ; celui que Pierre Barbéris attache généralement à l'écriture du Breton, et que j'estime tout de même compatible avec la plume du traducteur : « cette littérature nouvelle […] s'inclut et fonctionne dans un ensemble des faits socio-historiques dont elle fait

[68] 1er extrait : *Dargo*, dans *Galic Antiquities*, p. 146-147 ; *Dargo*, dans *Mélanges et poésies*, p. 28-29 ; 2ème extrait : *Dargo*, dans *Galic Antiquities*, p. 149 ; *Dargo*, dans *Mélanges et poésies*, p. 30-31 ; 3ème extrait : *Dargo*, dans *Galic Antiquities*, p. 150 ; *Dargo*, dans *Mélanges et poésies*, p. 32.

[69] Tiphaine Samoyault classe la « réactivation du sens » parmi les postures idéologiques liées aux pratiques intertextuelles. Cf. T. Samoyault, *Intertextualité. Mémoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 73.

[70] Antoine Berman a donné un catalogue complet des tendances déformantes liées à la traduction. Cf. A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 49-68.

[71] Chateaubriand se plaît à faire remonter la genèse de ce malheur jusqu'à sa naissance (il est en effet question d'un « enfant » dans sa traduction), en construisant sur cette notation de prédestination au chagrin son mythe littéraire : « Il n'y a pas de jour où, rêvant à ce que j'ai été, je ne revoie en pensée le rocher sur lequel je suis né, la chambre où ma mère m'infligea la vie, la tempête dont le bruit berça mon premier sommeil, le frère infortuné qui me donna un nom que j'ai presque toujours traîné dans le malheur. Le Ciel sembla réunir ces diverses circonstances pour placer dans mon berceau une image de mes destinées. » [*MOT*, I, l. I, ch. 2, 128]

désormais partie et à l'intérieur desquels elle agit selon son mode spécifique. Mais aussi, dans l'autre sens, les faits sociaux nouveaux, l'expérience socio-historique nouvelle dans sa double dimension personnelle et collective impliquent une littérature nouvelle, qui implique un récit nouveau, qui implique des signes nouveaux et une combinatoire nouvelle[72]. » Encore une fois, en effet, Chateaubriand retouche son modèle et termine par une note mélancolique le récit de Smith (lequel s'arrêtait à « from her flakey mist ») : « pour écouter les soupirs du barde ».

Un véritable réseau signifiant sous-jacent qui revient en écho à la fin du deuxième conte : *Duthona* (significativement « the isle of dark waves[73] », « l'île des ondes obscures »). Cette fois-ci, c'est par la harpe d'Ossian que nous écoutons les faits du poème : « Duthona est le pays de Conar, ami de Fingal. Celui-ci, victorieux du méchant roi Dorla, délivre Conar et lui rend sa fille Minla, qui s'était déguisée en jeune barde. Ce poème se grossit d'épisodes et de développements sur les thèmes habituels, vieillesse d'Ossian, regret des anciens jours[74]. »

En déployant ici le même éventail lexical qu'on a déjà vu à l'œuvre dans *Dargo*, le traducteur donne, par exemple, aux simples « ennemis » (*foe*) de Duthona la connotation politique des « oppresseurs[75] », ajoute en guise de commentaire un paragraphe fraîchement sorti de sa plume pour illustrer la valeur politique et religieuse de la pitié[76], et pratique, à la fin du récit, un allongement substantiel sur lequel il est utile de s'arrêter.

Si l'on accepte ce qu'en dit le collecteur anglais, à savoir que « this is among the few ancient Galic poems which have a happy conclusion, and on that account deserves to be preserved[77] », il n'est pas difficile d'en déduire que, par l'ajout du traducteur français, c'est le ton de bonheur général qui en résulte profondément modifié. Surtout dans un contexte d'identification du traducteur au personnage, commencé par la figure de Dargo et achevé ici par celle mélancolique d'Ossian :

> Ossian est seul aujourd'hui dans les ruines des tours de Fingal, et l'épouse de mon Oscar, Malvina, la douce Malvina, ne sourira plus à son père.
>
> Vallée de Cona, les sons de la harpe ne se font plus entendre le long de tes ruisseaux, dont la voix s'élève à peine sur les collines silencieuses. La biche dort sans frayeur dans la hutte abandonnée du chasseur ; le

[72] P. Barbéris, *À la recherche d'une écriture : Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 12.
[73] Cf. l'étymologie donnée par John Smith à la page 173 de ses *Galic Antiquities*.
[74] P. Van Tieghem, *Ossian en France*, *op. cit.*, t. I, p. 42.
[75] *Duthona*, dans *Galic Antiquities*, p. 178 ; *Duthona*, dans *Mélanges et poésies*, p. 41.
[76] « Ainsi me parlait Fingal [*c'est Ossian qui parle*], aux jours du passé, dans la terre de Duthona ; ainsi, pour m'enseigner la pitié, il mettait devant mes yeux l'image d'Éveralline mon épouse, d'Oscar mon jeune fils. » *Duthona*, dans *Mélanges et poésies*, p. 49. Ce passage est enchâssé par le traducteur entre le paragraphe de l'original terminant par « Alas, Dorla, why art thou so early fallen ! » et celui s'ouvrant par « Evirallin ! Oscar ! ye beams of joy which are now no more ! » *Duthona*, dans *Galic Antiquities*, p. 184.
[77] « Celui-ci est au nombre des rares poèmes galliques anciens qui vantent une fin heureuse, et pour cette raison même il mérite d'être préservé. » Cf. la note à la fin du texte original, *Duthona*, dans *Galic Antiquities*, p. 186.

faon bondit sur la tombe guerrière dont il creuse la mousse avec ses pieds. Je suis resté seul de ma race : je n'ai plus qu'un jour à passer dans un monde qui ne me connaît plus[78].

Il s'agit, d'un point de vue narratologique, d'une prolepse[79], d'une anticipation du temps de l'histoire. Mais pourquoi ne pas se contenter de transposer la langue du Barde et de terminer parallèlement le récit ? N'a-t-on pas l'impression, en lisant cet aveu de Chateaubriand/Ossian, de parcourir d'emblée une grande partie de la production en exil[80] ? Des mots comme « seul », « ruines », « tombe guerrière » et des phrases comme la dernière de ce morceau retracent, grâce à l'intertexte, les différentes facettes d'une véritable poétique. Celle qu'une page des *Mémoires* incarnera plus tard dans tous ses aspects : « 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 demeuré seul* à chercher leurs os dans les ténèbres et la poussière d'une catacombe remplie ? » (je souligne) [*MOT*, II, l. XXIV, ch. 17, 1261]

En écho, donc, au ton épique des chants d'Ossian, épiques eux-mêmes, le solitaire de Combourg et le jeune exilé se retrouvent à l'ombre de l'Homère du Nord. Pour gémir nostalgiques sur une perte, sur un éloignement.

Avant d'en venir aux conclusions de mes analyses, il ne manque maintenant que d'interroger le troisième et dernier texte de John Smith inséré dans *Mélanges et poésies* : *Gaul*. « Ce Gaul – nous dit Paul Van Tieghem – est le fils de Morni. Dans une expédition au-delà des mers, il se trouve isolé de l'armée de Fingal, accablé par les ennemis, et succombe sous le nombre. Sa femme, Evir-Choma, qui s'était embraquée pour le rejoindre, tente de le ramener sur sa barque, mais ils meurent tous deux. Ce poème, assez long, abonde en motifs poétiques : au début, l'apostrophe au soleil ; plus loin Ossian déplore la chute et la ruine de Temora, de Tura et de Selma. En tâtonnant dans les ténèbres, il reconnaît le bouclier de Gaul, qui fut le compagnon de son Oscar. Il en prend occasion pour raconter la fin de ce héros, non sans un retour mélancolique sur lui-même. L'élément lyrique tient aussi une grande place dans les plaintes d'Evir-Choma[81]. »

Et ce sont justement les mots plaintifs de la femme du héros qui me ramènent à la lecture commencée, dans *Dargo*[82], par la « douce et religieuse mélancolie[83] » d'Ullin.

[78] *Duthona*, dans *Mélanges et poésies*, p. 52.
[79] Figure de l'ordre du récit connue aussi comme « anticipation » et analysée par Gérard Genette dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 105-115.
[80] Je pense au *Génie* pour les ruines et les tombeaux des héros (à propos desquels Chateaubriand cite un morceau de *The Death of Cuchullin* [*G.*, VI, l. II, ch. 4, 929]) ; aux *Natchez* pour l'épopée d'une race disparue et à *René* pour ce sens de solitude et de vague à l'âme qui traversent tout le cycle d'Ossian.
[81] P. Van Tieghem, *Ossian en France*, *op. cit.*, t. I, p. 41.
[82] Voir ci-dessus, p. 57.

Évircoma relatant le songe prémonitoire de la mort de Gaul fournit à Chateaubriand un nouveau terrain de trans-codification :

> "The sons of Morven, methought, pursued the chase ; but absent was the chief of Strumon. At a distance I saw him reclined on his spear ; on one foot only leaned the chief. The other seemed a column of gray mist. It varied its form to every breeze. I approached my love ; but a blast from the desart came. He vanished. – But dreams are the children of fear. Chief of Strumon, I shall again behold thee. Thou wilt lift thy fair head before me, like the beam of the east, when he looks on Cromla's **haunted** heath, where shook all night, amidst the terror of ghosts, the weary traveller. The spirits of the dark retire on their deep-rustling blast ; and **he**, glad, takes his **staff**, and pursues **the rest of his journey**."

> Il me sembla voir les fils de Morven poursuivant les chevreuils. Le chef de Strumon n'était point avec eux. Je l'aperçus à quelque distance, appuyé sur son bouclier. Un pied seulement soutenait le héros ; l'autre paraissait être formé d'une vapeur grisâtre. Cette image variait au souffle de chaque brise : je m'en approchai ; une bouffée de vent vint du désert, le fantôme s'évanouit. Les songes sont enfants de la crainte : Chef de Strumon, je te reverrai encore, tu élèveras encore devant moi ta belle tête, comme le sommet de la colline **religieuse** de Cromla éclairée des premiers rayons de l'aurore. Le voyageur égaré la nuit sur la bruyère, tremble au milieu des fantômes ; mais au doux éclat du jour les esprits de ténèbres se retirent ; **le pèlerin** rassuré, reprend son **bâton** et poursuit **sa route**[84].

« Religieuse », « pèlerin », « bâton », « route »… Le pouvoir évocateur de ce type de vocabulaire, propriété exclusive du traducteur, est évident. On a déjà avancé l'hypothèse d'une christianisation[85] à l'œuvre sous la couche de ces rappels textuels (on a aperçu l'auteur du *Génie* s'établir fermement sur ses positions). Poussés à nouveau à la recherche de preuves, fouillons un peu plus ce problème à l'aide de quelques déclarations parallèles au fait traductif.

Chateaubriand avait sans doute terminé ses traductions ossianiques lorsque, le 22 décembre 1800, il reprend la cause du Barde dans sa « Lettre au C. Fontanes, sur la seconde édition de l'ouvrage de M^me^ de Staël[86] ». Ici, « après avoir réfuté l'opinion que la mélancolie des peuples modernes est d'origine germanique, et soutenu qu'elle est d'origine chrétienne[87] », l'auteur s'empresse de terminer son équation : Ossian est la source primitive de l'esprit moderne, puisqu'il est en même temps un héros nourri de la religion chrétienne[88] ;

---

[83] *Dargo*, dans *Mélanges et poésies*, p. 27.
[84] *Gaul*, dans *Galic Antiquities*, p. 161 ; *Gaul*, dans *Mélanges et poésies*, p. 65-66.
[85] Colin Smethurst, de sa part, a assez insisté sur le désir de Chateaubriand de « tirer Ossian vers le Christianisme ou, au moins, de le faire contribuer à l'entreprise de re-christianisation. » Cf. C. Smethurst, « Ossian et le *Génie du christianisme* », art cité, p. 206.
[86] Lettre parue d'abord dans le *Mercure de France* le 1^er^ nivôse an IX (le 22 décembre 1800). Ces réflexions portent significativement comme signature : « L'auteur du *Génie du christianisme* ». Cf. « Annexe II : Correspondance de l'auteur ayant comme sujet principal ou secondaire l'épopée moderne », *Infra*, p. 289-303.
[87] P. Van Tieghem, *Ossian en France*, *op. cit.*, t. II, p. 220.
[88] « Le moment où le christianisme […] fut annoncé [aux Barbares] doit être regardé comme l'aurore des jours heureux qui devaient y luire par la suite. En effet *cette religion* tendant à corriger l'abus d'une liberté effrénée, à

tant que si Homère est d'une part le père des Anciens, le Barde l'est d'autre part des chantres épiques modernes :

> Mais Ossian, mon cher ami, n'est-il pas la grande fontaine du Nord, où tous les bardes se sont enivrés de mélancolie, de même que les anciens peignaient Homère sous la figure d'un grand fleuve, où tous les petits fleuves venaient remplir leurs urnes ? […] J'aime à me représenter les deux aveugles ; l'un sur la cime d'une montagne d'Écosse, la tête chauve, la barbe humide, la harpe à la main, et dictant ses lois, du milieu des brouillards, à tout le peuple poétique de la Germanie : l'autre, assis sur le sommet du Pinde, environné des Muses qui tiennent sa lyre, élevant son front couronné sous le beau ciel de la Grèce, et gouvernant, avec un sceptre orné de laurier, la patrie du Tasse et celle de Racine.
> « Vous abandonnez donc ma cause ? » allez-vous vous écrier ici. Sans doute, mon cher ami ; mais il faut que je vous en dise la raison secrète : *c'est qu'Ossian lui-même est chrétien*. Ossian chrétien ! Convenez que je suis bien heureux d'avoir converti ce barde, et qu'en le faisant entrer dans les rangs de la religion, j'enlève un des premiers héros à *l'âge de la mélancolie*[89].

« Ossian, c'est Macpherson, poursuit Chateaubriand ; et Macpherson, c'est un moderne, nourri de la Bible et des poètes anglais d'inspiration chrétienne. Donc, ce que M^me^ de Staël prend pour l'inspiration ossianique n'est autre que l'inspiration chrétienne, qui fait la grandeur de toutes les littératures modernes, du Nord ou du Midi[90]. » Tel aussi le cas de John Smith : il « n'est pas l'inventeur du genre ; il n'a pas la noblesse et la verve épique de Macpherson ; mais peut-être son talent a-t-il quelque chose de plus élégant et de plus tendre. Au reste, ce pseudonyme, en voulant peindre des hommes barbares et des mœurs sauvages, trahit à tout moment, dans ses images et dans ses pensées, les mœurs et la civilisation des temps modernes[91]. »

Résumons, donc, à la fin de cet examen du Chateaubriand traducteur d'Ossian, ce que l'intertexte a pu illustrer d'intéressant par rapport à la « quête épique » de l'écrivain.

Car, si les éléments de départ constituant l'horizon du traducteur[92] ont fourni les premiers motifs d'un travail sur la lettre, ce sont la lecture des textes traduits et l'interprétation de leurs choix stylistiques qui ont ajouté des « ingrédients » nouveaux.

---

proscrire les dissensions sanguinaires des particuliers, le brigandage et la piraterie, adoucissant la férocité des mœurs, *exigeant une certaine connaissance des lettres et de l'histoire […] forma […] le germe du nouvel esprit* » (je souligne). Paul-Henri Mallet, *Histoire de Danemarc*, Genève, Barde, 1787, « Introduction », t. I, chap. XIII, p. 357.

[89] « Lettre au C. Fontanes, sur la seconde édition de l'ouvrage de M^me^ de Staël », dans *Correspondance générale*, *op. cit.*, « Lettre n. 51 », t. I, p. 115-116.

[90] P. Van Tieghem, *Ossian en France*, *op. cit.*, t. II, p. 221.

[91] « Préface » de « *Dargo, Duthona, Gaul*, poèmes traduits du gallique en anglais par John Smith », dans *Mélange et poésies*, p. III.

[92] Cf. ci-dessus (p. 48-51) le paragraphe « 2.1 Ossian et Milton : horizon culturel et élection des maîtres », et p. 51 pour le cas spécifique de l'ossianisme en France au XVIII^e^ et XIX^e^ siècle.

Traduction, en effet, signifie aussi trans-codification, passage d'un système de signes à l'autre, transfert d'un univers poétique à l'autre. Procédé textuel dynamique où des idées précises sont véhiculées d'une langue source à une langue cible. Marie-Élisabeth Bougeard-Vetö fait le point de ces phénomènes dans les premiers essais du jeune Chateaubriand : « chacune de ses traductions [*y compris Ossian*], […] multiplie les ajouts, les suppressions, les modifications […]. Ces inexactitudes transforment le texte selon certaines orientations majeures, elles le modifient non pas de façon incohérente et accidentelle, mais suivant certaines tendances nettes[93] ».

Trois axes thématiques se sont donc dessinés à partir de mon analyse ; je les appelle respectivement « Histoire collective », « histoire personnelle », « Poétique et Religion ». La thématique de l'exil, en s'appuyant tantôt sur la première tantôt sur la deuxième de ces catégories, retrace un *malheur* à la fois répandu et individuel sur lequel le traducteur construit ses réseaux de sens : l'émigration de l'aristocratie suite aux massacres de la Révolution, l'expérience du *rivage étranger* au-delà de la Manche, les *champs de carnage* laissés derrière soi, les *oppresseurs* et la présence constante de l'homme *qui gémit* disent la France de '89 tout comme une phase tragique de la vie de l'auteur. Mais dans l'*infortune*, on le sait, une autre tonalité de l'esprit humain se développe ; une teinte nostalgique, le sentiment d'une manque, de quelque chose qu'on a perdu et qu'il faut retrouver. La quête du traducteur-auteur (en écho à la pensée de Jean-René Ladmiral[94]) s'incarne alors dans la répétition du terme *patrie* dont Chateaubriand parsème ses textes. Cette tendance mélancolique et ce nouvel ensemble conceptuel conduisent enfin au troisième axe : la formation d'une poétique et la proposition du christianisme comme symbole de la modernité. Elle aussi, bien entendu, à la fois esthétique et religieuse. Le morceau joint par le traducteur à la fin de *Duthona*[95] est, sous cet angle, un véritable manifeste : solitude, vague à l'âme, abandon, tombeaux sont les éléments qui reviendront avec plus de force dans toute sa production littéraire. Au point qu'une projection du moi – désir aussi de se placer dans une lignée poétique[96] – se produit et engendre le trio « Chateaubriand-Ullin-Ossian ». Ce qu'affirme Paul Van Tieghem est vrai : « Nul mieux que le pèlerin passionné qui passait de l'ardent désir au désenchantement, pour qui la vie était un rêve et une chute perpétuelle, nul mieux que Chateaubriand n'était fait pour

[93] M.-É. Bougeard-Vetö, *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 413-414.
[94] Cf. ci-dessus, p. 47 et J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, *op. cit.*, p. 112.
[95] Cf. ci-dessus, p. 60 et *Duthona*, dans *Mélanges et poésies*, p. 52.
[96] Chateaubriand, en se faisant barde lui-même et en faisant jouer sa harpe, réclame tout à la fois son désir de descendance épique : « L'élément essentiel de la vie poétique du Celte, c'est l'aventure, c'est-à-dire la poursuite de l'inconnu, une course sans fin après l'objet toujours fuyant du désir… Cette race veut l'infini, elle en a soif, elle le poursuit à tout prix, au-delà de la tombe, au-delà de l'enfer. » Ernest Renan, *Essais de morale et de critique*, Paris, M. Lévy frères, 1859, p. 386. Il suffit de relire le passage final des *Mémoires d'outre-tombe* pour voir incarné cet élan d'immortalité toujours présent chez Chateaubriand : cf. *MOT*, IV, l. XLII, ch. 18, 1027-1030.

sentir le charme véritable et profond de la poésie ossianique. Il en a goûté et le paysage qui parlait à son cœur avec tant d'éloquence, et le sentiment, et la sentimentalité même, et ce vague à l'âme et ce désir de vivre ailleurs et cette envie de mourir, et toute cette mélancolie qu'il a fondue dans la sienne, qu'il a absorbée en lui, et qui à travers son œuvre a revécu dans ses descendants[97]. »

Cependant, ces mêmes aspects ne sont pas orchestrés au hasard : dans la réflexion esthétique de Chateaubriand l'âge de la mélancolie et celle du christianisme coïncident[98] ; ce qui revient à dire que cette nouvelle poétique en construction est tout à fait indissociable de la religion des Pères : l'auteur du *Génie* se décèle, alors, tantôt par l'emploi d'une adjectivation précise (« douce et religieuse mélancolie[99] »), tantôt par des substantifs évocateurs (« pèlerin », « bâton », « route[100] »). La religion chrétienne est la vraie source de la modernité – semble nous avertir Chateaubriand par ces traductions – et les écrivains qui se sont inspirés de ses principes n'ont pu qu'engendrer l'esprit des peuples modernes ; tel le cas de Macpherson, mais aussi du Révérend John Smith, les deux « auteurs[101] » des épopées ossianiques.

Qu'on re-pose donc la question « pourquoi Chateaubriand a-t-il choisi Ossian ? » et qu'on en re-articule la réponse. Dans la quête de ses modèles épiques, c'est encore un Moderne qu'il a convoqué par l'intertexte. Un Moderne qui a pu représenter, déjà grâce au fait traductif, un terrain idéologique que les Anciens ne connaissaient pas ou très peu[102]. « Le christianisme – écrira-t-il plus tard – va plus loin que la nature, et par conséquent est plus d'accord avec la belle poésie [*soit avec l'épopée*], qui agrandit les objets et aime un peu l'exagération. » [*G.*, II, l. II, ch. 8, 672]

Bref, qu'il soit ici question d'un certain type de choix lexical, d'ajouts ou bien de retranchements par rapport à l'original, la traduction – à côté de la citation, de l'allusion, du résumé ou de la paraphrase – s'avère être un instrument intertextuel inestimable dans mon

[97] P. Van Tieghem, *Ossian en France*, *op. cit.*, t. II, p. 209.
[98] « In other words he is already at work on the theme of *Génie* and claims here [*dans la lettre à Fontanes*] that « Toutes ces diverses puissances du malheur, de la religion, des souvenirs, des mœurs, des scènes de la nature, se réunirent pour faire du génie chrétien le génie même de la mélancolie. » » M. H. Miller, *Chateaubriand and English literature*, *op. cit.*, p. 132.
[99] Cf. ci-dessus, p. 57 et *Dargo*, dans *Galic Antiquities*, p. 145 ; *Dargo*, dans *Mélanges et poésies*, p. 27.
[100] Cf. ci-dessus, p. 62 et *Gaul*, dans *Galic Antiquities*, p. 161 ; *Gaul*, dans *Mélanges et poésies*, p. 65-66.
[101] La question de l'authenticité de ces chants a été longuement examinée par Paul Van Tieghem dans son *Ossian en France*. Chateaubriand en prit bientôt connaissance, sans jamais renoncer au charme qu'Ossian exerçait sur lui.
[102] Pour un examen plus approfondi de la question du tournant esthétique moderne, voir A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, *op. cit.*, notamment la dernière partie « Des Lumières au Romantisme (1795-1814) », p. 789-878.

optique. Laquelle est bien centrée – je le répète – sur les implications multiples de l'épopée moderne chez un auteur pénétré de révolutions[103].

2.2.2 Les fragments miltoniens dans le *Génie du christianisme*

Néanmoins, le séjour en Angleterre ne fut presque jamais pour Chateaubriand l'atelier de traductions intégrales ou totalement autonomes. Bien au contraire, la pratique du traducteur s'insère souvent au sein d'autres types d'ouvrages, en nourrissant surtout la plume du théoricien : « de Londres au Suffolk puis Londres à nouveau dans le milieu de l'émigration royaliste française, le jeune homme pourra former son esprit ; c'est là que furent composés l'*Essai sur les révolutions*, une bonne partie du *Génie du christianisme*, des *Natchez*…[104] ». Et c'est justement là, dans ce contexte anglomane, dans ces « *Lehrjare* privilégiées[105] », et dans le projet monumental de son apologie religieuse que se passe, par exemple, la première rencontre avec l'« Homère anglais » :

> Mes études corrélatives au *Génie du Christianisme* m'avaient de proche en proche […] conduit à un examen plus approfondi de la littérature anglaise. Lorsqu'en 1792, je me réfugiai en Angleterre, il me fallut réformer la plupart des jugements que j'avais puisés dans les critiques. [*MOT*, I, l. XII, ch. 1, 561]

Le passage des *Mémoires* se poursuit ainsi : « On retrouve partout Milton et Shakespeare. »

Or, il me semble utile de préciser que, en analysant les fragments de *Paradise Lost* traduits et enchâssés dans le *Génie*[106], deux principes de base doivent constamment être tenus pour sûrs : en premier, si les contes ossianiques étaient dénoués de tout autre contexte littéraire (leur parution fut renvoyée aux *Mélanges et poésies* en 1828), la première expérience traductive concernant Milton se veut liée aux exigences argumentatives d'un traité et le choix des passages ainsi que leur traitement textuel ne peuvent que répondre à l'orientation idéologique de l'apologiste[107]. « Dans le *Génie du Christianisme* (1802) – affirme Agnès

[103] La traduction de l'épopée ossianique par Chateaubriand nous a révélé au moins quatre de ces révolutions en acte : historique, individuelle ou biographique, esthétique et religieuse.
[104] M.-É. Bougeard-Vetö, *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 82.
[105] *Ibid.* Sur la dimension internationale dérivée de l'exil, Paul Morand s'exprime ainsi : « c'est à Londres que le génie de Chateaubriand a grandi à l'échelle mondiale, c'est grâce à Londres qu'il est devenu le premier écrivain français doué du sens planétaire. » Cf. Paul Morand, *Le Nouveau Londres*, Paris, Plon, 1962, p. 245.
[106] Cf. *supra*, chapitre I, p. 17.
[107] Il faut peut-être rappeler ici que le *Génie du christianisme*, publié en 1802, fut aussi et surtout « œuvre de circonstance ». Il s'encadrait dans cette politique de réconciliation consulaire qui semblait représenter (proclamation solennelle du Concordat le 18 avril 1802) un dénouement pacifique des bouleversements révolutionnaires.

Verlet –, Milton est présenté comme le premier poète épique chrétien, celui qui a su trouver dans la Bible l'inspiration que les poètes trouvaient chez Homère ou Virgile, et Chateaubriand, pour étayer la thèse politique et religieuse du *Génie*, consacre au *Paradis Perdu* plusieurs pages d'analyse qu'il entrecoupe d'une traduction partielle[108]. »

Ce qui m'amène au deuxième point : la décision de traduire dans cet ouvrage « le grand poète des temps modernes[109] », vécu au sein d'une série de transformations sociales, religieuses, politiques, et philosophiques[110], engendre à la fois tout un ensemble de questions exégétiques capitales pour le traducteur[111]. Ajoutons-y que l'original miltonien encourage des stratifications de sens qui, dépendantes seulement en partie de leur contexte socio-historique, sont dues essentiellement à son genre littéraire (celui épique) aussi bien qu'à la valeur morale de ses motifs[112].

Par conséquent, on déduit sans peine les fonctions du travail traductif censées représenter au mieux, dans cet examen, les marques les plus visibles de ces principes sous-jacents : la traduction comme critique[113] (liée à son lieu d'insertion ; un essai) et la traduction comme interprétation[114]. Il faut bien sûr y ajouter que, malgré toute perplexité sur l'édition consultée par l'auteur, reste un fait incontestable que ce fût en anglais qu'il lut *Paradise Lost*.

---

[108] A. Verlet, « Chateaubriand et Milton : traduction ou remémoration ? », art. cité, p. 62.

[109] « Dans le *Génie du Christianisme*, Chateaubriand considère Milton comme le grand poète des temps modernes, celui qui a su trouver dans la Bible une inspiration que les poètes ne trouvaient que chez les poètes gréco-romains. […] Chateaubriand, en réaction contre les Anciens, démontre, dans le *Génie du Christianisme*, que l'*imitatio biblica* inspire des œuvres plus émouvantes et plus belles que l'*imitatio antica*. Ce contact personnel avec les textes sacrés, Milton l'avait, comme Du Bartas ou d'Aubigné, parce qu'ils étaient de religion réformée. » *Id.*, p. 65-66.

[110] Pour une étude majeure du contexte de rédaction de l'épopée miltonienne on renvoie à l'introduction de Christopher Ricks dans son édition anglaise (John Milton, *Paradise Lost*, *op. cit.*, p. VII-XXVII) et au fameux recueil de Northrop Frye, *The Return of Eden. Five Essays on Milton's Epic*, Toronto, University of Toronto Press, 1965. Des éléments ressortiront en tout cas de ces pages.

[111] « Traduire une épopée, n'est-ce pas franchir, en même temps que la frontière entre deux langues, d'autres barrières, de moins évidentes limites ? C'est probablement le cas pour toute traduction. Mais les épopées semblent, par leur genre même, tout particulièrement liées, en même temps qu'à une langue, à un peuple ou une nation, à une tradition, à une religion unanimement partagée par une communauté. » Claude Mouchard, « Traduire Milton en prose ? », *RHLF*, mai-juin 1997, p. 381.

[112] « Comme l'exigeait la tradition depuis Homère et Virgile, Milton définit le sujet de son épopée dans les premiers vers. Ce sujet est l'acte primordial qui fut à l'origine de la perte du paradis et de l'entrée de la mort et du mal dans la Création. » Robert Ellrodt, « Préface », dans *John Milton - Le Paradis perdu*, traduction de Chateaubriand, éd. Robert Ellrodt, Paris, Gallimard, 1995, p. 13. Le nœud moral du poème repose donc « sur la relation de l'homme avec l'univers, un miroir dans lequel chaque époque peut se réfléchir différemment ». A. Verlet, « Chateaubriand et Milton : traduction ou remémoration ? », art. cité, p. 65. La possibilité de ces superpositions ou interpolations de sens a été signalée, dans le domaine de la traductologie, par André Lefevere, « Théorie littéraire et littérature traduite », *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, IX, 2, 1982, 137-156.

[113] La traduction « n'est peut-être, au fond, qu'une forme de la critique: la plus humble, la plus timide, mais aussi la plus facile et la plus agréable à pratiquer. » Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1973, p. 75-76.

[114] « Le travail de traduction se soutient d'un travail d'interprétation du texte et d'un travail d'écriture. » A. Verlet, « Chateaubriand et Milton : traduction ou remémoration ? », art. cité, p. 62.

Ce qui implique justement une rencontre immédiate des deux textes[115]. Voyons donc à présent comment Chateaubriand élabore sa source et réfléchit sur l'épopée moderne face aux passages traduits de Milton.

D'abord, comme il est prévisible, « c'est essentiellement dans la seconde partie de l'ouvrage intitulée « Poétique du christianisme » que Chateaubriand s'attache au *Paradis perdu*[116]. » Le *merveilleux* en est l'occasion propice : « Rappelons que l'épopée et le merveilleux chrétien condamné par Boileau constituaient la grande question qui avaient préoccupé les écrivains du siècle, en un dernier soubresaut de la Querelle des Anciens et des Modernes, et qui préoccupe encore les contemporains et l'entourage de Chateaubriand. […] l'œuvre de Milton est pour Chateaubriand l'illustration parfaite de l'épopée chrétienne et de l'utilisation du merveilleux chrétien et lui sert donc d'argument majeur dans sa démonstration[117]. » Affirmations justes, bien sûr, mais à compléter. La traduction, par exemple, ajoute quelque chose ; les morceaux les plus consistants s'étoffent lors de la peinture du caractère de Satan[118] : là se succèdent respectivement la contemplation du règne infernal, le conseil des diables et la célèbre apostrophe au soleil :

> « Adieu, champs fortunés, qu'habitent les joies éternelles. Horreurs ! je vous salue, monde infernal ! Abîme, reçois **ton nouveau monarque**. Il t'apporte un esprit que ni temps ni lieux ne changeront jamais… Du moins ici nous serons libres ; ici nous régnerons : régner même aux enfers, est digne de mon ambition. »

> Ses formes conservaient une partie de leur primitive splendeur ; ce n'était rien moins encore qu'un Archange tombé, une Gloire un peu obscurcie : comme lorsque le soleil levant, dépouillé de ses rayons, jette un regard horizontal à travers les brouillards du matin ; ou tel que dans une éclipse, cet astre, caché derrière la lune, répand sur une moitié des peuples un crépuscule funeste, et tourmente les rois **par la frayeur des révolutions**. Ainsi paraissait l'Archange obscurci, mais encore brillant au dessus des

[115] Si l'édition de référence employée pour la traduction intégrale de 1836 ne pose pas de problèmes (*Paradise Lost. A poem in Twelve Books, The twelfth edition, To which is prefixed « An Account of his Life »*, Londres, Jacob Tonson, 1725), le texte anglais utilisé pendant l'exil – période de rédaction du *Génie du christianisme* – suscite encore quelque perplexité (une note du *Génie* – p. 653 de l'éd. Regard – indique l'édition de 1776 des presses Foulis, très peu diffusée). Les bibliothèques de l'éditeur Baylis (qui lui aurait fourni des livres à traduire) ou du révérend Sparrow à Beccles, dont Chateaubriand aurait pu bénéficier, disposaient en tout cas de textes anglais. La « Notice de bons livres provenant de la bibliothèque de M. de Ch. », recensant les livres vendus par l'auteur en 1817, comporte d'ailleurs deux ouvrages, eux-mêmes en anglais, qu'il aurait pu acheter outre-mer : 1. *The Poetical Works of John Milton*, Edinburgh, 1779, 4 vol., in-18° ; 2. *Milton's Paradise lost*, London, 1799, gr[and] in-8° (cf. M. Duchemin, *La bibliothèque de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 36). La thèse d'une lecture de *Paradise Lost* par l'intermédiaire des traductions françaises – du moins pour ce qui est des fragments traduits en exil – est donc à exclure.

[116] M.-É. Bougeard-Vetö, *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 59.

[117] *Id.*, p. 117.

[118] « Application des principes établis dans les chapitres précédents. Caractère de Satan » [*G.*, II, l. IV, ch. 9, 738-741]

compagnons de sa chute : toutefois son visage était labouré par les cicatrices de la foudre, et **les chagrins** veillaient sur ses joues décolorées.

« Ô toi, qui, couronné d'une gloire immense, laisses, du haut de ta domination solitaire, tomber tes regards comme le Dieu de ce nouvel univers ; toi, devant qui les étoiles cachent leurs têtes humiliées, j'élève ma voix vers toi, mais non pas une voix amie ; je ne prononce ton nom, ô soleil ! que pour te dire combien je hais tes rayons. Ah ! ils me rappellent de quelle hauteur je suis tombé, et combien jadis je brillais glorieux au-dessus de ta sphère ! L'orgueil et l'ambition m'ont précipité. J'osai, dans le ciel même, déclarer la guerre au roi du ciel. Il ne méritait pas un pareil retour, lui qui m'avait fait ce que j'étais dans un rang éminent… Élevé si haut, je dédaignait d'obéir ; je crus qu'un pas de plus me porterait au rang suprême, et me déchargerait en un moment de la dette immense d'une reconnaissance éternelle… Oh ! pourquoi sa volonté toute-puissante ne me créa-t-elle au rang de quelque ange inférieur ! je serais encore heureux, mon ambition n'eût point été nourrie par une espérance illimitée... Misérable ! où fuir une colère infinie, un désespoir infini ? L'enfer est partout où je suis, moi-même je suis l'enfer... Ô Dieu, ralentis tes coups ! N'est-il aucune voie laissée au repentir, aucune à la miséricorde, hors l'obéissance ? L'obéissance ! L'orgueil me défend ce mot. Quelle honte pour moi devant les esprits de l'abîme ! Ce n'était pas par des promesses de soumission que je les séduisis, lorsque j'osai me vanter de subjuguer le Tout-Puissant. Ah ! tandis qu'ils m'adorent sur le trône des enfers, ils savent peu combien je paie cher ces paroles superbes, combien je gémis intérieurement sous le fardeau de mes douleurs !... Mais si je me repentais, si, par un acte de la grâce divine, je remontais à ma première place ?... Un rang élevé rappellerait bientôt des pensées ambitieuses ; les serments d'une feinte soumission seraient bientôt démentis ! Le tyran le sait ; il est aussi loin de m'accorder la paix que je suis loin de demander grâce. Adieu donc, espérance, et avec toi, adieu, crainte et remords ; tout est perdu pour moi. Mal, sois mon unique bien ! Par toi, du moins, avec le Roi du ciel je partagerai l'empire ; peut-être même régnerai-je sur plus d'une moitié de l'univers, comme l'homme et ce monde nouveau l'apprendront en peu de temps. »

Au-delà de la longueur des extraits – révélatrice d'une prédilection particulière pour le poète anglais – et en ajout aux commentaires critiques qui les séparent dans le texte[119], c'est la comparaison avec l'original qu'il a fallu entreprendre. Cela fait, grâce aussi aux renvois ajoutés par le traducteur en bas de pages, interrogeons-en les résultats. Pour ce qui est du premier exemple, la traduction apparaît très abrégée :

[119] Ces derniers sont tous clairement orientés à louer la source ; voir surtout : « Quelle manière de prendre possession des gouffres de l'enfer ! » (entre le premier et le deuxième passage) [*G.*, II, l. IV, ch. 9, 739] ; « Quelle que soit notre admiration pour Homère, nous sommes obligés de convenir qu'il n'a rien de comparable à ce passage de Milton. Lorsque, avec la grandeur du sujet, la beauté de la poésie, l'élévation naturelle des personnages, on montre une connaissance aussi profonde des passions, il ne faut rien demander de plus au génie. » (en guise de commentaire à la fin du troisième exemple) [*G.*, II, l. IV, ch. 9, 740].

Farewell happy Fields
Where Joy for ever dwells : Hail horrors, hail
Infernal world, and thou profoundest Hell
Receive **thy new Possessor** : One who brings
A mind not to be chang'd by Place or Time.
The mind is its own place, and in it self
Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n.
What matter where, if I be still the same,
And what I should be, all but less then hee
Whom Thunder hath made greater ? Here at least
We shall be free ; th'Almighty hath not built
Here for his envy, will not drive us hence :
Here we may reign secure, and in my choice
To reign is worth ambition though in Hell…[120]

À peine six lignes, donc, face aux quatorze vers de *Paradise Lost* et un jeu de coupures qui, au grand détriment des pensées philosophiques de Milton, re-colle les pièces d'une façon toute nouvelle[121] : ce qui veut dire, souci des détails sur les passions de Satan, sentiment d'horreur, repentir, ambition. Sans oublier le petit changement – peu innocent, cela s'entend – invoquant un « monarque » à la place d'un simple « Possessor ».

La peinture du Chef au milieu de son assemblée monstrueuse encourage chez Chateaubriand cette superposition sémantique :

his form had yet not lost
All her Original brightness, nor appear'd
Less then Arch Angel ruin'd and th'excess
Of Glory obscured : As when the Sun new-ris'n
Looks through the Horizontal misty Air
Shorn of his Beams, or from behind the Moon
In dim Eclipse disastrous twilight sheds
On half the Nations, and **with fear of change**
Perplexes Monarchs. Darken'd so, yet shon
Above **them** all th'Arch Angel : but his face
Deep scars of Thunder had intrencht, and **care**
Sat on his faded cheek…[122]

[120] *Paradise Lost*, I, 249-262.
[121] « Chateaubriand uses but little of his English sources unchanged. By far the greater amount of it he changes by transferring it to other characters or places, by adding to it, by particularizing it, by summing it up, combining it, or transforming it entirely. » M. H. Miller, *Chateaubriand and English literature*, *op. cit.*, p. 176.
[122] *Paradise Lost*, I, 591-602.

Au point de vue quantitatif, la traduction adhère assez fidèlement à l'original. Mais, c'est au moment même où Chateaubriand décide d'adopter d'autres solutions linguistiques qu'il faut capter ses messages. Comment lire autrement, d'après un jeune écrivain exilé en 1793, la peur d'un changement, sinon sous les traits d'une « frayeur » et d'une « révolution » (« with fear of change » = « par la frayeur des révolutions ») ? Ou encore, doit-on être surpris si un accent plus funeste se répand sous la plume du traducteur ? Puisque, c'est justement une atmosphère de malheur qui se construit ici grâce à un ajout (« them » = « compagnons de sa chute ») et à un choix terminologique visiblement plus marqué (« care » = « chagrins »). Pour terminer – Chateaubriand choisit bien ses exemples – sur la note émouvante d'une apostrophe. Et le traducteur retranche, coupe, supprime (témoins les points de suspension) tout ce qui réduirait dans son texte la couleur passionnelle, la sombre perspective de la faute et la déchéance du mythe luciférien. Comme à en vouloir souligner, encore une fois, la possibilité d'une double lecture.

La thèse de Jean Gillet est, à ce propos, incontestable : « Chateaubriand se révèle décidément beaucoup lorsqu'il interprète Milton[123]. » « Il trouve bien dans le portrait de Satan à la fois la grandeur et l'incohérence et le désordre qui doivent appartenir à l'« énergie » du mal. La profondeur de Milton, c'est pour lui de révéler le chaos psychologique qui est au fond de toute révolte. C'est par ce biais que l'analyse de Chateaubriand débouche tout naturellement sur la politique […]. La révolte satanique et la révolte politique sont de même essence[124]. »

Le deuxième groupe de traductions de *Paradise Lost* qui mérite d'être pris en compte concerne évidemment le couple prédestiné[125] ; c'est le cas, d'abord, de la peinture des caractères dans les épopées chrétiennes : « Chapitre III - Suite des époux. Adam et Ève » [*G.*, II, l. II, ch. 3, 653-659]. Le contexte d'insertion est fourni par l'arrivée de Satan au paradis terrestre ; lorsque son regard se pose sur nos premiers pères, le texte de Chateaubriand devient celui de Milton et de son quatrième livre[126] :

---

[123] J. Gillet, *Le "Paradis perdu" dans la littérature française. De Voltaire à Chateaubriand*, *op. cit.*, note 100, p. 625.

[124] *Id.*, p. 569. Chateaubriand termine son paragraphe sur Satan en faisant allusion aux niveleurs « qui, vers le commencement du dix-septième siècle, couvrirent l'Angleterre de deuil » [*G.*, II, l. IV, ch. 10, 741]. Jean Gillet commentera ainsi cette même page (p. 569) : « Il est évident que Chateaubriand pense ici davantage aux conventionnels qu'aux niveleurs, et il ne ménage pas ses efforts pour que le lecteur saisisse bien le rapprochement. »

[125] « Or, l'on s'aperçoit que Chateaubriand tire la plupart de ses citations de deux types de scènes : celles concernant Satan (l'arrivée de Satan en enfer, le portrait de Satan, son voyage à travers le chaos, son arrivée au paradis, son apostrophe au soleil, etc.) et celles concernant Adam et Ève, que ce soit dans les passages heureux des livres IV et VIII (la description des époux, la création d'Ève, le coucher du soleil au soir de la « nuit de noces » d'Adam et Ève, l'éveil à la vie d'Adam, etc.) ou dans leurs réactions après la chute des livres IX et X. » M.-É. Bougeard-Vetö, *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 118.

[126] Après avoir signalé le début de l'original anglais, Chateaubriand traduit en effet une quarantaine de vers de *Paradise Lost*, IV, 288-324.

> Il aperçoit deux êtres d'une forme plus noble, d'une stature droite et élevée, comme celle des esprits immortels. […] Ni vous non plus, mystérieux ouvrages de la nature, **vous n'étiez point cachés alors** ; alors toute honte coupable, toute honte criminelle était inconnue. Fille du Péché, Pudeur impudique, combien n'avez-vous point troublé les jours de l'homme par une vaine apparence de pureté ! Ah ! vous avez banni de votre vie ce qui seul est la véritable vie, la simplicité et l'innocence. Ainsi marchent nus ces deux grands époux dans Éden solitaire…

Mais d'un Milton « catalysé », « travesti » et « réorienté » par le fait traductif, voire par la pensée de son lecteur : dans l'original rien n'empêchait, par exemple, d'écrire « Nor those mysterious parts were then conceal'd[127] » (Chateaubriand déplace le sujet des sexes aux individus) ; en plus, le prélèvement opéré par le traducteur se concentre sur la partie du livre IV la plus vouée à purifier la nudité du couple. Le tendre entretien entre les deux époux, traversé par un ton de sensualité dans *Paradise Lost*, subit le même traitement : le vocabulaire français, censé transmettre ici le message spirituel d'une apologie, amorce toute forme de ravissement physique[128]. Et, « comment peut-il en être autrement, quand le *Génie du christianisme* présente une exaltation de la chasteté[129] » ? Qu'on ajoute à la liste l'expression utilisée plus bas pour décrire l'état d'Ève : « Avec les regards pleins d'amour » [*G.*, II, l. II, ch. 3, 655], faible correspondant de l'anglais « and with eyes / of conjugal attraction unreprouv'd[130] ».

Ce qui n'empêche pas, néanmoins, que l'épopée miltonienne apparaisse encore comme un réservoir textuel de choix lorsqu'il s'agit d'illustrer, par les dialogues d'Adam et Dieu, les premiers mouvements du cœur de l'homme. Dans le chapitre de la « Poétique du christianisme » intitulé justement *Paradis perdu* [*G.*, II, l. I, ch. 3, 632-638], Chateaubriand enchâsse, après les avoir traduits, des vers de Milton (*en italique*) qui retiennent mon attention. Or, précisons-le, ces passages demandent surtout qu'on s'arrête sur les raisons de leur sélection plutôt que sur un examen stylistique vis-à-vis de la source :

> Dieu se manifeste à Adam ; la créature et le Créateur s'entretiennent ensemble : *ils parlent de la solitude*. Nous supprimons les réflexions. La solitude ne *vaut rien à l'homme*.

Au fur et à mesure que le traducteur, le critique et le défenseur de la religion réunissent leurs talents, une vérité souterraine vient à la surface : si Chateaubriand plie sa traduction vers un libre résumé de la source qui, en revanche, consacrait plusieurs vers (au discours direct) à

[127] *Paradise Lost*, IV, 312.
[128] Cf. le passage qui suit la description du couple et qui s'étend de p. 654 à p. 656 ; *Paradise Lost*, IV, 449-502.
[129] J. Gillet, *Le "Paradis perdu" dans la littérature française. De Voltaire à Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 564.
[130] Une traduction à la lettre devrait donner : « et avec des regards pleins d'un charme conjugal non repoussé ». *Paradise Lost*, IV, 492-493.

ce dialogue sur la *solitude*, c'est que les réflexions *supprimées* ne sont pas dignes de paraître intégralement dans un traité sur le christianisme. Enfin, qu'à cette forme de travail sur la lettre appartienne également – et souvent de bon droit – la pratique des coupures, on l'a maintes fois affirmé. Dans cet exemple, elle sert plus que jamais le propos du traducteur ; je rapporte ici de suite l'original retranché :

I found not what methought I wanted still ;
And to the Heav'nly vision *thus presum'd*.
'O by what Name, for thou above all these,
Above mankind, or aught than mankind higher,
Surpassest far my naming, how may I
Adore thee, Author of this Universe,
And all this good to man, for whose well-being
So amply, and with hands so liberal
Thou hast provided all things : but with mee
I see not who partakes. *In solitude*
What happiness, who can enjoy alone,
Or all enjoying, what contentment find ?'
Thus I presumptuous ; and the vision bright,
As with a smile more bright'n'd, thus repli'd.
'What call'st thou *solitude*, is not the Earth
With various living creatures, and the Air
Replenisht, and all these at thy command
To come and play before thee, know'st thou not
Their language and their ways, they also know,
And reason not contemptibly ; with these
Find pastime, and bear rule ; thy Realm is large.'
So spake the Universal Lord, and seem'd
So ordering[131].

La conclusion qu'on en doit tirer semble totalement logique : Chateaubriand va jusqu'à « supprim*er ses* réflexions », parce qu'en désaccord avec le ton présomptueux du premier père : « dans le *Génie*, les rapports entre Dieu et les hommes sont établis dans le cadre d'une religion qui considère que la nature humaine doit être étroitement bridée, et qui laisse peu de place à la liberté[132]. »

Malgré tout, le concept gardé et souligné par le traducteur mérite, pour sa part, d'être retenu. Ne fût-ce que pour sa double fonction : *in primis*, le mot *solitude* fait partie des quelques cas de traduction miltonienne cités en italique – et on sait bien, d'après Antoine Compagnon, que « j'écris en italique *mon lexique intime, un dictionnaire polyglotte ou*

[131] « Je ne trouvai pas ce qui me semblait manquer encore, et je m'adressai ainsi à la céleste vision : « – Oh ! de quel nom t'appeler ! car toi au-dessus de toutes ces créatures, au-dessus de l'espèce humaine, ou au-dessus de ce qui est plus haut que l'espèce humaine, tu surpasses beaucoup tout ce que je puis nommer. Comment puis-je t'adorer, auteur de cet univers et de tout ce bien donné à l'homme, pour le bien-être duquel, si largement et d'une main libérale, tu as pourvu à toutes choses ? Mais avec moi, je ne vois personne qui partage. *Dans la solitude* est-il un bonheur ! qui peut jouir seul ! ou en jouissant de tout, quel contentement trouver ? » – *Ainsi je parlais présomptueux*, et la vision comme avec un sourire, plus brillante, répliqua ainsi : « – Qu'appelles-tu *solitude* ? La terre et l'air ne sont-ils pas remplis de diverses créatures vivantes, et toutes celles-ci ne sont-elles pas à ton commandement pour venir jouer devant toi ? ne connais-tu pas leur langage et leurs mœurs ? elles savent aussi, et ne raisonnent pas d'une manière méprisable. Trouve un passe-temps avec elles et domine sur elles ; ton royaume est vaste. » – Ainsi parla l'universel Seigneur et sembla dicter des ordres. » *Paradis perdu*, VIII, 355-377 (je souligne).

[132] J. Gillet, *Le "Paradis perdu" dans la littérature française. De Voltaire à Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 565.

idiolectal, mon encyclopédie personnelle[133] » – ; deuxièmement, il marque le passage entre mon analyse d'Adam et Ève avant la chute et mon *excursus* des principaux fragments sur le Couple après le péché. Ce sont en effet ces scènes solitaires d'un Éden perdu qui rendront mon parcours, j'espère, suffisamment exhaustif. Elles occupent, dans le *Génie du christianisme*, le court espace de deux pages[134] où, suivant une disposition en mosaïque, elles alimentent différemment la pensée de l'auteur :

> Adam et Ève s'endorment ; mais ils n'ont plus cette innocence qui rend les songes légers. Bientôt ils sortent de ce sommeil agité, comme on sortirait d'une pénible insomnie *(as from unrest)*. C'est alors que leur péché se présente à eux. *« Qu'avons-nous fait ?* s'écrie Adam ; *pourquoi es-tu nue ? Couvrons-nous, de peur qu'on ne nous voie dans cet état. »* Le vêtement ne cache point une nudité dont on s'est aperçu.
>
> Cependant la faute est connue au ciel, une sainte tristesse saisit les anges ; mais *that sadness mixt with pity, did not alter their bliss ;* « cette tristesse, mêlée *à la pitié*, n'altéra point leur bonheur » ; mot chrétien et d'une tendresse sublime. Dieu envoie son Fils pour juger les coupables : le juge descend ; il appelle Adam : « Où es-tu ? » lui dit-il. Adam se cache. – « Seigneur, je n'ose me montrer à vous, parce que je suis nu. » – « Comment sais-tu que tu es nu ? Aurais-tu mangé du fruit de science ? » Quel dialogue ! cela n'est point d'invention humaine. Adam confesse son crime ; Dieu prononce la sentence : « Homme ! tu mangeras ton pain à la sueur de ton front ; tu déchireras péniblement le sein de la terre ; sortis de la poudre, tu retourneras en poudre. – Femme, tu enfanteras avec douleur. » Voilà l'histoire du genre humain en quelques mots.
>
> […] Adam s'est retiré seul pendant la nuit sous un ombrage : la nature de l'air est changée : des vapeurs froides, des nuages épais obscurcissent les cieux ; la foudre a embrasé les arbres ; les animaux fuient à la vue de l'homme ; le loup commence à poursuivre l'agneau, le vautour à déchirer la colombe. Adam tombe dans le désespoir ; il désire de rentrer dans le sein de la terre. Mais un doute le saisit... s'il avait en lui quelque chose d'immortel ? si ce souffle de vie qu'il a reçu de Dieu ne pouvait périr ? si la mort ne lui était d'aucune ressource ? s'il était condamné à être éternellement malheureux ? La philosophie ne peut demander un genre de beautés plus élevées et plus graves. Non seulement les poètes antiques n'ont jamais fondé un désespoir sur de pareilles bases, mais les moralistes eux-mêmes n'ont rien d'aussi grand.
>
> Ève a entendu les gémissements de son époux : elle s'avance vers lui ; Adam la repousse ; Ève se jette à ses pieds, les baigne de larmes. Adam est touché : il relève la mère des hommes. Ève lui propose de vivre dans la continence, ou de se donner la mort, pour sauver sa postérité. Ce désespoir, si bien attribué à une femme, tant par son excès que par sa générosité, frappe notre premier père. Que va-t-il répondre à son épouse ? « Ève, l'espoir que tu fondes sur le tombeau et ton mépris pour la mort me prouvent que tu portes en toi quelque chose qui n'est pas soumis au néant. »

[133] A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 41 (je souligne).
[134] C'est-à-dire : *G.*, II, l. I, ch. 3, 635-636.

Tantôt par l'italique, tantôt par les guillemets, tantôt aussi sous forme déguisée, « l'aveugle d'Albion » – traduit, transformé et assimilé – revit sous de nouvelles dépouilles. Une dramatisation du texte-source est ici en acte. Et encore une fois, grâce au sens attribué au travail de prélèvement et d'assemblage qu'en fait le traducteur. Plutôt fidèle à la lettre de Milton, Chateaubriand interprète « l'épopée de la perte » (celle du Paradis), non plus en exploitant des ressources linguistiques, mais en collant les morceaux d'origine de façon à structurer sa vision. La lecture des deux pages insérées ci-dessus apporte à ma thèse un faisceau d'éléments : l'accent est mis sur les bouleversements des passions ; le « sommeil agité », la « pénible insomnie », la honte, la « nudité », et l'humiliation des coupables se poursuivent à l'extérieur sous les traits apocalyptiques du paysage (« nuit », « ombrage », « obscurcissement »). Pour s'assembler, hélas, dans la triste peinture d'un malheur éternel : « s'il était condamné à être éternellement malheureux ? » se demande, dans un élan autoréférentiel, l'exilé en deçà de l'Histoire.

Et pourtant, l'impression suggérée par Milton reste, sur ce point, fort différente. En parcourant les livres X et XI de son *Paradise Lost* – où ces passages se trouvent dans leur forme primitive – Adam et Ève après la faute gardent leur dignité intacte et se remettent debout : « On mee the Curse aslope / Glanc'd on the ground, with labour I must earn / My bread ; what harm ? Idleness had been worse[135] » ; « yet their port / Not of mean suitors[136] ». L'omission de ces parties, que l'écrivain français aurait pu traduire pour peindre le couple une fois sur la terre, devient l'indice d'un remaniement cryptique[137] : « dans les rapports entre Dieu et les hommes, Chateaubriand est gêné par tout ce qui peut marquer la liberté de ton d'Adam parlant à Dieu […] ; il préfère mettre l'accent sur la subordination de l'homme par rapport à Dieu, sur la faiblesse du premier couple après la chute plutôt que sur sa révolte, passant sous silence la dignité conservée à Adam et Ève même après leur faute[138]. » Il en va de même pour ce « lyrisme de Chateaubriand sur « les soupirs d'un cœur contrit » et « les larmes pénitentes […][139] » *qui* donne une idée incomplète du poème[140]. » C'est encore Jean Gillet qui donne, à mon sens, la meilleure interprétation : « Le parfum d'encens qui traverse ce commentaire convient mal à la religion du *Paradis perdu* qui n'est pas fondamentalement faite d'humilité et de contrition. Mais il faut le relier aux intentions, plus politiques sans doute

[135] « Sur moi la malédiction ne faisant que m'effleurer a frappé la terre. Je dois gagner mon pain par le travail : quel mal à cela ? L'oisiveté eût été pire ». *Paradis perdu*, X, 1053-1055.
[136] « Toutefois le maintien d'Adam et d'Ève n'était pas celui de vils postulants ». *Id.*, XI, 8-9.
[137] « Chateaubriand déforme le *Paradis perdu* dans sa présentation du *Génie* ». M.-É. Bougeard-Vetö, *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 127.
[138] *Ibid.*
[139] Par ces mots l'apologiste peint le moment de la pénitence chez les deux époux : cet exemple d'extraction et d'enchâssement textuel provenant de Milton se trouve tout de suite après la longue citation que je donne ci-dessus [*G.*, II, l. I, ch. 3, 636].
[140] J. Gillet, *Le "Paradis perdu" dans la littérature française. De Voltaire à Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 567.

que religieuses, du *Génie*. Il est normal qu'une œuvre toute imprégnée d'idéologie contre-révolutionnaire exalte l'humilité et la soumission[141]. »

Se demander, enfin, le pourquoi de cette riche relecture aide à dresser des conclusions qui – quoique provisoires – me semblent en tout cas des remarques précieuses par rapport au Chateaubriand traducteur des épiques : les fragments du *Paradise Lost* transposés dans le *Génie* deviennent les indices concrets d'un « transcodage[142] ». La pratique intertextuelle de la traduction, souvent confondue ici avec celle du commentaire[143], ouvre une deuxième fois (on a vu le cas d'Ossian) le terrain du débat : cela encore – comme l'impose le but de cette thèse – à différents niveaux :

1. La rencontre des deux auteurs annonce, au premier abord, un autre enjeu : le lien plus intime « de deux imaginaires poétiques[144] » et biographiques. Ceux, par exemple, que la dramatisation des passions douloureuses et du paysage retracent sous la parabole d'un « malheur » subi[145]. C'est à Chateaubriand la phrase qui suit : « Nous sommes persuadés que les grands écrivains ont mis leur histoire dans leurs ouvrages. » [*G.*, II, l. I, ch. 3, 635] Témoins donc de deux révolutions, hommes politiques et chantres épiques modernes[146], les génies-frères de France et d'Angleterre ne cesseront plus dorénavant de s'enrichir.

2. La rédaction ainsi que la traduction d'une épopée comme *Paradise Lost* permettent, en outre, la transposition de concepts qui relèvent à la fois de trois grands domaines : de l'esthétique (c'est en apportant l'exemple de l'épopée anglaise que Chateaubriand soutient sa thèse sur le christianisme comme rempart de la modernité littéraire) ; de la politique (la peinture de Satan et l'accent sur la soumission du Couple vont dans le sens d'une vision des choses post-révolutionnaire[147]) de la religion et de la morale (les passages sur l'érotisme tempéré, le ton soumis du Premier Père, le sombre et triste univers d'après la chute).

---

[141] *Ibid.*

[142] « En première approximation, on rapprochera la traduction d'un *transcodage* ». J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, *op. cit.*, p. 15.

[143] Cf. *supra*, chapitre I, « 1.3.3 Le résumé, le commentaire, la mise en abyme », p. 27-30.

[144] A. Verlet, « Chateaubriand et Milton : traduction ou remémoration ? », art. cité, p. 65. « La traduction du *Paradis Perdu* de Milton par Chateaubriand est la longue histoire d'un poète se confrontant et s'affrontant à un autre poète. » *Id.*, p. 62.

[145] « Le Paradis n'est plus un Éden où s'éveillent les sens et la vie amoureuse, mais un monde bouleversé par la révolte de Satan, menacé par le malheur et la destruction. » *Ibid.* Auteur et traducteur, écrivain et prédécesseur partagent une expérience révolutionnaire qui – au-delà de leurs différentes positions idéologiques – semblent avoir influencé de façon pareille leurs écrits : la guerre civile anglaise (1639) pour le républicain défenseur de Cromwell ; la Révolution française (1789) pour le monarchiste modéré.

[146] Bien que l'un soit régicide et l'autre conservateur, l'un puritain et l'autre catholique, l'écriture d'une « épopée de la perte » nourrie d'esprit chrétien les réunira toujours. Cf. M.-É. Bougeard-Vetö, *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 122-130.

[147] « Le choc de la Révolution [*et de l'exil*] impose à Chateaubriand une autre lecture du poème écrit par le poète anglais en période révolutionnaire. » *Id.*, p. 66.

3. L'examen de l'intertexte traductif montre, enfin, d'un fragment à l'autre, les différentes facettes de cette herméneutique. Les niveaux de lecture du poème miltonien en sont par là refondus et recollés. De véritables stratifications sémantiques se combinent et s'enchaînent sans cesse. La traduction, qu'elle soit une forme de la critique ou de l'interprétation, fait rencontrer les « maîtres ». Cela tantôt par l'adhésion au texte, tantôt au contraire par un système d'écarts.

Et cette connaissance de Milton, ici brossée grâce à un regard rapide sur l'atelier du traducteur, ne manquera d'avoir dans ce domaine, des conséquences durables[148] :

> Lorsqu'au commencement de ma vie, l'Angleterre m'offrit un refuge, je traduisis quelques vers de Milton pour subvenir aux besoins de l'exil ; aujourd'hui, rentré dans ma patrie, approchant de la fin de ma carrière, j'ai encore recours au poète d'Éden. […] Je viens me rasseoir à la table de mon hôte : il m'aura nourri jeune et vieux[149].

Or, on le sait bien, « le choix des termes n'est jamais laissé au hasard chez Chateaubriand : les implications du terme « nourrir » sont profondes, l'image du repas est forte[150] ». C'est effectivement en 1836 qu'il viendra se rasseoir à la table de son hôte, cette fois-ci pour le traduire et le commenter intégralement[151]. Et c'est au même moment que son travail sur la lettre dévoilera, sous le motif d'une fidélité « à la vitre[152] », l'assimilation complète au parangon. « Quand il va revenir vraiment à Milton et à son poème, soit dans sa traduction du *Paradis perdu*, soit dans l'*Essai sur la littérature anglaise* qui l'accompagne, c'est dans une perspective différente de celle du *Génie*. Ce n'est plus sur un ton de réserve mêlée d'éloges, mais avec une acceptation et une admiration totales pour l'homme et son œuvre[153]. »

L'étude qu'on a entreprise s'est contentée, par contre, d'avoir plongé vers la genèse même de cette assimilation. Car, si c'est avec le *Génie*, la Révolution et l'exil anglais que la plume de l'écrivain a recherché ses maîtres, c'est par conséquent à ce jeune Chateaubriand – obsédé par les ombres et désireux de lumière, traducteur des poètes et théoricien littéraire –

---

[148] J'ai délibérément limité le sujet de ce chapitre à la pratique de la traduction pour ne donner que les premières pistes de ce lien entre des « maîtres ». Le culte de Chateaubriand pour ce « génie-mère » qu'est Milton se révélera toujours présent dans les deux tentatives d'épopée *Les Natchez* et *Les Martyrs*. C'est là, outre que dans le *Génie*, que j'interrogerai les autres modes intertextuels afin de découvrir les ressemblances et les tensions qui régissent ce rapport.

[149] *Essai sur la littérature anglaise*, chapitre sur « Milton », dans l'édition Mouchard de *Le paradis perdu*, p. 97.

[150] M.-É. Bougeard-Vetö, *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 75.

[151] Plusieurs éléments paratextuels accompagnent cette traduction tardive de *Paradise Lost* : un « Avertissement », un riche appareil de « Remarques », un *Essai sur la littérature anglaise*. Dans ce long *excursus* sur l'univers anglophone, le chapitre consacré à Milton occupe le plus grand nombre de pages.

[152] « J'ai calqué le poëme de Milton *à la vitre* » (je souligne). « Remarques », dans *Le paradis perdu*, p. 103.

[153] J. Gillet, *Le "Paradis perdu" dans la littérature française. De Voltaire à Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 597-598.

qu'on préféré s'adresser. Là où, en d'autres mots, « tout témoigne d'une prédisposition […] épique[154] » et la réflexion sur la réalité trouve dans l'épopée moderne un carrefour fait d'histoire, de religion et de politique.

Conclusion

La figure d'un Chateaubriand artisan de la traduction s'est découverte au lecteur dans toute son ampleur, et son activité linguistique s'est révélée au fil de ses premières œuvres en enrichissant mon enquête sur l'intertexte épique moderne.

Née presque parallèlement à sa vocation d'artiste, cette pratique transpositive n'a certes jamais caché, chez le jeune écrivain, une marque particulière d'« originalité » : une traduction transforme, se colle à la source ou s'en détache différemment, au bon gré des affinités ou des collisions qui régissent la relation de deux pensées, de deux univers. La raison profonde réside dans le fait que cette opération « transformationnelle » est aussi et surtout : ouverture à l'Étranger[155], accueil, acceptation, débat. Dans une perspective – celle de Chateaubriand bien sûr – où traduire remplace souvent les verbes « chercher », « penser », « réécrire ».

Or, si on a décidé d'interroger cette facette presque méconnue de notre auteur et on s'est arrêté longuement sur la question de ses premiers essais traductifs, cela a été justement pour le suivre d'abord dans sa quête de maîtres épiques. Après, pour en étudier l'usage et l'emploi faits dans sa propre langue et, enfin, pour voir de plus près sa réécriture en acte dans un cadre communicationnel nouveau. C'est à l'ombre de cet atelier pendant l'exil que Chateaubriand entama son premier dialogue avec les sources, et c'est par le moyen pratique du travail sur la lettre que les éléments fondateurs de sa poétique commencèrent à s'établir.

En résumé, ma thèse s'est précisée davantage : grâce à la traduction de textes épiques, Chateaubriand a désormais entrepris la construction d'une esthétique moderne.

De là, l'importance des circonstances variées justifiant le choix des originaux. Sur ce plan, l'horizon du traducteur (fait d'un contexte d'émigration, d'un climat anglomane, et d'un goût pour l'étranger) ne donne que des éléments partiels. L'analyse des textes traduits a fait le reste : Chateaubriand se plonge d'une part dans la relecture d'Ossian, d'autre part dans celle de John Milton. Et, de l'un il traduit trois contes (*Dargo*, *Duthona*, *Gaul* de John Smith) ; de

[154] M.-É. Bougeard-Vetö, *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 120.
[155] Je partage ici la « visée éthique » attribuée à la traduction par Antoine Berman. Cf. ses deux essais, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* et *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*.

l'autre des fragments provenant de *Paradise Lost* qu'il réinsère ensuite dans son *Génie du christianisme*.

Une anthologie assez complète de ses extraits ossianiques m'a permis d'observer l'artisan au travail : à des questions apparemment stylistiques (un certain choix lexical, des ajouts et des coupures) j'ai fait correspondre, à l'aide d'une démarche herméneutique, trois axes conceptuels : « Histoire collective », « histoire personnelle », « Poétique et Religion ». Car, à travers ce traitement textuel, Chateaubriand absorbe et intègre son prédécesseur sans renoncer, le cas échéant, à remanier et réorienter son message. Mon analyse vient de l'illustrer, le dernier Barde incarne le traducteur. Tout comme l'atmosphère de malheur de ses récits sort accentuée de la traduction, et la construction d'un réseau de sens, confiée à une série de mots-clé (« patrie », « infortunes », « champs du carnage », « rivage inconnu »), retrace la parabole de sa vie d'exilé. Poésie du sombre, d'ombres et de douleur, la plume d'Ossian se soumettait aisément à cette dramatisation. Ne fût-ce que pour sa peinture des passions et pour une mélancolie propre aux peuples nordiques, qu'on ne peut pas concevoir hors d'un texte chrétien. Or, c'est justement là que l'auteur du *Génie* prépare et élabore sa défense.

Le deuxième poète épique semble enfin la poursuivre. C'est « l'aveugle d'Albion » qui relève ce défi, au fil même de l'histoire du « Malheur » et de la « Faute ». Les fragments de *Paradise Lost* que Chateaubriand réutilise en les traduisant dans son texte sont sur ce plan parlants. L'épopée de la perte, relatant de la Chute, du Péché, d'une révolte et des passions sataniques, a assez bien montré ce nouveau transcodage. C'est l'origine d'une rencontre, la relecture d'une Histoire, c'est la première formule d'une conception moderne.

Les phénomènes textuels à l'œuvre chez l'apologiste en ont fait la meilleure preuve : Chateaubriand retranche de son modèle les passages concernant Satan pour illustrer son malheur et souligner sa révolte ; il reprend dans un ton d'obéissance et de chaste soumission tous les vers où le Couple s'adresse au Créateur. Les scènes du paysage sont, enfin, imprégnées de malheur et une ombre mortifère se répand presque partout.

Si c'est bien le poète chrétien qui nourrit la thèse du christianisme, c'est aussi l'homme politique, l'exilé et le rêveur nostalgique qui se réveillent à la fois dans l'examen de ces traductions. Et le fait intertextuel, qu'il soit un mode du commentaire ou une façon d'interpréter, dit cette rencontre. Par une superposition de plans conceptuels que seulement une épopée moderne, née sous un génie religieux, peut encourager.

Il est surprenant de lire sous la plume de Paul Van Tieghem, à propos des auteurs anglais qui s'introduisaient en France au XVIII^{e} siècle : « le sublime sombre [de Milton], le vague inhérent à ses tableaux, ont pu préparer les imaginations à goûter Ossian ». Milton,

Chateaubriand, Ossian… Ossian, Chateaubriand, Milton… maillons d'une chaîne qui s'entrelacent de façon mystérieuse mais bien étroite, maillons liés entre eux par Chateaubriand le traducteur[156]. »

Mutas mutandis, une nouvelle littérature s'articule au fil de ces textes. Loin désormais de la lumière guerrière de l'*épos* ancien, et désireuse elle-même de se faire miroir des changements du monde, la Muse peut narrer d'autres histoires : celle des vaincus, celle des cendres des pères, celle des paradis perdus.

[156] M.-É. Bougeard-Vetö, *Chateaubriand traducteur. De l'exil au* Paradis perdu, *op. cit.*, p. 97-98. La référence pour le passage de Van Tieghem est : P. Van Tieghem, *Ossian en France*, *op. cit.*, t. I, p. 185.

Chapitre III

Le *Génie du christianisme* ou les tensions de l'épopée moderne

Le bonheur des élus, chanté par l'Homère chrétien, nous mène naturellement à parler des effets du christianisme dans la poésie. En traitant du génie de cette religion, comment pourrions-nous oublier son influence sur les lettres et sur les arts ? influence qui a, pour ainsi dire, changé l'esprit humain, et crée, dans l'Europe moderne, des peuples tout différents des peuples antiques.

F.-R. de Chateaubriand,
Génie du christianisme, II, l. I, ch. 1

Qu'on nous permette de penser qu'il y a quelque chose de plus intéressant, de plus grave, de plus semblable à la condition humaine, dans un poème qui aboutit à l'infortune, que dans celui qui se termine au bonheur.

F.-R. de Chateaubriand,
Génie du christianisme, II, l. I, ch. 3

Le *Génie du Christianisme* restera mon grand ouvrage, parce qu'il a produit ou déterminé une révolution, et commencé la nouvelle ère du siècle littéraire.

F.-R. de Chateaubriand,
Mémoires d'outre-tombe, II, l. XVIII, ch. 6

On s'est déjà penché au cours de cette thèse sur l'immense projet qui occupa Chateaubriand au tournant des deux siècles. On l'a abordé avant tout – et c'était naturel dans une étude portant sur l'épopée – en introduction ; puis on s'y est référé dans le but d'illustrer l'intertexte chez l'auteur en action (Chapitre I) ; enfin, on l'a relu d'un bout à l'autre pour y voir le traducteur au travail (Chapitre II). Dans chaque cas, néanmoins, c'est un aspect assez commun qui est ressorti : le *Génie du christianisme*, quelle que soit la perspective par laquelle on l'aborde, est le fruit de son temps. Loin de reconstruire le cadre pragmatique de l'ouvrage[1], il me semble malgré tout important d'établir ici encore quelques points de départ qui y renvoient forcément. Car – comme nous l'a suggéré la pratique traductive (sur Ossian et Milton[2]) – l'écriture de Chateaubriand se déploie dans un double mouvement : de l'Histoire à la page, de la page à l'Histoire.

La technique est parfois dévoilée : « Lorsque le *Génie du christianisme* parut, la France sortait du chaos révolutionnaire ; tous les éléments de la société étaient confondus : la terrible main qui commençait à les séparer, n'avait point encore achevé son ouvrage ; l'ordre n'était point encore sorti du despotisme et de la gloire. Ce fut donc, pour ainsi dire, au milieu des débris de nos temples que je publiai le *Génie du christianisme*, pour rappeler dans ces temples les pompes du culte et les serviteurs des autels[3]. » Et on connaît assez à fond l'affaire du Concordat avec le Saint-Siège : « Bonaparte […] désirait alors fonder sa puissance sur la première base de la société[4] ». Politiquement, l'heure était à la renaissance de la nation. Chateaubriand, pensant soigner plusieurs blessures, propose la voie du christianisme : la religion, en effet, aidait un peuple sorti de la Terreur, sanctionnait les entreprises de l'Empereur et fournissait aux intellectuels, en quête d'origines, un sol fertile et une machine à penser. Jamais une œuvre théorique souda si bien le religieux à la politique et au monde des lettres : « Rempli des souvenirs de nos antiques mœurs, de la gloire et des monuments de nos rois, le *Génie du christianisme* respirait l'ancienne monarchie tout entière […]. Les Français

[1] La genèse du texte et les événements liés à sa publication se trouvent richement illustrés dans le volume d'Yves Le Febvre, *Le 'Génie du Christianisme'*, Paris, Edgar Malfère, 1929 ainsi que dans l'étude de Pierre Christophorov, « La genèse du *Génie du Christianisme* », *CAIEF*, 3-5, juillet 1953, p. 191-208. J'ai consacré quelques pages de mon Introduction à cette tâche.

[2] Je renvoie ici aux conclusions ébauchées dans le chapitre précédent. Quoique provisoires, elles semblent déjà donner des outils importants pour comprendre les influences réciproques entre les textes, l'Histoire et la pensée de l'auteur. Cf. *supra*, chapitre II, p. 78-80.

[3] Il s'agit de la « Préface » (dans mon édition de référence, p. 459), ajoutée par l'auteur dans l'édition de ses *Œuvres complètes* (1826). À cette date donc les remarques quelque peu satiriques adressées à la conduite du « Premier Consul » ne doivent pas surprendre.

[4] *Id.*, p. 460.

apprirent à porter avec regret leur regard sur le passé ; les voies de l'avenir furent préparées, et des espérances presque éteintes se ranimèrent[5]. » La religion, par sa morale évangélique, apaisait des peines récentes.

Cela – remarque Pierre Barbéris – à maints niveaux. À la démarche sociale, politique et littéraire, il faut bien sûr ajouter celle purement idéologique laissée par le siècle des Lumières, dont la Révolution est estimée être un effet : « La religion chrétienne qui a si bien résisté aux hérésiarques et aux sophistes, à l'époque moderne, a moins bien résisté à ceux que Chateaubriand appelle les « frivoles ». Nous dirions aux écrivains, aux hommes d'esprit, aux mondains, aux représentants de la modernité[6]. » Parmi lesquels – précise Maurice Regard[7] – se rangent sans aucun doute philosophes et « Illuminés ».

Enfin, comment oublier que l'expérience de l'exil est une des origines de l'ouvrage[8] ? Que faut-il deviner derrière la crise de conscience de l'auteur de l'*Essai*[9] ? La piste des « deux voix sorties du tombeaux[10] » (à la nouvelle du décès de sa mère et de sa sœur Julie) étant bientôt dévaluée, on a cru devoir chercher les origines de cette crise ailleurs ou, en tout cas, dans un ensemble de facteurs biographiques et conceptuels qui ne cessaient de régir l'idée même du *Génie* et d'en expliquer tant les choix littéraires que ceux de nature idéologique : « La crise morale d'où est sorti le *Génie du Christianisme* a été plus complexe, plus profonde [*que le simple « j'ai pleuré et j'ai cru » avoué par l'auteur*]. Elle a rempli, en réalité, les années 1797 à 1799. Elle a certainement été le résultat des multiples influences exercées sur Chateaubriand par les milieux de la haute émigration […]. Tout ce monde était attaché à la religion. La nécessité sociale du Catholicisme était pour les exilés un article de foi. Il ne leur

---

[5] *Ibid.*

[6] Pierre Barbéris, *Chateaubriand. Une réaction au monde moderne*, Paris, Larousse, 1976, p. 126.

[7] Maurice Regard consacre plusieurs pages de sa « Notice » au *Génie du christianisme* (dans mon édition de référence, p. 1580-1614) aux cibles plus ou moins visibles de l'apologiste.

[8] J'ai donné un premier aperçu de la vie de Chateaubriand pendant l'exil et de son influence sur la production littéraire de l'émigré lors de mon analyse sur les traductions d'Ossian et de Milton. Cf. *supra*, chapitre II, *passim.*

[9] *Essai historique, politique et moral sur les Révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*. L'*Essai sur les révolutions*, paru à Londres, chez Deboffe, en 1797, fut en lui-même l'œuvre d'un incrédule et d'un philosophe. La conversion qui aurait fait naître l'apologie du christianisme était à faire.

[10] C'est dans la « Préface » à la première édition du *Génie* (1802) que Chateaubriand laissait entendre ce double deuil comme la seule cause de sa conversion : « Ma mère, après avoir été jetée à soixante-douze ans dans des cachots, où elle vit périr une partie de ses enfants, expira dans un lieu obscur sur un grabat, où ses malheurs l'avait reléguée. Le souvenir de mes égarements répandit sur ses derniers jours une grande amertume ; elle chargea, en mourant, une de mes sœurs de me rappeler à cette religion dans laquelle j'avais été élevé. Ma sœur me manda le dernier vœu de ma mère : quand la lettre me parvint au-delà des mers, ma sœur elle-même n'existait plus ; elle était morte aussi des suites de son emprisonnement. *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 cœur : *j'ai pleuré, et j'ai cru*. » (Le texte de cette « Préface » se trouve dans mon édition de référence, p. 1281-1283 ; le passage cité occupe la page 1282 – je souligne). L'exilé avait déjà reçu la nouvelle de la mort de sa mère (le 31 mai 1798) par son oncle Bedée. Julie qui la lui annonce une deuxième fois dans sa lettre mourra à son tour un an plus tard (le 26 juillet 1799).

paraissait pas possible de rétablir l'ordre en France sans relever tout d'abord les autels[11]. » Chateaubriand, qui était du nombre, ne fit pas exception, encouragé qu'il était par son sage Simonide, le poète Fontanes[12]. Les deux hommes, rapprochés l'un de l'autre par la plaie de l'exil et le commerce des muses, ne tardèrent pas à trouver dans le socle religieux la synthèse des besoins de l'époque et de leurs ambitions personnelles : il fut facile à Fontanes de démontrer au futur chantre chrétien que, « en face des abus de la philosophie et des excès de la Révolution » seule la religion du cœur, celle professée par le Christ, « si nécessaire à la conduite des hommes et des sociétés, […] avec sa tradition mêlée à toute l'histoire de l'Occident » pouvait représenter « l'indispensable discipline intellectuelle et morale qu'il fallait rétablir sur ses bases pour empêcher la société de périr[13]. »

La littérature[14] devait par là catalyser les exigences (satisfaites sous l'Ancien Régime et avant 1789) en ouvrant un espace conceptuel où la nation pouvait donc se penser. Et la poésie – qui a le mérite de devenir « si facilement religieuse », disent certains[15] – ne pouvait qu'être enfin la bien aimée des écrivains. Chateaubriand lui-même, d'ailleurs, en appelant de là peu Louis Racine « le fondateur de la poésie descriptive en France » [*G.*, II, l. IV, ch. 3, 725 - note A], laissera entendre que l'emprise du sacré sur les lettres « n'est pas seulement dogmatique, mais que l'*esthétique*, ce sixième sens qui récapitule les cinq autres, entre dans sa composition[16] ».

Cependant – semblent nous dire les émigrés – aucune renaissance véritable ne peut être envisagée sans passer par un deuil : cette « France du dehors[17] », vestige d'une féodalité et d'une Église repoussées, avait vécu la fracture politique, éprouvé l'écroulement des valeurs, traversé le domaine de la « chute » et celui plus amer de la « perte ». Il existe même « avant de (re)trouver Dieu un immense entre-deux […] : l'expérience moderne de l'obscur, de

[11] Y. Le Febvre, *Le 'Génie du Christianisme'*, *op. cit.*, p. 40.
[12] Chateaubriand l'avait connu à Paris avant de s'embarquer pour l'Amérique. Les deux, comme l'atteste leur correspondance, se lièrent bientôt d'une vive amitié, au point que l'auteur de l'*Essai sur les révolutions* n'hésita pas à faire précéder la reproduction de son poème *Le jour des morts* par cet éloge : « Si quelque chose peut nous donner une idée de ce mélange ineffable de religion et de mélancolie, répandu dans les vers du poète de Céos, ce sont les fragments qu'on va lire. M. de Fontanes peut être appelé, avec justice, le Simonide français. » [*E.*, I, ch. 22, 102] L'exil contribua ensuite à renforcer leur lien : frappé par le coup d'État du 18 fructidor, Fontanes le rejoindra à Londres à la fin de l'année 1797.
[13] Y. Le Febvre, *Le 'Génie du Christianisme'*, *op. cit.*, p. 43.
[14] Expression du réel d'après un Bonald (*Théorie du pouvoir politique et religieux* - 1796).
[15] Parmi lesquels Bonald et Fontanes. De ce dernier, Sainte-Beuve signalera une poésie religieuse « toute d'imagination, de sensibilité, d'attendrissement ». Voir aussi Édouard Guitton, « Le « Génie du christianisme » avant le *Génie du christianisme* », *Dix-huitième siècle*, 34, 2002, p. 149-159. L'auteur fait de la poésie sacrée sous le règne de Louis XV un « génie du christianisme » avant la lettre.
[16] *Id.*, p. 154.
[17] La formule est de Fernand Baldensperger (*Le Mouvement des idées dans l'émigration française (1789-1815)*, *op. cit.*, p. XII), auquel j'emprunte l'essentiel des informations sur le phénomène d'expatriation après 1789. Je renvoie pour ce sens dramatique de rupture et de deuil au Tome I, « Livre premier. Les expériences du présent », p. 3-331.

l'absurde et de l'incomplet[18]. » Tout cela pour prédire que « l'Histoire dramatique », miroir d'une nouvelle dimension de l'humain, ne peut plus ignorer l'émergence d'un moi qui est, lui aussi, « dramatique et poétique[19] ». Bref, si le cadre des idées engendré par l'exil ne laisse pas de doute – celle de Chateaubriand est une jeunesse « qui ne rit plus[20] » – esthétique, religion et poésie vont par là prendre en charge, de ce monde, le « malheur », les désirs et les rêves. Le *Génie* en témoigne par la base.

Préparée par le *Mercure de France*[21], sa sortie[22] s'insérait en effet « dans une stratégie de refondation à la fois politique, religieuse et littéraire qui se donnait pour but de réconcilier avec elle-même une France déchirée par les troubles révolutionnaires en faisant du passé retrouvé, réévalué à sa juste valeur, le socle […] d'un nouvel avenir[23] ».

Or, le plan de l'ouvrage nous l'atteste[24], c'est par une longue « Poétique du christianisme » que l'auteur veut aborder le problème : accorder imaginaire littéraire et morale catholique à une sensibilité nationale[25]. Et les sous-titres développent davantage les enjeux. Tout commence par une « parole » primordiale[26], tout recommence dans la France d'après 1789 de l'*épos* : « Livre premier. Vue générale des épopées chrétiennes ».

[18] P. Barbéris, *Chateaubriand. Une réaction au monde moderne*, *op. cit.*, p. 130.
[19] *Id.*, p. 140.
[20] Selon la perspective générationnelle employée par Sainte-Beuve dans le sommaire de sa cinquième leçon. Cf. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, Cours professé à Liège en 1848-49, éd. Maurice Allem, Paris, Garnier, 1948, t. I, p. 123.
[21] Reparu en juin 1800 et très savamment dirigé par le poète Fontanes. On ne saurait assez estimer le rôle joué par les rédacteurs de ce journal dans la rénovation des institutions et des lettres. Jean-Claude Berchet en donne un très bon aperçu dans son article « Le *Mercure de France* et la "renaissance" des lettres », dans *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin, 2004, p. 21-58.
[22] D'après la correspondance échangée entre Fontanes et Chateaubriand et entre ce dernier et M. de Baudus, il est aisé de placer entre août 1798 et août 1799 le moment précis où fut conçu et entrepris le *Génie*. Il devait être alors un simple opuscule (le titre en était assez neutre : « De la Religion chrétienne par rapport à la morale et aux Beaux-Arts ») destiné à servir de réponse à *La guerre des dieux* de Parny. Il faudra attendre l'article de Fontanes dans *Le Mercure* du 1er frimaire an IX (22 novembre 1800) pour le titre définitif (*Génie du Christianisme ou Beautés poétiques et morales de la religion chrétienne*), et avril 1802 pour la première édition complète. Cf. Y. Le Febvre, *Le 'Génie du Christianisme'*, *op. cit.*, p. 46-52.
[23] Fabienne Bercegol, *Chateaubriand : une poétique de la tentation*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 31.
[24] La place réservée par Chateaubriand à la littérature est tout à fait dominante dans l'essai : deux longues parties, la deuxième (« Poétique du christianisme ») et la troisième (« Beaux-Arts et littérature »), face à une première section de « Dogmes et doctrine » et à une quatrième consacrée au « Culte ».
[25] Le *Génie* doit faire écho au rôle sacré qu'eurent dans leur temps les Pères de l'Église: « consoler les derniers moments d'une société expirante, et soutenir les premiers pas d'une société au berceau. » [*MOT*, II, l. XIII, ch. 10, 644-645]
[26] C'est cette acception que privilégie Daniel Madelénat dans son étude de référence, *L'Épopée*, parue chez PUF en 1986 : « l'*epopoiia*, œuvre de l'*epopoiios* (producteur, fabricant de récits en vers), met en forme une parole primordiale (*épos*), proférée par les poètes primitifs. » (p. 17)

3.1 L'Épopée au XIX[e] siècle. Héritage et modèles

La superposition de ces deux termes (« poésie » et « épopée ») traverse d'ailleurs tous les chapitres du *Génie* consacrés aux beautés littéraires de la foi. À tel point qu'on pourrait supposer une confusion de l'auteur, ou bien une moindre attention à la question esthétique de sa thèse. Et néanmoins, il s'agit du contraire. En faisant de ce genre l'absolu paradigme du poétique, Chateaubriand rouvre un dossier millénaire. Depuis l'âge d'Aristote jusqu'au siècle classique[27] et, maintenant, jusqu'au temps du *Génie*, Calliope, la première des Muses, n'a jamais abandonné sa couronne. Quoique, hélas, la théorie et la pratique de ce genre aient toujours engendré dans l'histoire littéraire de la France un énorme paradoxe : aucun véritable chef-d'œuvre face à un riche arsenal d'arts poétiques !

Il n'est donc pas frappant qu'au tournant des Lumières au Romantisme, ce désir de remplir une « case vide[28] » est encore assez vif, et pour un nombre consistant de raisons.

Le besoin d'une régénération (d'une palingénésie) semble en être l'une des causes : l'épopée – on l'a annoncé – raconte la naissance[29]. Mais c'est encore autre chose qui s'attache à la Muse : l'épopée est la poésie qui consacre à la gloire, qui permet d'imiter une action mémorable (voire, de « commémorer ») et de représenter fidèlement – tel un jeu de miroirs – les divers éléments du social[30]. Genre total[31] ou « œuvre monde », l'épopée ouvre à l'homme un espace où refaire l'existence. En voyant là, bien sûr, des valeurs à embrasser et une nouvelle nostalgie à assouvir.

Il nous reste, pour autant, à aborder deux questions, également cardinales, à savoir : le héros et le choix du sujet. À propos du premier, Ronsard[32], Du Bellay et le Tasse[33] avaient

---

[27] On peut faire remonter à Du Bellay et Peltier (XVI[e] siècle) les premières tentatives de systématiser poétiquement la suprématie de l'épopée dans le panthéon des genres. Le siècle de Louis XIV, relisant la *Poétique* d'Aristote, reprendra le flambeau dans une Querelle des Anciens et des Modernes et, plus tard, dans un débat entièrement centré sur Homère. Voir *supra*, Introduction, p. XII et suiv.

[28] D'après la formule d'Himmelsbach, souvent convoqué dans cette thèse, comme l'auteur de l'importante synthèse *L'Épopée ou la "case vide" : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*. La « double aspiration » (énergie et nostalgie) par laquelle Jean Fabre définissait le Siècle des Lumières persiste encore en 1800.

[29] Et Hugo de soutenir dans son *William Shakespeare* (1864) : « Le monde naît. Homère chante ».

[30] Ce sont là les aspects cardinaux que la longue tradition de poétiques, depuis l'œuvre d'Aristote, a toujours reconnu au « genre somme ». Les études de Gisèle Mathieu-Castellani et de Françoise Charpentier analysent la question dans une double perspective (synchronique/diachronique) tout en jetant une importante lumière sur la théorie épique en France. On renvoie, pour la première, à : « Pour une poétique de l'épique. Représentation et commémoration », *RLC*, 70, 4, 1996, p. 389-404 et à « Le monde comme en un miroir », introduction à son recueil *Plaisir de l'épopée*, *op. cit.* ; pour la seconde, à « Le désir de l'épopée », *RLC*, 70, 4, 1996, p. 417-426.

[31] Représenter le monde en sa diversité était le grand avantage de l'épique déjà chez Peletier (1555) et Vauquelin de la Fresnaye (1605).

[32] Auteur d'une des premières tentatives d'épopée moderne, *La Franciade* (1572). Le poème, inachevé (4 livres accomplis sur 24 prévus), relate les exploits de Francus, fils d'Hector et fondateur du royaume de France.

[33] Théoricien novateur du genre pour ses *Discours de l'art poétique* (1587) et *Discours du poème héroïque* (1594).

déjà insisté sur l'action héroïque en la liant au cadre instable des temps de transitions[34] ; pour le thème à traiter on préféra s'adresser à la *Poétique* d'Aristote (51a 36-b 10) : le poète doit reprendre des sujets historiques mais sans les traiter en historien ; car « l'historien traite d'un « vrai » occasionnel et éphémère, la poésie doit traiter d'un « vraisemblable » à valeur universelle ». C'est pourquoi – il est aisé de conclure – « la poésie est plus philosophique que l'histoire[35]. » »

Du reste, les siècles historiques aussi bien que les poètes ambitieux devaient certes s'y arrêter : révoquer ce terrain du possible, c'était faire du poétique le carrefour où pouvoir « re-construire » un tableau idéalisé de l'Histoire. La vision dilatée de l'espace temporel fait le reste : repenser le passé, interroger le présent, préparer le futur[36].

Scandé dans des formes différentes, en outre, l'épique faisait agir, en vivifiant une mémoire collective, des forces cosmiques nettement bipolaires (tout revient, en quelque sorte, à la lutte du Bien et du Mal). On devine par la suite quel emploi en devait faire la morale religieuse.

Et néanmoins, même au XVIII[e] siècle, le terrain littéraire décevait les esprits ; la France n'avait pas « fabriqué » son poème. Or, il faut le rappeler, l'épopée n'était pas simplement le miroir nostalgique d'une nation ou le *desiderium*[37] des modernes. Elle était aussi et surtout un ensemble de règles, appuyé sur une longue tradition lui imposant une structure codifiée et un certain « paradigme ». C'est-à-dire, à l'approche pragmatique (concernant le contenu et sa fonction culturelle) devait forcément correspondre une approche stylistique visant à orchestrer les *topoï* propres au genre. Voici donc ce qu'en dit, après des siècles de querelles rhétoriques, le fameux *Dictionnaire de l'Académie* : « un grand ouvrage de poésie, où le Poëte raconte

[34] La tendance à rattacher la mode épique à l'instabilité des temps de transition n'est donc pas neuve au XIX[e] siècle. Les époques de passage permettant, plus que les temps glorieux, l'essor de l'action civilisatrice et héroïque.

[35] F. Charpentier, « Le désir d'épopée », art. cité, p. 422. Voici le fameux passage du Stagirite : « En effet, l'historien et le poète ne diffèrent pas par le fait qu'ils font leurs récits l'un en vers l'autre en prose […], ils se distinguent au contraire en ce que l'un raconte les événements qui sont arrivés, l'autre des événements qui pourraient arriver. Aussi *la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire* ; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier. » (je souligne) Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, ch. 9, p. 93-94.

[36] « Aristote – commente Jean-Marie Roulin – ouvre un espace où la poésie et l'Histoire peuvent se rencontrer […]. Par cette qualité, la poésie fait place aux représentations qu'une époque se construit de son passé, mais elle intègre également des questions et des savoirs qui sont au centre des préoccupations. Plus spécifiquement, l'épopée 'fabrique', au sens aristotélicien, un passé comme leçon sur le présent. » J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. XII. Et Daniel Madelénat de traduire cette approche globale par la triade : *mnémonique* (« elle rassemble un héritage et des souvenirs communs ») ; *mérimnématique* (« elle traduit les soucis du présent ») ; *mantique* (« elle anticipe les voies du futur »). D. Madelénat, *L'Épopée*, *op. cit.*, p. 82.

[37] Selon la terminologie de Philippe Roger, « "Le dernier effort de l'esprit humain ?" Réflexions sur l'épopée au siècle des Lumières », dans *L'Épique : fins et confins*, sous la direction de Pierre Frantz, Besançon, PUFC, 2000, p. 159.

quelque action héroïque qu'il embellit d'épisodes, de fictions et d'événemens merveilleux[38]. » Bref, espace cosmique où interagissent les hommes et les dieux, l'épopée comportait, pour autant, un schéma héroïque, des péripéties très souvent initiatiques et l'accès transgressif à d'autres mondes. Le tout accompagné par une Muse tutélaire, invoquée en ouverture[39].

Ce sont là, à part quelques questions dérivées, les enjeux d'une théorie de l'épique qui reviennent dans les pages du *Génie*. L'art poétique du traité, ont crié plusieurs fois les experts, n'est que l'œuvre périmée d'un Ancien. Léon Cellier est au nombre des derniers détracteurs : « On doit adresser à la deuxième partie du *Génie* les mêmes critiques qu'à *l'Art poétique* de Boileau […]. Comme un classique, Chateaubriand affirme que l'épopée est la première en dignité des compositions poétiques[40]. » Qui plus est, le nom du grand maître des Anciens est constamment convoqué, le schéma de sa thèse se déploie en parallèles (païen/chrétien, la Bible et Homère), la structure des chapitres suit de près les canons génériques : merveilleux, descriptions et épisodes. Une épopée, donc, demande « un talent universel », car elle est une « œuvre complète », englobant dans son style « toute espèce de ton[41]. » À ces quelques postulats viennent se joindre d'autres points, orientés dans la même perspective : si le but du *Génie* se résume à relancer les lettres françaises après un climat de table rase, il faut aussi enraciner le nouveau goût dans un sillage culturel prestigieux. L'épopée sert le mieux ce propos par un double principe : elle est un genre très ancien – codifié sur certains paradigmes – et sa longue tradition constitue, dans le temps, un « patrimoine ». Chateaubriand en est certes au courant lorsqu'il passe en revue les diverses filiations de la Muse chrétienne. Ravivant les débats d'une ancienne querelle, le poète doit « imiter » ses modèles[42]. Tout ce qui en résulte de l'étude comparée de la lyre des Anciens et de la harpe de David – du moins ce qui ressort d'une première analyse – semble un gros paradoxe : la littérature prébiblique (Homère et Virgile) est souvent préférée à la poésie d'origine chrétienne (Virgile dépassant l'œuvre du Tasse par l'art du sentiment[43]). Plutôt qu'apparaître comme des pôles en contraste promettant la victoire des Modernes, « païens et chrétiens ont leur place dans le firmament

[38] « Épique », dans *Dictionnaire de l'Académie Françoise*, 5e édition, Paris, J. J. Smits et Ce., 1798.
[39] D'après le schéma homérique « invocation-exposition ».
[40] L. Cellier, *L'Épopée humanitaire et les Grands Mythes romantiques*, *op. cit.*, p. 33. Même opinion chez H. J. Hunt, *The Epic in Nineteenth-Century France : A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from* Les Martyrs *to* Les Siècles Morts, *op. cit.*, p. 36.
[41] Je ne reprends pas ici, l'ayant déjà ébauchée dans mon introduction, l'analyse des préceptes illustrés par Chateaubriand dans la partie épique du *Génie* (notamment II, l. I, ch. 1). Dans ces pages, l'auteur se livre à un exercice comparatif entre les mérites de Melpomène, muse de la tragédie, et ceux de Calliope, muse de la haute poésie.
[42] Fabienne Bercegol en précise davantage les aspects dans sa lecture du *Génie* : « Outre l'éloge des mérites artistiques du christianisme, l'enjeu en est en effet, dans le sillage de la création par « innutrition » plébiscitée par les classiques, la promotion d'une pratique de l'imitation fécondante ». Cf. F. Bercegol, *Chateaubriand : une poétique de la tentation*, *op. cit.*, p. 32.
[43] « Le Tasse est presque toujours faux quand il fait parler le cœur ; et comme les traits de l'âme sont les véritables beautés, il demeure nécessairement au-dessous de Virgile. » [*G.*, II, l. I, ch. 2, 630]

littéraire[44]. » La revue consacrée aux épopées religieuses ne fait qu'aggraver l'apparent contresens : la *Divine Comédie* est une « production bizarre » [*G.*, II, l. I, ch. 2, 629] ; le Tasse « a manqué de hardiesse » [*G.*, II, l. I, ch. 2, 631] ; « On peut reprocher au *Paradis perdu* de Milton […], le défaut dont nous avons parlé : le *merveilleux* est le *sujet* et non la *machine* de l'ouvrage » [*G.*, II, l. I, ch. 3, 632] ; Voltaire a plutôt fait une œuvre d'historien combattant toute machine merveilleuse : « il est tombé, ce nous semble, dans une méprise. La poésie épique « se soutient par la fable, et vit de fiction[45]. » » [*G.*, II, l. I, ch. 5, 642] Bref, vue sous l'angle rhétorique et encadrée dans l'histoire des *topoï*, la poésie épique chrétienne déçoit. Car, somme toute, Chateaubriand reste encore, en matière normative, un élève de Boileau[46] : « Le cercle des idées de l'homme est borné : à l'exception de quelques vérités naturelles, découvertes par l'expérience, tout ce que les modernes ont pensé a été pensé par les anciens. Les moules mêmes où l'on peut jeter ses idées, ne sont pas aussi variés qu'on se l'imagine. Il n'y a qu'un certain nombre de formes primitives dans la nature intellectuelle, comme dans la nature physique[47]. »

3.2 Un intertexte épique « moderne » ?

L'abondance des dernières citations semble converger vers cette idée : quiconque a pour but de relire la poétique du *Génie* trouverait peu de chose chez le grand théoricien de la forme ; « his design – proclamait, quant à lui, H. J. Hunt – was merely to pour new wine into old bottles[48] ». Qui plus est, une étude néo-classique ne ferait que figer davantage l'épopée dans l'*impasse* dont elle souffre depuis l'âge de Ronsard.

C'est pourtant dans une autre perspective – dont les signes sont visibles au sein même de l'ouvrage – qu'il convient de chercher le noyau d'une pensée novatrice. La question était

[44] L'idée est développée par Pierre Christophorov dans « La "poétique du Christianisme" de Chateaubriand », *CAIEF*, 21, mai 1969, p. 236 et suiv. « Homère est le soleil – avait dit Chateaubriand – Virgile est l'astre […] dont la lumière est plus foible, mais plus mélancolique et plus tendre ; […] le Tasse est une étoile du soir, dont la course est moins longue, la grandeur moins apparente que celles des deux autres astres, mais qui remplit l'intervalle qui se trouve entre leurs empires… » Le texte du *Génie* cité dans l'article est celui de l'édition Migneret (1802), où ce paragraphe occupe la page 9 du deuxième volume ; il ne sera plus question de « soleil » ni de « firmament littéraire » dans les versions successives.

[45] Chateaubriand arrive jusqu'à convoquer le chantre de l'*Art poétique* par une référence précise à ses vers. Cf. Boileau, *Art poétique*, chant III, 162.

[46] Comme l'ont fort bien montré Herbert J. Hunt (« Chateaubriand was in reality only corroborating the Basic principles of Boileau. » *The Epic in Nineteenth-Century France : A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from* Les Martyrs *to* Les Siècles Morts, *op. cit.*, p. 37) et Emmanuelle Tabet (*Chateaubriand et le XVII^e siècle. Mémoire et création littéraire*, *op. cit.*, *passim.*).

[47] Maurice Regard signale cette variante (*var. c.*) remontant à l'édition Migneret de 1802 (*MI*) à la page 1748 de son *Essai sur les révolution - Génie du christianisme* (éd. citée).

[48] H. J. Hunt, *The Epic in Nineteenth-Century France : A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from* Les Martyrs *to* Les Siècles Morts, *op. cit.*, p. 37

non pas de rouvrir le débat sur la force artistique de l'*épos* (chez Homère ou dans l'œuvre des Modernes), mais de réévaluer « la conscience esthétique du chrétien[49]. » Dans l'histoire littéraire telle que l'aime Chateaubriand, en effet, « le progrès n'implique pas la rupture », mais il se fait en s'appuyant sur les forces des Anciens pour enfin les parfaire[50]. On comprend donc par là quelle fonction canonique pouvait jouer l'épopée en tant qu'ensemble de codes. Néanmoins, c'est à une autre dimension que Chateaubriand fait appel dans sa quête du nouveau, à savoir : celle qui évoque dans ce genre un horizon social d'attente, une pensée en évolution, un contexte historico-politique précis[51]. Et là il fera entrer, en conséquence, les divers paradigmes du *Génie*. L'élément religieux, on le verra, en sera plus un instrument commode qu'un véritable critère distinctif[52]. Pour le dire autrement, la richesse des poètes modernes gît ailleurs. Non pas en tant que contrepartie des Anciens, que presque tous encore s'efforcent de calquer, mais en raison d'un progrès, d'un essor, d'un nouveau mode d'emploi. Une revue synthétique de quelques citations ne sera pas stérile, encore qu'elle soit souvent répétitive[53]. Les tout premiers indices se trouvent dans les pages sur Dante et le Tasse : « Dans toute Épopée, les hommes et leurs passions sont faits pour occuper la première et la plus grande place. » ; « Il n'y a dans les temps modernes que deux beaux sujets de poème épique, les *Croisades* et la *Découverte du Nouveau Monde* » [*G.*, II, l. I, ch. 2, 629]. Les bases sont aussitôt jetées : aspect dramatique et sujets. Le chapitre sur Milton (Chapitre III) développe largement les enjeux : « Milton est le premier poète qui ait conclu l'Épopée par le malheur du principal personnage, contre la règle généralement adoptée. Qu'on nous permette de penser qu'il y a quelque chose de plus intéressant, de plus grave, de plus semblable à la condition humaine, dans un poème qui aboutit à l'infortune, que dans celui qui se termine au bonheur. » [*G.*, II, l. I, ch. 3, 632] Car, « rien de plus auguste et de plus intéressant que cette étude des premiers mouvements du cœur de l'homme. » [*G.*, II, l. I, ch. 3, 633] Puis, la perspective se réoriente en glissant vers l'aveu capital : « Nous sommes persuadés que les grands écrivains ont mis leur histoire dans leurs ouvrages » [*G.*, II, l. I, ch. 3, 635], prélude à

[49] P. Christophorov, « La "poétique du Christianisme" de Chateaubriand », art. cité, p. 237.
[50] Cf. F. Bercegol, *Chateaubriand : une poétique de la tentation*, *op. cit.*, p. 33.
[51] Christine Montalbetti, entre autres, souligne cette double nature due à la structure typique des genres : « ensemble de normes » et « l'un des constituants forts de mon horizon d'attente » (cf. *Le Voyage, le monde, la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997, p. 61). Sur le lien épopée-histoire voir surtout l'étude citée de Daniel Madelénat, celle de Siegbert Himmelsbach aussi bien que l'essai de Jean-Marie Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*.
[52] Le contexte de naissance du *Génie* (cf. ci-dessus, p. 82-85) en témoigne sans doute. Au point que Léon Cellier n'hésite pas à suivre de près, sur ce point, l'opinion de Sainte-Beuve : « Chateaubriand manquait de sensibilité chrétienne. » L. Cellier, *L'Épopée humanitaire et les Grands Mythes romantiques*, *op. cit.*, p. 34.
[53] Parmi les passages rapportés ici en bloc, nombreux sont ceux que j'ai déjà employés séparément dans les chapitres précédents.

une autre déclaration, cette fois-ci sur le Satan anglais[54] : « Nous sommes frappé dans ce moment d'une idée que nous ne pouvons taire. Quiconque a quelque critique et un bon sens pour l'histoire, pourra reconnaître que Milton a fait entrer dans le caractère de son Satan les perversités de ces hommes qui, vers le commencement du dix-septième siècle, couvrirent l'Angleterre de deuil : on y sent la même obstination, le même enthousiasme, le même orgueil, le même esprit de rébellion et d'indépendance ; on retrouve dans le monarque infernal ces fameux niveleurs qui, se séparant de la religion de leur pays, avaient secoué le joug de tout gouvernement légitime, et s'étaient révoltés à la fois contre Dieu et contre les hommes. » [*G.*, II, l. IV, ch. 9, 741]

Tel est donc, ramené à ses grandes lignes, le projet littéraire du *Génie* : promouvoir les beautés artistiques du chrétien, mais au-delà d'un système symétrique très souvent discutable. La morale religieuse sert surtout à examiner les « passions[55] », qui à leur tour présupposent l'analyse conjointe de « sujets » et « caractères » et colorent les paysages d'une substance symbolique[56]. Or, lier le créateur à son œuvre c'est du coup encadrer l'écrivain (voire, sa vision du monde) dans son siècle et reconnaître à l'épique sa fonction de miroir de l'Histoire. On sera peu surpris si, somme toute, on rejoint ici encore, sur le plan esthétique, les désirs pragmatiques annonçant le succès de l'ouvrage[57]. C'est, enfin, la seule voie à parcourir pour qu'une autre épopée puisse paraître souhaitable au tournant des deux siècles. Chateaubriand le sait bien et, tout en restant dans la ligne néo-classique, interroge, à partir des modèles, l'épistème des Modernes. Une série de questions vient alors s'imposer : quelles sont les filières d'épopées que l'auteur retraverse ? Et pourquoi ? Quelle fonction assument-elles convoquées et orchestrées telles qu'elles sont dans ce nouveau contexte ? Comment exploite-on la matière de ces œuvres dans un nouveau système à la fois personnel, esthétique et historique ? Ce qui cerne le problème par la base et introduit ma méthode d'analyse : l'intertexte.

L'examen des renvois, des passages retranchés et insérés dans le texte, de la forme la plus claire d'intertexte (citation) jusqu'à celle moins visible et pourtant attrayante (car indice

[54] Voici ce qui suit à l'apostrophe de Satan au soleil, citée en traduction : « Quelle que soit notre admiration pour Homère, nous sommes obligé de convenir qu'il n'a rien de comparable à ce passage de Milton. Lorsque, avec la grandeur du sujet, la beauté de la poésie, l'élévation naturelle des personnages, on montre une connaissance aussi profonde des passions, il ne faut rien demander de plus au génie. » [*G.*, II, l. IV, ch. 9, 740]

[55] « Les vertus religieuses ont des ailes, elles sont passionnées. » [*G.*, II, l. II, ch. 12, 682]

[56] C'est, en quelque sorte, le plan des livres qui structurent la « Poétique » : « Livre I. Vue générale des Épopées chrétiennes » ; « Livre II. Poésie dans ses rapports avec les hommes - Caractères » ; « Livre III. Suite de la Poésie dans ses rapports avec les hommes - Passions ». Le Livre IV (« Du Merveilleux, ou de la Poésie dans ses rapports avec les êtres surnaturels ») n'est qu'une application du même type d'analyse aux puissances surnaturelles, elles aussi, selon l'optique chrétienne, des caractères doués de passions. Le paysage renvoyant pour finir (vrai miroir de l'humain et de Dieu) au côté descriptif (cf. au début du Livre IV, les chapitres 1 et 3).

[57] Cf. ma mise en contexte dans les pages initiales de ce chapitre.

plus profond d'un procès nutritif) s'impose par son gros potentiel[58]. Premièrement, le modèle d'épopée le plus apte à fonder une nouvelle phase de l'Histoire s'articule dans chaque page du *Génie* par le biais d'un dialogue constant : avec d'autres théoriciens (le Tasse et Voltaire *in primis*) et avec un riche *corpus* générique (« on se bat […] autour d'une demi-douzaine de dépouilles[59] »). Deuxièmement et de façon dirait-on capillaire, la substance matérielle de ces sources se fonde, remaniée ou bien traduite, dans une « herméneutique sous les lignes ». L'instrument intertextuel – on l'a vu chez le jeune traducteur en exil – semble fournir au lecteur la bonne clé pour passer de la forme au sujet, et accorder le souci mimétique, propre au genre figé, avec l'évolution des esprits. C'est, somme toute, ce que fait Chateaubriand, fin lecteur d'un certain *Télémaque*[60], en tranchant d'un coup net tout motif de querelle ; il célèbre les ouvrages chrétiens comme exemples d'un mariage réussi : celui entre les fables des Anciens et la pensée des Modernes. Le nom de Fénelon arrive juste à propos : « Le bonheur des élus, chanté par *l'Homère chrétien*, nous mène naturellement à parler des effets du christianisme dans la poésie. » (je souligne) [*G.*, II, l. I, ch. 1, 627] Faisant écho au chapitre précédent – « Bonheur des justes[61] » [*G.*, I, l. VI, ch. 7] – il affirme que l'élysée du poète, bien qu'il vienne d'un ouvrage situé dans l'Antiquité, est aussi « visiblement un paradis chrétien ».

L'intertexte se fait enfin dans la théorie de l'*épos* – comme plus tard dans ses formes pratiques – le témoin d'une gageure. Si « l'usage du modèle est […] un moyen de construire un propos[62] » personnel, l'unité originale de l'auteur serait plus la question d'un va-et-vient avec les œuvres précédentes, investies – car redites[63] – d'un message nouveau.

---

[58] Tel que je l'ai montré dans mon premier chapitre.

[59] La citation se poursuit : « Homère et Virgile, bien sûr, et le douteux Lucain, et Milton, et le Tasse ; les plus dévergondés ajoutent l'Arioste ; les plus cosmopolites, Camoëns. Boileau figure *pro forma*. Chapelain fait rire ou soupirer. Voilà, pour tout potage, le corpus, qu'il faut infatigablement touiller, assaisonné de quelques lignes d'Aristote. » Ph. Roger, « "Le dernier effort de l'esprit humain ?" Réflexions sur l'épopée au siècle des Lumières », dans *L'Épique : fins et confins*, *op. cit.*, p. 157.

[60] Sur le rôle de Fénelon et des *Aventures de Télémaque* chez notre auteur on revoie à l'essai d'Albert Chérel, *Fénelon au XVIII^e siècle en France (1715-1820). Son prestige, son influence*, Paris, Hachette, 1917 (notamment, « Chapitre XII. Chateaubriand et son groupe littéraire », p. 547-554).

[61] Un fragment du *Génie du christianisme primitif* intitulé « Paradis chrétien » [*G.*, 1336-1342] avait ici sa place avant que Chateaubriand ne décide d'insérer une réécriture du *Télémaque*.

[62] Ph. Antoine, « Sur le style de Chateaubriand : « don du ciel » ou « don des morts » », art. cité, p. 44.

[63] Le texte emprunté, dit Jenny, « ne parle plus, il est parlé. Il ne dénote plus, il connote. Il ne signifie plus pour son propre compte, il passe au statut de matériau, […] tout ensemble le texte emprunté dénote et renonce à dénoter, est transitif et intransitif, a valeur de signifié à part entière et de signifiant à part entière. Toute la parole, toute la lecture intertextuelle tiennent dans ce mouvement. » L. Jenny, « La stratégie de la forme », art. cité, p. 267.

3.3 Les épopées de la Renaissance

Dans cette quête du chef-d'œuvre idéal qu'est la partie poétique du *Génie*, les premières ombres épiques à surgir sont le Père de la *Divine Comédie* et le Tasse. Or, le Dante, liquidé en quelques mots de façon très légère, n'offre aucune perspective stimulante, hors un ton « pathétique » et un « terrible » dont l'auteur se promet de parler[64]. On verra par la suite « que Dante est mentionné uniquement pour la représentation de l'Enfer et que même dans ce domaine la précellence lui est contestée par Milton[65] ». Ce qui reste d'une rubrique si pauvre, d'ailleurs, se limite à quelques vers convoqués en italien puis traduits à propos des tourments des coupables[66]. L'élément novateur de l'ouvrage, en effet, reste le fait exclusif de l'Enfer et une lecture du *Génie* ne présente à l'égard du poète aucun autre témoignage d'influence.

Il faudrait rappeler, cependant, qu'après Louis Racine[67], Chateaubriand est l'un des rares au XVIII^{e} siècle, à étudier à travers Dante les possibilités d'un renouveau épique. Peut-être son poème posait-il de nombreuses infractions génériques pour que la plume d'un Voltaire pût le voir comme modèle[68]. Claude Fauriel, cela est sûr, redécouvrit Dante après les pages du *Génie*[69].

C'est pourtant à un autre couple d'Italiens, le Tasse et l'Arioste[70], qu'il faut ici s'adresser pour bien des raisons. *Primo*, l'épopée chevaleresque de la Renaissance s'insère de bon droit dans la filière des Croisades (sujet épique moderne d'après Chateaubriand), en

---

[64] Ainsi Ginguené dans la « Décade philosophique » du 10 messidor an X (29 juin 1792) : « Il [*Chateaubriand*] fait d'abord une revue des principaux poëmes où le merveilleux du christianisme remplace la mythologie ; et le premier qui s'offre à lui est celui de Dante. On est surpris qu'il n'en parle qu'en douze lignes, et seulement pour dire qu'il n'en dira rien. Son prétexte est que ce poëme, étant d'une nature toute épisodique, soutiendrait mal une analyse régulière. Il promet de revenir sur les détails, et il n'y revient dans la suite que pour rappeler deux ou trois principaux traits connus de tout le monde. Tout prouve que cette production originale, qui est à la vérité très peu connue et très mal appréciée en France, lui est entièrement étrangère. » Cité dans Franco Piva, « La (ri)scoperta di Dante in Francia tra secolo dei Lumi e primo Ottocento », *Studi francesi*, 158, 2009, p. 271, note 39.

[65] E. Costadura, « Parmi les ombres. Chateaubriand et Dante », art. cité, p. 65.

[66] J'ai déjà analysé ces passages *supra*, chapitre I, p. 16-17. « Mais voulez-vous être remué ; voulez-vous savoir jusqu'où l'imagination de la douleur peut s'étendre ; voulez-vous connaître la poésie des tortures et les hymnes de la chair et du sang, descendez dans l'enfer du Dante. » [*G.*, II, l. IV, ch. 14, 755].

[67] Il y pensait, malgré les pauvres résultats, dans ses *Réflexions sur la poésie* (1747) et surtout dans son *Discours sur le poème épique* (1755).

[68] Et en effet, « le premier moderne en Europe qui ait fait un poème régulier et sensé », selon Voltaire, est le Trissin. *La Divine Comédie* est écartée de l'*Essai sur la poésie épique*.

[69] On rappelle son cours à la Sorbonne (1833-1834) et ses *Études sur Dante*, sorties après sa mort, en 1854. Pour l'influence de Chateaubriand sur la redécouverte du Florentin, je renvoie à Christine Pouzoulet, *La Construction du modèle de Dante comme poète national de l'Italie romantique de Mme de Staël à Quinet, l'exemple de Claude Fauriel (1772-1844)*, thèse en 3 tomes, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 1996. Sur le Dante de Fauriel, voir André Pézard, « Comment Dante conquit la France aux beaux jours du romantisme (1830-1855) », dans *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Turin, SEI, 1963, notamment p. 690-693.

[70] Voir, sur le Tasse, les deux études de Chandler B. Beall, *La Fortune du Tasse en France*, *op. cit.* et *Chateaubriand et le Tasse*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1934. Sur l'Arioste : Alexandre Cioranescu, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII^{e} siècle*, Paris, Éditions des Presses Modernes, 1939, 2 vol. ; Charles Dédéyan, *La Fortune de l'Arioste en France du XIX^{e} siècle à nos jours*, Paris, Nizet, 1975.

permettant d'illustrer un conflit bipolaire (de fois religieuses, mais aussi de cultures et de visions du monde). *Secundo*, l'univers très varié et les nombreux caractères[71] qu'elle dessine nourrissent l'épopée d'une étude exemplaire des passions. *Tertio*, la mission héroïque[72] encourage des besoins historiques tout actuels. L'intertexte convoquant surtout l'ombre du Tasse est enfin si abondant qu'un regard plus précis semble bien être souhaitable.

3.3.1 En Italie : le Tasse et l'Arioste

À vouloir rechercher du nouveau dans la suite de critiques et d'éloges adressée ici au poète de Sorrente on serait vite déçu en apprenant que certains arts poétiques du passé[73] ne firent pas autrement. De l'*Essai* voltairien jusqu'à l'œuvre de Ballanche[74] les débats respectèrent cette école en louant, de la *Jérusalem délivrée*, variété et caractères. Le *Génie* ne fait pas exception car il calque tantôt le texte même de Voltaire[75], tantôt la pensée de Ballanche.

C'est néanmoins à un autre type d'analyse que je veux me livrer dans ces pages : suivre de près sous la plume de Chateaubriand les modes d'intertexte qui élaborent le modèle et en sonder l'influence une fois ce modèle refondu dans un nouveau discours. Au-delà des nombreux points communs avec la théorie du Tasse – Jean-Christophe Cavallin montre une claire réécriture du *Discours sur le poème héroïque*[76] – les premières occurrences de la *Jérusalem délivrée* ayant quelque intérêt concernent « le guerrier ». « C'est par la religion de ses héros que le Tasse est supérieur à Virgile[77] » :

---

[71] « Les Croisades rappellent la *Jérusalem délivrée* : ce poème est un modèle parfait de composition. C'est là qu'on peut apprendre à mêler les sujets sans les confondre […]. Le dessin des caractères n'est pas moins savant » [*G.*, II, l. I, ch. 2, 630].

[72] « Or, l'esprit des siècles héroïques se forme du mélange d'un état civil encore grossier, et d'un état religieux porté à son plus haut point d'influence. » ; « Si, par héroïsme, on entend un effort contre les passions, en faveur de la vertu, c'est sans doute Godefroi, et non pas Agamemnon, qui est le véritable héros. » [*G.*, II, l. II, ch. 11, 679-680]

[73] Chandler Beall fait remonter la préférence pour certains traits poétiques du Tasse à la fin de l'Ancien Régime. Cf. surtout « La vogue du Tasse auprès du public de l'Ancien Régime », dans *La Fortune du Tasse en France*, *op. cit.*, p. 174-193.

[74] *Du Sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts* (1796 ; 1801). Beall rapporte dans son essai les mots d'éloge réservés par Ballanche à l'épopée du Tasse : « combien je préfère le chantre de Godefroy ! comme ses caractères sont bien peints ! Comme ses héros sont aimables ! comme ils se rapprochent de nous par des faiblesses bien excusables […] Dans ce poème immortel, tout est sage et régulier ». *Id.*, p. 260.

[75] J'ai dénoncé la haute ressemblance des deux textes sur ce point, chapitre I, p. 20.

[76] C'est à propos du *beau idéal* que Chateaubriand calque le plus le Tasse : « Ils [*les poètes*] virent encore qu'il fallait *choisir* ; ensuite que la chose choisie était susceptible d'une forme plus belle, ou d'un plus bel effet dans telle ou telle position. » [*G.*, II, l. II, ch. 11, 680] - « Ciascuno che di scriver poema eroico si propone (deve) sceglier materia tale che sia atta a ricever in se quella più eccellente forma che l'artificio cercarà d'introdurci. » (T. Tasso, *Discorso del poema eroico*). Jean-Christophe Cavallin commente cette ressemblance dans son *Chateaubriand mosaïste. « Ulysse, Hermione, une Truie »*, Vérone, Fiorini, 2000, p. 116-117.

[77] C. B. Beall, *Chateaubriand et le Tasse*, *op. cit.*, p. 33.

> Pour juger de la différence qui se trouve entre les héros d'Homère et ceux du Tasse, il suffit de jeter les yeux sur le camp de Godefroi et sur les remparts de Sion. D'un côté sont les *chevaliers*, et de l'autre les *héros antiques*. […] Mais c'est dans Godefroi qu'il faut admirer le chef-d'œuvre du caractère héroïque. Si Énée veut échapper à la séduction d'une femme, il tient les yeux baissés : *Immota tenebat lumina* ; il cache son trouble ; il répond des choses vagues : « Reine, je ne nie pas tes bontés, je me souviendrai d'Élise », *Meminisse Elissæ*.
>
> Ce n'est pas de cet air que le capitaine chrétien repousse les adresses d'Armide : il résiste, car il connaît les fragiles appas du monde ; il continue son vol vers le ciel, *comme l'oiseau rassasié qui ne s'abat point où une nourriture trompeuse l'appelle.*
>
> *Qual saturo augel, che non si cali*
> *Ove il cibo mostrando, altrui l'invita*[78]. [*G.*, II, l. II., ch. 12, 684]

Chateaubriand met en français un passage de sa source en le fondant à sa phrase, puis il le cite dans l'original[79]. La reprise sert un double propos : elle soutient un héroïsme religieux inconnu des Anciens (signe du « beau idéal moral » du christianisme[80]) et élit au panthéon des modernes le poète des Croisades. Un très court résumé du chant XX termine ce chapitre :

> Le soleil vient de se lever : les armées sont en présence ; les bannières se déroulent aux vents ; les plumes flottent sur les casques ; les habits, les franges, les harnais, les armes, les couleurs, l'or et le fer, étincellent aux premiers feux du jour. Monté sur un coursier rapide, Godefroi parcourt les rangs de son armée ; il parle, et son discours est un modèle d'éloquence guerrière. Sa tête rayonne, son visage brille d'un éclat inconnu, l'ange de la victoire le couvre invisiblement de ses ailes. Bientôt il se fait un profond silence ; les légions se prosternent, en adorant celui qui fit tomber Goliath par la main d'un jeune berger. Soudain la trompette sonne, les soldats chrétiens se relèvent, et, pleins de la fureur du Dieu des armés, ils se précipitent sur les bataillons ennemis. [*G.*, II, l. II., ch. 12, 685]

Or, la condensation implicite dans cette forme spécifique d'intertexte[81] n'est que très rarement impartiale. La synthèse, comme bien d'autres procédés linguistiques, réélabore un message préexistant. En jetant un coup d'œil à la scène de la *Jérusalem délivrée* (XX, str. 5-31), on se rend très vite compte du statut des emprunts, des ajouts, et de ce qui, en revanche, vient se perdre dans ce genre de transfert : d'une part, Chateaubriand traduit mot à mot et au

[78] *Gerusalemme liberata*, V, str. 62.
[79] Sur l'édition italienne ou la traduction française que l'auteur a pu employer dans son *Génie*, la « Notice de bons livres » donnée par Marcel Duchemin et illustrant la bibliothèque de Chateaubriand en 1817, donne deux entrées : « 172. Jérusalem délivrée, trad. du Tasse (par M. Lebrun). *Londres* (*Cazin*), 1780. 2 vol. in-18. » ; « 173. Jérusalem délivrée du Tasse, en ital. et en fr., de la traduction de Framery, *Paris*, 1785. 5 vol. in-18. » (Cf. M. Duchemin, *La bibliothèque de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 35). Ce qui est sûr, c'est que Chateaubriand fit connaissance avec l'oeuvre du Tasse d'assez bonne heure. Peut-être l'entendit-il lire dans la traduction de Lebrun (1774) déjà pendant les soirées de Combourg, quand sa sœur, pour sa part, lisait la *Gerusalemme* dans l'original.
[80] « Au combat, une sainte et majestueuse valeur, inconnue aux guerriers d'Homère et de Virgile, anime le guerrier chrétien. » [*G.*, II, l. II, ch. 12, 684-685]
[81] Dont on trouve une étude attentive chez Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, *op. cit.*

début les détails opposant les armées (« sparse al vento ondeggiando ir le bandiere / e ventolar su i gran cimier le penne : / abiti e fregi, imprese, arme e colori, / d'oro e di ferro al sol lampi e fulgori[82] »), détails qu'on ne lit qu'à la fin du passage italien résumé ; d'autre part, il accroît son texte-source d'un plus fort apparat idéologique par une fine métaphore de la Bible : tel un nouveau David victorieux sur Goliath[83], Godefroi est investi d'une lumière sacrée et en sort sanctifié. Ce qui revient à dire que le statut bipolaire de païens et chrétiens est encore renforcé, et une profonde réflexion se compose concernant le « héros-roi ». Godefroi, comme David, est destiné à gouverner saintement.

Dans la « Quatrième partie », le tribut du *Génie* à l'ombre du Tasse prend la forme de deux vers italiens, suivis par une longue traduction du chant VIII. L'occasion en est de même la vie et les mœurs des chevaliers chrétiens[84]. Les offices funéraires en l'honneur du héros mort font entrer la figure consolante du prêtre :

> Tant de vertus et de vaillance méritent bien d'être honorées. Si le héros recevait la mort dans les champs de la patrie, la chevalerie en deuil lui faisait d'illustres funérailles ; s'il succombait, au contraire, dans des entreprises lointaines, s'il ne lui restait aucun frère d'armes, aucun écuyer pour prendre soin de sa sépulture, le ciel lui envoyait pour l'ensevelir quelqu'un de ces Solitaires qui habitaient alors dans les déserts, et qui
>
> *… Su'l Libano spesso, e su'l Carmelo*
> *In aerea magion fò dimoranza*. [*G.*, IV, l. V, ch. 4, 1027-1028]

Bien qu'aucune référence ne soit ici signalée à propos de la source, on sait enfin que les vers sont tirés de la *Jérusalem délivrée*, notamment de la bouche du vieillard d'Ascalon, officier d'une « magie naturelle[85] » (XIV, str. 43). On aurait été certes moins surpris à voir entrer dans le nouveau contexte plutôt un autre personnage – Pierre l'Ermite par exemple – plus chrétien dans son rôle canonique de ministre de la foi. C'est que l'art de citer – « énoncé répété » et « énonciation répétante[86] » – permet à l'écrivain d'infléchir le modèle, malgré une apparente invariance linguistique.

---

[82] « Tout s'ébranle : les enseignes et les drapeaux flottent dans les airs. Les vents agitent les mobiles panaches : l'or et l'acier, frappés des rayons du soleil, portent au loin les éclairs et la terreur. » *La Jérusalem délivrée*, XX, str. 28.

[83] L'histoire de David et du géant Goliath est relatée dans l'Ancien Testament (*Samuel*, I, 17:50) : le second, représentant des Philistins, aurait été tué par la pierre du jeune berger David, membre des Israélites et leur futur roi.

[84] *G.*, IV, l. V, ch. 4 (« Vie et moeurs des chevaliers »).

[85] Concept très diffusé dans l'œuvre du Tasse et en ligne avec nombreuses théories de l'époque (*Magia naturalis*, par exemple, est le titre d'un ouvrage de Jean-Baptiste Della Porta très en vogue en 1558). Il s'agit d'une discipline fondée sur l'observation de l'univers et l'expérimentation scientifique, ayant des analogies avec l'alchimie et l'astrologie. Les adeptes de cet art étaient censés gouverner la nature dont ils connaissaient exactement les lois.

[86] Cf. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.*, p. 68.

Les passages suivants ne sont qu'une exacte traduction de l'épisode de Suénon (VIII, str. 32 et suiv.), changé en martyr chrétien après sa mort. Le choix même de s'arrêter sur un point particulier de l'épisode – les détails miraculeux de sa transfiguration – s'insère dans le dessein apologétique d'élever les vertus chevaleresques à un statut universel.

C'est sans doute pour les mêmes exigences que l'auteur du *Génie* fut amené à supprimer entièrement de son texte le morceau sur le dit magicien d'Ascalon intitulé : « Chrysès ou le prêtre[87] ». Un exemple de magie naturelle n'était pas si bien vu dans un livre de défense religieuse.

L'était, au contraire, le message formulé sous la couche rhétorique de l'appel à la Muse, opposé – grand clin d'œil – à *La Henriade* de Voltaire. Or, j'ai bien précisé dans les pages précédentes que, chez notre théoricien, il s'agit moins d'un souci tout poétique que du signe d'une pensée en formation. Chateaubriand évoque encore les formules de Boileau[88], mais pour les investir de son nouveau but : reprocher au Patriarche de Ferney le manque d'un esprit chevaleresque, d'un espace merveilleux, plus flexible, où refaire le présent.

> Le Tasse, qui traitait un sujet chrétien, a fait ces vers charmants, d'après Platon et Lucrèce[89] :
>
> *Sai, che là corre il mondo, ove più versi*
> *Di sue dolcezze il lusinghier Parnaso, etc*.
>
> *Là il n'y a point de poésie où il n'y a point de menterie*, dit Plutarque.
>
> Si l'on disait que le Tasse a aussi invoqué la Vérité, nous répondrions qu'il ne l'a pas fait comme Voltaire. La Vérité du Tasse est une Muse, un Ange, je ne sais quoi jeté dans le vague, quelque chose qui n'a pas de nom, *un être chrétien*, et non pas la *Vérité directement personnifiée*, comme celle de la *Henriade*. [*G.*, II, l. I, ch. 5, 642-643]

La citation italienne, ni traduite ni signalée, mais laissée telle quelle, renforce l'autorité du modèle.

La revue des passages où le Tasse est évoqué sans appui intertextuel[90] m'aide enfin à achever ce tableau et à ébaucher des remarques. La première, générale, se rattache à l'avis de C. Beall dans son *Chateaubriand et le Tasse* : « Les prières, les discours, les comparaisons, les contrastes, les scènes amoureuses, les masses en mouvement, les jardins enchantés, les hermites, les magiciens, les vieillards, les tableaux champêtres, les villes, les camps, les nuits,

---

[87] Que l'on pouvait lire au livre II, chapitre 9, de la deuxième partie. Il se trouve actuellement parmi les nombreux *Fragments du Génie du christianisme primitif* (dans mon édition, p. 1347-1348).

[88] « Ainsi, lorsque Voltaire s'écrie, dans l'invocation de son poème : *Descends du haut des cieux, auguste Vérité* ! il est tombé, ce nous semble, dans une méprise. La poésie épique *Se soutient par la fable, et vit de fiction*. » [*G.*, II, l. I, ch. 5, 642]

[89] Ce qui suggère ici encore l'idée de continuité, et non pas de rupture, entre Anciens et Modernes selon Chateaubriand. Cf. ci-dessus, p. 88-89.

[90] Cf. entre autres, *G.*, II, l. I, ch. 2, 639 et *G.*, II, l. II, ch. 9, 674.

les aurores, les fontaines, les arbres, toutes les descriptions pittoresques ou grandioses, tous les épisodes touchants ou héroïques, les vastes paysages, les fines miniatures – tout cela a enchanté Chateaubriand dans la *Gerusalemme*[91]. » La deuxième, de nature plus critique, repose sur la prédominance de renvois dans l'étude du sujet et du héros. Si, en effet, le *Génie* nous fait montre du réel enthousiasme de l'auteur pour le chantre de Solyme[92], il ne faut pas oublier d'autre part son dessein de donner à la nation renaissante une nouvelle fondation : l'épopée religieuse. C'est là que s'engendre en même temps une nouvelle relecture du poème, celle donnée par Louis de Bonald en 1806, mais déjà formulée chez son prédécesseur :

> La *Jérusalem délivrée* fut le tableau sublime des temps héroïques ou chevaleresques de la chrétienté. Tout est public dans le sujet du poème ; tout est élevé dans les motifs ; tout est noble dans les moyens ; tout est juste et vrai dans les idées, si l'on excepte une fiction empruntée à la littérature païenne… *C'est la société tout entière qui prend les armes pour venger la Divinité et l'homme des outrages d'un peuple barbare*… ; c'est l'Europe qui lutte contre l'Asie…, *c'est la civilisation contre la barbarie*, le ciel contre l'enfer. Le pouvoir est sans faiblesse : leçon sublime de vérité ! … Mais ce qui distingue le génie du Tasse, et fait de son poème le tableau le plus parfait de ce que doit être la société chrétienne, c'est *le caractère à la fois religieux et politique qu'il donne à ses guerriers, et ce mélange de douceur et de force, de foi et de courage, de grandeur et de soumission, qui constitue l'homme public, et dont le christianisme seul a connu le secret*[93].

On pourrait avancer, à première vue, que le *Roland furieux* de l'Arioste ne devait certes pas trop s'éloigner de ce champ d'influence. Bien qu'à aucun moment Chateaubriand n'y recoure textuellement, le *Génie* laisse parfois entrevoir qu'il devait forcément le connaître. Les chapitres sur l'étude du « guerrier » sont en fait les échos des leçons de poésie italienne données à Charlotte Ives[94] ; les *Mémoires d'outre-tombe* s'ornent souvent de ses vers[95] ; le jeune noble de Ferrare était enfin au grand jour sous la plume des poètes depuis l'âge de Voltaire[96]. Or, le *Roland furieux* s'insérait premièrement dans la longue tradition romanesque (la *Chanson de Roland* – XI^{e} siècle) de la France médiévale et du coup réveillait le souvenir

[91] C. B. Beall, *Chateaubriand et le Tasse*, *op. cit.*, p. 39.
[92] Ancien nom de Jérusalem.
[93] *Mélanges littéraires, politiques et philosophiques*, par M. le Vicomte de Bonald, 3^{e} éd., Paris, A. Leclerc et Cie., 1852, p. 189-191, cité dans C. B. Beall, *La Fortune du Tasse en France*, *op. cit.*, p. 263-264 (je souligne).
[94] Voir les pages correspondantes dans *MOT*, I, l. X, ch. 9, 523-527. Le catalogue de la bibliothèque de Chateaubriand dénonce la présence du texte dans une édition bilingue : « 173. *bis*. Roland le Furieux, poème de l'Arioste, nouvelle traduction, avec le texte, par Panckouke et Framery. *Paris*, 1787. 10 vol. in-18. » (Cf. M. Duchemin, *La bibliothèque de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 35).
[95] Que l'on rappelle ici, au moins, le célèbre récit que Chateaubriand fait de son passage en Belgique, notamment dans la forêt des Ardennes, au début de l'émigration [*MOT*, I, l. X, ch. 1]. D'autres occurrences – remontant à une période plus tardive de la vie de l'auteur – sont signalées par Charles Dédéyan, *La Fortune de l'Arioste en France du XIX^{e} siècle à nos jours*, *op. cit.*, p. 442-444.
[96] Cioranescu s'arrête très longuement sur le rôle de Voltaire dans la résurrection de l'Arioste. Cf. A. Cioranescu, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII^{e} siècle*, *op. cit.*, t. II, p. 105-141. J'essaierai néanmoins d'encadrer l'héritage voltairien de l'*Essai* par rapport au *Génie* ci-dessous, p. 125 et suiv.

des anciens paladins de Charlemagne dans leur lutte pour la foi[97]. Il n'est pas étonnant de le voir structurer le but apologétique d'un ouvrage non seulement littéraire.

C'est que, enfin, comme l'affirme très clairement Jean-Marie Roulin, « le Consulat et l'Empire marquent un suspens […]. Poétiquement, cette période est située au point où vient mourir la poétique classique et où émerge l'esthétique romantique », là où « la tension entre le prestige de l'Antiquité et la recherche d'une littérature moderne, qui trouverait sa source dans le christianisme et le Moyen Age 'national', atteint un acmé[98]. » Le Tasse et l'Arioste, en tout cela, stimulaient dans des œuvres de fiction un beau jeu de surimpressions : à la fois religieuses (morales), politiques et sociales. Le premier par l'exemple de Godefroy (1060-1100), ancien noble français (comte de Bouillon), élu duc de Lorraine (1082) et chef pieux de la première croisade ; le second par les gestes de Roland, neveu de Charlemagne, empereur qui, à une époque antérieure, essaya d'affranchir la douce France des barbares (les féroces Sarrasins). Qui plus est, tant la *Jérusalem* (1581) que le *Roland furieux* (1516) étaient miroirs d'une époque (la Renaissance) et gardaient, tel l'esprit du *Génie*, un souci encomiastique[99].

En d'autres mots, l'origine d'une moderne liberté était alors médiévale, et les nombreux lecteurs de notre œuvre s'en devaient apercevoir[100]. Chateaubriand lui-même gardera cette idée tout au long de sa vie : « Les Croisades – dira-t-il en 1811 – nous ont sauvés de nos propres révolutions […]. Le temps de ses expéditions est le temps héroïque de notre histoire ; c'est celui qui a donné naissance à notre poésie épique[101]. » Et l'épique, on le sait, est « désir de compensation[102] ».

3.3.2 Camoëns, *Les Lusiades* et l'épopée des conquêtes

Cependant, si le premier sujet des Modernes (les Croisades d'après le *Génie*) semblait en quelque sorte illustré par l'Arioste et le Tasse, le deuxième volet de la dyade, l'épopée d'outre-mer, restait sans appui. Certes, Chateaubriand l'avait mis au second plan dès sa

[97] « Le seul mot de *chevalerie*, le seul nom d'un illustre *chevalier* est proprement une merveille […] ; tout est là-dedans, depuis les fables de l'Arioste, jusqu'aux exploits des véritables paladins, depuis les palais d'Alcine et d'Armide, jusqu'aux tourelles de Cœuvres et d'Anet. » [*G.*, IV, l. V, ch. 4, 1020]

[98] J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 165.

[99] Le Tasse adresse son poème à son protecteur Alphonse II d'Este, duc de Ferrare ; l'Arioste au Cardinal Hyppolite d'Este. Chateaubriand, pour sa part, enrichit la seconde édition de son *Génie* (1803) d'une dédicace « Au Premier Consul, le Général Bonaparte ».

[100] Sur la mode des Croisades comme moment fondateur de l'histoire de France, voir chez J.-M. Roulin, « Les Croisades, ou le combat de la liberté contre le despotisme oriental », dans *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 174-177.

[101] La citation est extraite de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, ouvrage plein du souvenir du Tasse, sorti chez Lenormant le 26 février 1811.

[102] À coup plus sûr si la révolution est bien celle d'où ressort le *Génie* et, avec lui, la France de 1802. La formule est de Michel Woronoff, « L'épopée des vaincus », dans *L'Épique : fins et confins*, *op. cit.*, p. 9.

définition, en regrettant le dessein avorté d'un certain Malfilâtre[103] et un défaut de substance pour le peuple français : celui d'être étranger.

Ce n'est pas un hasard, en effet, si la place accordée au Nouveau Monde s'insère dans les lignes où l'auteur s'ouvre le plus aux horizons littéraires européens. Le chapitre « De quelques poèmes français et étrangers » [*G.*, II, l. I, ch. 4] relève donc le défi : les modèles d'épopée conquérante (ou « épopée de la découverte ») sont à voir chez les poètes ibériques de la Renaissance. Du couple désigné, l'*Araucana* de Ercilla (1569-1590) et les *Lusiades* de Camoëns (1572)[104], c'est le second exemple qui me retiendra ici, à savoir le chef-d'œuvre national portugais. Si certains phénomènes peuvent bien être expliqués à partir des tendances esthétiques de l'époque – la nouvelle mode épique des conquêtes rencontrant l'intérêt politique de la France déjà au XVIII^{e} siècle[105] – le cas de Camoëns ne va pas sans donner au théoricien du *Génie* quelques indices éloquents d'une nouvelle voie du genre. Relisant les remarques du critique au-delà de son néoclassicisme, on devine tout de suite par quel point Chateaubriand veut se faire novateur :

> C'était encore un bien riche sujet d'Épopée que celui de la *Lusiade*. On a de la peine à concevoir comment un homme du génie de Camoëns n'en a pas su tirer un plus grand parti. Mais enfin il faut se rappeler que *ce poète fut le premier poète épique moderne*, qu'il vivait dans un siècle barbare, qu'il y a des choses touchantes, et quelquefois sublimes dans ses vers, et qu'après tout, *il fut le plus infortuné des mortels*. *C'est un sophisme digne de la dureté de notre siècle, d'avoir avancé que les bons ouvrages se font dans le malheur : il n'est pas vrai qu'on puisse bien écrire quand on souffre. Les hommes qui se consacrent au culte des Muses se laissent plus vite submerger à la douleur que les esprits vulgaires* : un génie puissant use bientôt le corps qui le renferme : les grandes âmes, comme les grands fleuves, sont sujettes à dévaster leurs rivages.
>
> Le mélange que le Camoëns a fait de la fable et du christianisme nous dispense de parler du *merveilleux* de son poème. (je souligne) [*G.*, II, l. I, ch. 4, 640]

[103] La note de Regard nous renseigne : « Le poète Malfilâtre (1732-1767) était cousin d'un conseiller au Parlement de Bretagne qui venait à Combourg et que Lucile aurait aimé en secret. » Voir dans mon édition du *Génie*, « Notes et variantes », p. 1743 (note 3 de la page 629).

[104] Le poème d'Alonso de Ercilla raconte la guerre des Espagnols contre les Indiens du Chili (les Araucains). L'auteur avait fait partie de l'expédition et n'hésite pas à se mettre en scène lui-même dans son texte, à partir du chant XIII. L'*Araucana* figure dans le catalogue de la bibliothèque de Chateaubriand sous le n. 176 : « La Araucana de D. Alonso de Ércilla. *Anvers*, 1597. I t. en 2 vol. in-24. » (Cf. M. Duchemin, *La bibliothèque de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 35). *Les Lusiades* est, en revanche, au sens littéral, le récit du voyage de Vasco da Gama aux Indes (1497-1499) avec bien sûr la découverte de cette route autour de l'Afrique. Son titre signifie « les enfants de Lusus », père des Lusitaniens, anciens habitants du Portugal.

[105] L'essai de Roulin offre un bon aperçu des ouvrages et des enjeux pragmatiques de cette veine littéraire censée réorienter les destins de l'épique dès le siècle des Lumières (cf. J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 107-117). Au point de vue politique, les gestes de Cortès ou celles de Colomb, investies de propos évangéliques, donnaient par exemple une nouvelle impulsion aux emprises coloniales des Français en Amérique. L'épopée reflétait par là même le présent historique en brossant les désirs collectifs d'une nation.

Et la note sur les « choses touchantes » (note A de l'auteur) parachève : « Néanmoins nous différons encore ici des critiques ; l'épisode d'Inès nous semble pur, touchant, mais bien loin d'avoir les développements dont il est susceptible. » Bien sûr, et une fois encore, il faut interpréter le poème en dehors des préceptes de Boileau. Mais l'*épos* de Camoëns redouble le défi car il pousse le lecteur à achever une pensée bien lancée et pourtant trop rapide. Quoique, en fait, Chateaubriand n'eût lu que très vite *Les Lusiades* à l'époque du *Génie* et que ses opinions s'en tinssent aux critiques antérieures[106], l'insertion du poète dans sa galerie épique reste parlante. C'est un ton négatif – chose assez singulière – qui nous fait déchiffrer son message : malgré une faible connaissance de l'ouvrage, Chateaubriand cite le « cygne du Tage » pour combattre un axiome et défendre sa thèse. L'axiome est ce « digne sophisme de *son* siècle » qui associe le succès à l'infortune ; la thèse, celle qu'on trouve formulée pour Milton dans les pages qui lui sont consacrées : « On ne peint bien que son propre cœur, en l'attribuant à un autre » [*G.*, II, l. I, ch. 3, 635]. Et Camoëns, on le sait, dut subir la prison (à Lisbonne puis à Goa), endurer aussi l'exil et connaître l'Océan[107]. L'amertume ne peut donc pas surprendre, au début de ce siècle, chez le jeune exilé d'Angleterre. D'ailleurs, les *Mémoires* devaient encore se souvenir de cette vie malheureuse, comme pour Dante ou le Tasse[108].

Qu'on en juge, pour finir, du statut du morceau rappelé : celui d'Inès de Castro, l'épisode des *Lusiades* le plus mélancolique et tragique. Le reproche adressé à Camoëns laisse pointer le critique : il semble « pur » et « touchant », et pourtant pas sagement exploité. Or, peu importe la portée contestable de l'avis, Chateaubriand accentue un aspect de la source pour soutenir son propos ; deux nouveaux ingrédients génériques en ressortent : le tableau dramatique met en scène en même temps un portrait historique. Le récit est inséré justement

---

[106] Le Comte de Marcellus, un des premiers biographes de Chateaubriand, rapporte qu'il lui aurait avoué, vingt ans après : « Je n'avais lu que très rapidement une traduction de la *Lusiade*, quand j'ai parlé de Camoëns dans le *Génie du Christianisme*. » (*Chateaubriand et son temps*, *op. cit.*, p. 51) Il s'agit probablement de la traduction de La Harpe (1776), dont Chateaubriand semble retenir surtout la « Notice ». D'autres sources théoriques auxquelles il aurait pu puiser sont la *Réflexion sur la poétique d'Aristote* (1674) de René Rapin et l'*Essai sur la poésie épique* de Voltaire. Voir sur ce point Damien Saunal, « Chateaubriand et le Portugal », *RLC*, 2-3, 1949, p. 300-321.

[107] Sur les repères biographiques et chronologiques concernant le poète je renvoie aux apparats de la belle édition des *Lusiades* publiée chez Laffont : *Les Lusiades - Os Lusíadas*, édition bilingue portugais-français, traduction de Roger Bismut, Paris, Robert Laffont, 1996. Toutes mes citations viennent de ce texte.

[108] « Dans l'Italie et l'Espagne de la fin du Moyen âge et de la Renaissance, les premiers génies des lettres et des arts participèrent au mouvement social. Quelles orageuses et belles vies que celles de Dante, de Tasse, de Camoëns, d'Ercilla, de Cervantès ! » (« Préface testamentaire » des *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, p. 1541 de mon édition) ; pour ne pas mentionner le passage très connu des « illustres égaux » [*MOT*, I, l. XII, ch. 1, 564]. C'est enfin par ces mots qu'Aquarone synthétise le rapport « Chateaubriand-Camoëns » : « Outre que le génie rapproche, l'un et l'autre avaient mené une existence errante, bravé l'Océan, enduré l'exil, la pauvreté, souffert les malheurs de leurs patries ; tous deux avaient chanté la mer et l'Orient et tous deux avaient en partage l'élévation de la pensée, la magie du verbe, la mélancolie. » Jean-Baptiste Aquarone, « Chateaubriand admirateur de Camoëns », dans *Mélanges d'Études Portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Lisbonne, Instituto para a alta cultura, 1949, p. 8.

dans l'histoire nationale portugaise que Gama narre au roi de Mélinde[109] : Inès, d'une famille de Castille alliée au Portugal et à l'Espagne, fit tomber amoureux d'elle Dom Pedro, fils d'Alphonse IV (roi portugais). Celui-ci l'épousa après la mort de sa femme et en eut trois fils et une fille. Son père cependant craignant que l'empire ne passât au fils d'Inès, la fit assassiner en 1355. Ce fut deux ans après que le prince Dom Pedro, devenu Pierre I[er], prit les armes contre son père pour venger les meurtriers de sa femme.

Ainsi, l'idéal d'épopée du *Génie* se précise davantage : l'écho de Camoëns fait entrer les données biographiques de l'auteur dans l'esprit de l'ouvrage, ajoute à la harpe de Calliope une corde dramatique et lyrique, retrace un passé national et établit entre poète et critique une commune ascendance au malheur. C'est la trace de ce « moi » ou ce ton élégiaque qu'on ira retrouver chez l'« aveugle d'Albion ».

3.4 Milton et l'épopée dramatique

Comme les renvois au poème sacré de Milton occupent largement mon étude sur l'aspect traductif[110], et qu'un certain nombre de principes s'en est déjà dégagé, il ne reste maintenant qu'à épuiser les autres formes d'intertexte concernant le poète et reprendre les données herméneutiques du chapitre précédent.

Partons tout d'abord de ces quelques constats : Chateaubriand a lu *Paradise Lost* en anglais, a échangé avec Fontanes ses avis sur la vie et la poétique de Milton qui, à son tour, est le grand maître épique « biblique » du *Génie*. Et les pages du chef-d'œuvre de la Chute le confirment, refondues et intercalées telles qu'elles sont dans les thèses de l'apologiste. John Milton est en effet le modèle le plus fréquemment convoqué. Les motifs se révèlent sans peine si l'on pense à la polysémie de l'ouvrage aussi bien qu'aux soucis historiques que l'Anglais, tout comme Chateaubriand, dut connaître[111]. Milton, quant à lui, est le seul à avoir tenté et réalisé en Angleterre la fusion entre l'esprit « renaissant » et la Réforme, le seul à avoir fait des poèmes parfaits comme veut l'art des Anciens mais complexes comme impose la morale de la Bible. À savoir, si *Paradise Lost* est la preuve la plus noble des beautés

[109] Camoëns lui consacre en effet une longue partie du chant III (str. 118-135).
[110] J'ai en effet rassemblé au chapitre II (« Chateaubriand traducteur : Ossian et Milton, ou les maîtres travestis ») presque tous les emprunts du *Génie* à *Paradise Lost*, ces derniers n'étant que de longues traductions de la source.
[111] Arguments soutenus abondamment par J. Gillet, *Le "Paradis perdu" dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, *op. cit.* et A. Verlet, « Chateaubriand et Milton : traduction ou remémoration ? », art. cité. Milton (1608-1674) eut un rôle de premier plan dans les luttes du Parlement contre le Roi (les guerres civiles anglaises, 1642-1649) ; il fut secrétaire de Cromwell et membre du Commonwealth puritain. La Restauration (1660) en le rendant à la vie privée, lui permit de publier *Paradise Lost* (1667), miroir de ses malheurs privés et des angoisses sociales.

épiques chrétiennes – tant qu'il sert d'argument principal dans la démonstration –, il l'est encore davantage pour certaines nouveautés destinées à charpenter l'idée même de ce genre d'après notre théoricien. Lu d'abord par l'élève de Despréaux[112], le poème est soit objet de critique (« le *merveilleux* est le *sujet* et non la *machine* de l'ouvrage » [*G.*, II, l. I, ch. 3, 632]) soit victime à tout prix d'un classement « canonique[113] ». Et pourtant, contre la règle, il a une fin malheureuse, « aboutit à l'infortune » et montre l'homme tout entier[114] : « Milton ne vous entretient ni de batailles, ni de jeux funèbres, ni de camps, ni de villes assiégées[115] ; il retrace la première pensée de Dieu, manifestée dans la création du monde, et les premières pensées de l'homme au sortir des mains du Créateur. » [*G.*, II, l. I, ch. 3, 633] On devine désormais que c'est à cette dimension que s'attache l'intertexte, à travers l'analyse des sujets, des passions et des paysages. Voyons donc le *Génie* :

> Adam s'éveille à la vie ; ses yeux s'ouvrent : il ne sait d'où il sort. Il regarde le firmament ; par un mouvement de désir, il veut s'élancer vers cette voûte, et il se trouve debout, la tête levée vers le ciel. Il touche ses membres ; il court, il s'arrête ; il veut parler, et il parle. Il nomme naturellement ce qu'il voit, il s'écrie : « *Ô toi, soleil, et vous, arbres, forêts, collines, vallées, animaux divers !* » et les noms qu'il donne sont les vrais noms des êtres. Et pourtant Adam s'adresse-t-il au soleil, aux arbres ? « *Soleil, arbres*, dit-il, *savez-vous le nom de celui qui m'a créé ?* » Ainsi le premier sentiment que l'homme éprouve est le sentiment de l'existence d'un Être suprême ; le premier besoin qu'il manifeste est le besoin de Dieu ! Que Milton est sublime dans ce passage ! [*G.*, II, l. I, ch. 3, 633]

Et, après un célèbre entretien sur la « solitude[116] » :

> Adam s'endort ; Dieu tire du sein même de notre premier père une nouvelle créature, et la lui présente à son réveil : « La grâce est dans sa démarche, le ciel dans ses yeux, et la dignité et l'amour dans tous ses mouvements. Elle s'appelle la *femme* ; elle est née de l'homme. L'homme quittera pour elle son père et sa mère. » Malheur à celui qui ne sentirait pas là-dedans la divinité !

---

[112] Comme on appelait généralement Boileau de son vivant et au XVIII[e] siècle.

[113] « L'ouverture du poème se fait aux enfers, et pourtant ce début n'a rien qui choque la règle de simplicité prescrite par Aristote. » [*G.*, II, l. I, ch. 3, 632] Chateaubriand est ici redevable à Addison et à ses articles sur Milton (18 textes publiés du 5 janvier au 3 mai 1712 dans le *Spectator*). Dans la première étude, on affirme que *Paradise Lost* suit les règles d'Aristote surtout pour l'action achevée : préparée en enfer, exécutée sur la terre, punie au ciel. La plupart de ces rapprochements se retrouvent chez M. H. Miller, *Chateaubriand and English literature*, *op. cit.* et Madeleine Dempsey, *A Contribution to the study of the sources of the Génie du Christianisme*, Paris, Champion, 1928, p. 55-57.

[114] « Le berceau de Rome chanté par Virgile est un grand sujet, sans doute ; mais que dire du sujet d'un poème qui peint une catastrophe dont nous sommes nous-mêmes les victimes, qui ne nous montre pas le fondateur de telle ou telle société, mais le père du genre humain ? » [*G.*, II, l. I, ch. 3, 632-633] Même idée chez Addison, 1[er] article.

[115] Ce cadre renvoie plutôt à un projet de jeunesse que Milton, déçu, dut renier au cours de sa vie politique : le cycle arthurien et les batailles entre Bretons et Saxons. À l'épopée nationale devait succéder une tragédie religieuse, *Paradise Lost*.

[116] Analysé *supra*, chapitre II, p. 72-73.

> […] Ève tombe par amour-propre […]. Cette belle créature qui se croit invincible, en raison même de sa faiblesse, ne sait pas qu'un seul mot peut la subjuguer. L'Écriture nous peint toujours la femme esclave de sa vanité. […] On a remarqué, de nos jours, un exemple frappant de ce caractère. Telles femmes, pendant la révolution, ont donnée des preuves multipliées d'héroïsme ; et leur vertu est venue depuis échouer contre un bal, une parure, une fête. [*G.*, II, l. I, ch. 3, 633-634]

« Ainsi s'explique – continue Chateaubriand – une de ces mystérieuses vérités cachées dans les Écritures : en condamnant la femme à enfanter avec douleur, Dieu lui a donné une très grande force contre la peine ; mais en même temps, et en punition de sa faute, il l'a laissée faible contre le plaisir. Aussi Milton appelle-t-il la femme, *fair defect of nature* ; « beau défaut de la nature ». »

Or, du coup, on a là deux morceaux sur passions et caractères, deux exemples de mosaïque trans-textuelle[117] et une série de coupures, d'insertions commentées, tout à fait saisissants. En premier, le réveil à la vie du livre VIII chez Milton[118] est accentué par un ton pathétique inédit : Chateaubriand met au style indirect le récit qu'Adam fait à Raphaël et aboutit à créer, par ses prélèvements, un sentiment de sublime confusion plutôt que de « fragrance and […] joy ». Puis, l'apostrophe au paysage est aussi retranchée de façon à ébaucher l'infini du divin dans les choses ; chez l'auteur du *Génie* par exemple la question se réduit au simple nom du Créateur, tandis que dans *Paradise Lost* : « Tell me, how may I know him, how adore, / From whom I have that thus I move and live, / And feel that *I am happier than I know*[119]. » On croit enfin pressentir le malheur de la Chute, car il n'est plus question de lumière : « enlight'n'd Earth, so fresh and gay[120] ».

La femme, pour sa part, réalise une sorte de collage mi-biblique et mi-anglais. Ce qui frappe dans ce cas, ce n'est pas le transport infidèle de la source (Chateaubriand traduit ici mot à mot[121]), mais l'emploi qu'en a fait le critique. Accentuer le côté négatif de la femme – en dépit de l'ancien équilibre de Milton – favorise cette fois-ci une transposition temporelle qui est à la fois une exigence du *Génie* (de son orthodoxie) et un souci personnel de l'auteur : convoquer le péché de la *vanitas* à côté de la Révolution. L'élément féminin se fait donc témoignage d'une erreur tant biblique (elle est cause de la Chute) qu'historique.

L'emploi reste cohérent quand l'écho miltonien touche le couple de nos Pères[122], car : « Satan a pénétré dans le paradis terrestre » et s'il y a quelque chose d'« admirable », c'est le

[117] Car le texte miltonien est surtout transposé (voire, traduit) en langue française.
[118] *Paradise Lost*, VIII, 253-294.
[119] *Id.*, VIII, 280-282 (je souligne).
[120] *Id.*, VIII, 274.
[121] Le texte entre guillemets est en effet une traduction à la lettre de deux passages de Milton : *Paradise Lost*, VIII, 488-489 ; 496-498.
[122] Cf. « Chapitre III - Suite des époux. Adam et Ève » [*G.*, II, l. II, ch. 3, 653-659] et *supra*, chapitre II, p. 71-75.

Diable attendri « par la pensée des maux qu'il va faire succéder » [*G.*, II, l. II, ch. 3, 653-654]. L'intérêt à mêler à l'épopée le tableau dramatique des humains est implicite, ne fût-ce que – comme suggère Jean Gillet – pour l'assimilation à l'esprit contre-révolutionnaire : « Sous l'Empire [*comme sous le Consulat*] la plupart des traducteurs et commentateurs y voient d'abord […] la culpabilité[123] ». Ce qui amène à accepter les nombreux longs morceaux transposés pour l'étude de Satan, face auxquels la très brève référence à Raphaël en Éden[124] reste nulle. Chateaubriand passe en prose française une centaine de vers libres miltoniens. Le choix des emprunts, les ajouts et les coupures par rapport à l'anglais déterminent notre grille de lecture. Qu'on révoque en passant le mot « révolutions » (« [*Satan*] tourmente les rois *par la frayeur des révolutions* ») attribué au « *monarque* de l'Enfer », « au dessus des *compagnons de sa chute*[125] » ou l'immense tragédie, tantôt désobéissance tantôt orgueil, de Satan saluant le soleil[126]. C'est par toutes ces passions – soulignées dans le jeu intertextuel – que l'*épos* se fait naturellement politique. La morale religieuse, par ailleurs, laisse au texte second un autre marge de tension : le credo puritain de Milton est exploité, grâce à un sage intertexte, sous une nouvelle optique (l'épopée du *Génie*), elle aussi politique, religieuse et poétique. Le règne infernal redit, lui, en filigrane les malheurs d'un présent trop vécu[127].

Ce n'est pas un hasard si les livres de la source imités sont souvent les premiers : le début du poème montre en plein la « révolte » de Satan contre Dieu, la violence, le désordre, la rupture d'un système établi et le péché. La Révolution, pour sa part, est bien vive chez le jeune théoricien ; la Terreur et l'exil ont laissé des escarres sur la France et ses nobles. Le mariage entre Histoire et épopée accompli, le critique peut encore infléchir son modèle. Sans manquer, très souvent, d'évoquer son chagrin. Voici Chateaubriand rendant son hommage à la Mort : « Elle était sombre comme la nuit, hagarde comme dix furies ; sa main brandissant un dard affreux ; […] elle portait l'apparence d'une couronne[128]. » [*G.*, II, l. IV, ch. 14, 753]

Mais une couronne qui est bien loin d'être « royale » (« kingly »), comme chez le régicide[129].

---

[123] J. Gillet, *Le "Paradis perdu" dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 483-484.
[124] Comparé à la Vénus virgilienne dans « Chapitre X - Vénus dans les bois de Carthage, Raphaël au berceau d'Éden » [*G.*, II, l. IV, ch. 10, 742]. L'intertexte « diabolique » est en revanche très marqué au « Chapitre IX - Application des principes établis dans les chapitres précédents. Caractère de Satan » [*G.*, II, l. IV, ch. 9, 738-741].
[125] Je renvoie à mon analyse de Satan, *supra*, chapitre II, p. 68-71. « Par la frayeur des révolutions » ainsi que « compagnon de sa chute » constituent deux changements remarquables que Chateaubriand faits par rapport au livre I de Milton.
[126] La célèbre apostrophe au soleil, réécriture de *Paradise Lost*, I, 249-262.
[127] Des « niveleurs » qui « couvrirent l'Angleterre de deuil » vers le XVII[e] siècle aux massacres parisiens des conventionnels le passage se fait vite. Cf. *G.*, II, l. IV, ch. 10, 741.
[128] Souvenir avoué de la Mort dans *Paradise Lost*, II, 666-674.
[129] Milton appuya fortement, en tant que républicain, l'exécution de Charles I[er] (30 janvier 1649).

3.5 Klopstock et Gessner : épopée de la Bible et d'un monde perdu

Bref, par le biais de Milton la théorie générique du *Génie* s'est enrichie de nouveaux ingrédients. Premièrement, « il y a transporté […] le drame éternel de la conscience, hésitante entre le bien et le mal, exposée à la tentation, sujette à la chute. La Bible lui offrait justement les éléments de ce drame tel que Milton lui-même l'avait vécu[130]. » Ce qui implique, d'ailleurs, l'incursion du tragique dans l'épique (de l'optique des vainqueurs à l'optique des vaincus[131]), et le trait humanitaire à côté du souci national. Deuxièmement, il a offert aux Modernes un terrain esthétique susceptible de nouvelles réflexions : l'homme (l'auteur) peut réécrire sa propre vie dans son œuvre et penser par l'enjeu religieux et moral son Histoire. S'avère donc prévisible ce que donne l'intertexte miltonien chez un jeune tourmenté par son Temps ; l'épopée des « passions méphitiques » ne tarde pas à le redire : l'ancien ordre est perdu et l'écho de la faute encore vif[132]. Ce qui met au premier plan une poétique du terrible et du vague[133].

L'univers de la Bible ouvre enfin caractères et paysage à des formes inédites. C'est le thème du péché qui souligne un fil rouge entre le chantre d'Adam, Klopstock et Gessner[134]. Milton a peint la chute, Klopstock la rédemption, Gessner la vie terrestre.

Néanmoins, les enjeux contextuels sont bien loin d'être simples. Il suffit de penser à la querelle qui agita l'Allemagne et la Suisse vers la moitié du siècle et dont Chateaubriand semble ici reproduire les échos. Le débat avait opposé Gottsched à Leipzig (défenseur du classicisme français) au couple zurichois Bodmer/Breitinger[135]. Ces derniers, en substance, avaient vu dans l'exemple de Milton[136] qu'un retour des sujets religieux dans l'épique devait être souhaitable et qu'un nouveau concept – la notion d'imagination créatrice – pouvait naître

---

[130] « Milton », dans Émile Legouis ; Louis Cazamian ; Raymond Las Vergnas, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1965, t. I, p. 573.

[131] Comme le montre David Quint dans son livre capital, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, *op. cit.*

[132] L'Ancien Régime effacé par la Révolution.

[133] À propos de la Mort on peut lire : « Jamais fantôme n'a été représenté d'une manière plus vague et plus terrible. » [*G.*, II, l. IV, ch. 14, 753]

[134] Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), poète allemand très connu en France, surtout parmi les émigrés à Hambourg, pour son vaste poème épique, *La Messiade*, paru de 1748 à 1773 et retraçant la vie, la mort et la résurrection du Christ. Voir Fernand Baldensperger, « Klopstock et les émigrés français à Hambourg », *RHLF*, 1913, p. 1-23. Le Suisse Salomon Gessner (1730-1788) lui a disputé, à son époque, la faveur du public. Son nom est attaché surtout au genre idyllique et au poème *La Mort d'Abel* (1758), tableau de nos premiers Pères après la chute. Sur la claire ascendance miltonienne ainsi Laprade : « Klopstock […] est un admirateur passionné de cette Muse anglaise qui a trouvé son originalité et sa voie avant sa sœur, la Muse allemande ; c'est un poëte croyant et chrétien formé par la lecture de Milton. » Victor de Laprade, *Le sentiment de la nature chez les modernes*, Paris, Didier, 1868, p. 311.

[135] Sur la partie épique de cette querelle voir J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 135-142.

[136] Bodmer (Johann Jakob) alla jusqu'à publier une traduction en prose du *Paradis perdu* (1742).

aisément de l'étude des « mondes possibles » plutôt que du monde présent[137]. Déliés de la mythologie des Anciens, les êtres merveilleux, pour finir, devaient correspondre aux croyances de l'époque plutôt qu'à la vieille rhétorique. Bodmer arriva jusqu'à peindre l'épopée à travers trois grands âges de l'Histoire : l'ancien temps homérique, le treizième siècle souabe et les temps patriarcaux de la Bible. Or, nul doute que l'exemple de Klopstock et celui de Gessner s'inscrivent dans le cadre esthétique chrétien, et que leurs épopées préfigurent à la fois un âge d'or révolu et la perte du bonheur.

Revenant à la « Poétique » du *Génie*, les va-et-vient de cette veine renaissante ne cessent pas de surprendre. Est-il donc nécessaire de rappeler le chapitre « M. Bodmer[138] » des *Fragments* promouvant le sujet du Déluge et la vie de Joseph[139] ? Et les riches insertions du *David* (1665) de Coras, dont le récit de Ruth raconté dans la grotte des patriarches[140] ? Enfin qu'est-ce qu'on apprend des renvois au *Messie* de Klopstock ? Condamné par excès de merveilles (son sujet présente Dieu comme héros), il ne manque pas, cependant, « de beaux traits » :

> Les deux amants ressuscités par le Christ offrent un épisode charmant que n'auraient pu fournir les fables mythologiques.
> […] L'abondance et la grandeur caractérisent le merveilleux du *Messie*. Ces globes habités par des êtres différents de l'homme, cette profusion d'anges, d'esprits de ténèbres, d'âmes à naître, ou d'âmes qui ont déjà passé sur la terre, jettent l'esprit dans l'immensité.

Ce qui amène Chateaubriand à achever :

> Le caractère d'Abbadona, l'ange repentant, est une conception heureuse. Klopstock a aussi créé une sorte de séraphins mystiques inconnus avant lui. [*G.*, II, l. I, ch. 4, 641]

[137] L'idée de *Einbildungskraft* se trouve formulée dans un petit essai de 1727 signé par les deux : *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs-Krafft*.
[138] Cf. dans mon édition, p. 1355-1357. Le passage aurait eu sa place dans le chapitre « De quelques poèmes français et étrangers » [*G.*, II, l. I, ch. 4], où il ne reste qu'un paragraphe (« l'auteur du poème de *Noé* », p. 641).
[139] Chateaubriand louait ici *La Noachide* (1765) de Bodmer (adaptée par Labaume sous le titre de *Tableaux du déluge*) et le poème de Bitaubé (*Joseph* - 1767) : « Mais s'il fut jamais un magnifique sujet d'épopée, soit chez les anciens, soit chez les modernes, un sujet où tout se trouve, un sujet à la fois le plus pathétique, le plus grand, le plus merveilleux de tous les sujets, c'est l'histoire de Joseph, dans cette même Bible, objet du dégoût des ignorants et des incrédules. » (p. 1355)
[140] *David ou la Vertu couronnée* représente, quoique assez antécédent, l'engouement patriarcal mis en scène par Bodmer juste un siècle plus tard. Chateaubriand d'évoquer : « L'épisode de Ruth, raconté dans la grotte sépulcrale où sont ensevelis les anciens patriarches, a de la simplicité. » [*G.*, II, l. I, ch. 4, 639] Le chapitre du *Génie* en question fait aussi référence au *Moïse sauvé* (1653) du Français Saint-Amant, mais sans citations de l'ouvrage ni éloges du poète.

L'intertexte, fait ici de plusieurs références, passe enfin par la longue traduction du portrait d'Éloa[141] :

> Voici un ange mystique de Klopstock :
>
> > . . . . . *Dann eilet der Thronen …*
> >
> > « Soudain le premier né des Trônes descend vers Gabriel, pour le conduire vers le Très-Haut. L'Éternel le nomme *Élu*, et le ciel *Eloa*. Plus parfait que tous les êtres créés, il occupe la première place près de l'Être infini. Une de ses pensées est belle comme l'âme entière de l'homme, lorsque, digne de son immortalité, elle médite profondément. Son regard est plus beau que le matin d'un printemps, plus doux que la clarté des étoiles, lorsque, brillantes de jeunesse, elles se balancèrent près du trône céleste avec tous leurs flots de lumière. Dieu le créa le premier. Il puisa dans une gloire céleste son corps aérien. Lorsqu'il naquit, tout un ciel de nuages flottait autour de lui ; Dieu lui-même le souleva dans ses bras, et lui dit en le bénissant : *Créature, me voici*. » [*G.*, II, l. IV, ch. 9, 742]

La première occurrence est un renvoi au chant IV : l'épisode de Cidli et Semida. Chateaubriand n'emprunte pas au pur hasard sachant bien qu'il s'agit d'un des chants pathétiques du poème : les amants, arrachés par le Christ au tombeau, peuvent enfin vivre sans peine leur amour, car aucune autre mort ne va l'éteindre. Pâle reflet d'un vieux couple dantesque[142], le récit nous renseigne sur l'étude des passions : « états d'âme complexes, […] lyriques et mystiques, voluptueux et chrétiens tout ensemble[143] ».

La deuxième référence mérite plus d'attention, car elle touche à l'épique par une double « tension » : tout d'abord pour l'aspect merveilleux (les beautés de la Bible par rapport aux vieux mythes) ; puis, pour l'herméneutique des passions attachée au caractère d'un démon.

Reprenant la leçon de Bodmer, Chateaubriand loue Klopstock pour ses « mondes possibles », pour son immensité majestueuse et mystique, pour ses diables et ses anges. C'est que, comme le sujet de Milton, *La Messiade* se nourrit de la Bible : dans un cadre cosmique, le lecteur est conduit sur trois plans (le Ciel, la terre et l'enfer) ; Lucifer, contrasté par les anges, est acharné contre la gloire du Messie ; les visions, tant célestes qu'infernales, ornent

---

[141] *Der Messias*, I, 286-302. Chateaubriand s'était déjà intéressé à *La Messiade* pendant ses années en Angleterre, en comptant sur les dix premiers chants traduits par Junker et Antelmy (*Le Messie*, Paris, Vincent, 1769). À l'époque du *Génie*, des fragments circulaient également dans la presse, tel le cas de Villers, traducteur des beaux vers d'Abbadona parus chez Baudus (*Le Spectateur du Nord*) en 1799. Rappelons, en outre, que Klopstock résida à Hambourg, puis à Altona, les trente dernières années de sa vie et que là, il reçut la visite de plusieurs émigrés parmi lesquels Delille et Fontanes. Il faut attendre 1801 pour que M^me^ de Kourzrock publie sa *Messiade* intégrale.

[142] Francesca da Rimini et Paolo Malatesta (*Enfer*, V) que Chateaubriand cite pour parler du tourment des coupables [*G.*, II, l. IV, ch. 14, 754]. Malgré leur destin opposé, les deux couples enrichissent l'épopée d'une note passionnelle.

[143] Henri Girard ; Pierre Poux, « Klopstock et le Romantisme français », *RLC*, 8, 1928, p. 695.

l'action d'intermèdes lyriques[144]. Le feu imaginatif, par ailleurs, se ressource dans la poésie sacrée[145].

Pour juger de l'apport de ce poème, il suffit d'observer de plus près l'épisode d'Abbadona. Chateaubriand le connaît et, qui plus est, le préfère. Se demander les raisons de ce choix est bien sûr capital à juger du succès européen que cet ange repentant dut avoir : l'épisode recouvrait cinq parties (chants II, V, IX, XIII, XIX) et peignait la figure d'un esprit des ténèbres tout à fait inédit. « Ange déchu, Abbadona garde la nostalgie des cieux, regrette sa faute et clame son horreur lorsque Satan veut exterminer le Christ ; il contemple avec douleur l'agonie de Jésus au Mont des Oliviers, puis sa mort sur le Golgotha, et finit, au chant XIX, par obtenir son pardon[146]. » On n'a pas de peine à voir là un argument sur les êtres passionnés que Chateaubriand opposait aux théoriciens de l'époque[147]. Peu soucieux des débats théologiques[148], il devait aimer l'ange autrement : « Klopstock a su créer un être vivant. Bien plus, dans un poème où il a fait appel à tous les prestiges du merveilleux chrétien […], il a réussi une fois à nous montrer une âme[149]. » D'autant plus sagement lorsqu'en 1802 Chateaubriand pouvait lire le poème, à l'égal des nombreux émigrés[150], en victime de l'Histoire. Partisan de la Révolution, le poète allemand ne devait pas tarder à corriger ses points de vue à l'annonce des massacres qu'en suivirent[151]. L'exilé de Combourg, quant à lui, devait certes s'en réjouir – rassuré par Peltier[152] – puisqu'il cite longuement le poète dans les pages de l'*Essai*. L'intertexte, voué là à souligner la souffrance et l'horreur (Chateaubriand y commente le chant VIII sur la mort du Messie), ne cesse pas de s'étendre chez l'auteur du *Génie*, car il semble que la *Messiade* soit relue en fonction de la Révolution et qu'« un Chateaubriand aux certitudes vacillantes projette sur le poème ses […] angoisses ». « Après l'effondrement de l'Ancien Régime et les excès de la Terreur, une rédemption est-elle possible[153] ? » L'épisode d'Abbadona – sa triste nostalgie du bonheur – met en scène ce dilemme : la révolte ne produit que douleur. Et d'ailleurs, n'est-ce pas lui qui s'oppose au déicide de Satan contre Jésus ? Une subtile filigrane associe « régicide » à « déicide[154] ».

---

[144] L'histoire littéraire de Mossé donne un bon résumé de l'ouvrage. Voir *Histoire de la littérature allemande*, sous la direction de Fernand Mossé, Paris, Aubier, 1995, p. 352-353.
[145] Les théories de Klopstock font la base de l'essai *Von der heiligen Poesie* (*De la poésie sacrée*) qui accompagne la première édition intégrale du *Messie* (4 vol., 1755-1773).
[146] Tanguy Logé, « Chateaubriand et *La Messiade* de Klopstock », *RLC*, 4, 1994, p. 406.
[147] Marmontel notamment et Voltaire condamnaient la nature impassible des machines chrétiennes.
[148] La question du salut ou de la damnation à attribuer à cet ange occupa longuement les théologiens allemands.
[149] H. Girard ; P. Poux, « Klopstock et le Romantisme français », art. cité, p. 703.
[150] On ajoute à Fontanes et Delille, le jeune Chênedollé, auteur d'une célèbre ode à Klopstock sur l'*Invention*. Cf. F. Baldensperger, « Klopstock et les émigrés français à Hambourg », art. cité, p. 7-8.
[151] Voir sur ce point *Id.*, p. 1-2.
[152] Chateaubriand apprit le revirement politique de Klopstock dans le *Paris*, périodique contre-révolutionnaire de Peltier.
[153] T. Logé, « Chateaubriand et *La Messiade* de Klopstock », art. cité, p. 403.
[154] Le régicide de Louis XVI bien sûr. C'est la royauté du Christ qui encourage la liaison.

Le céleste Éloa, pour sa part, s'il s'éloigne quelque peu de cette grille de lecture[155], ne cesse pas d'incarner d'autres pistes. Le retranchement semble parlant : la créature est engendrée au sein même d'une cosmogonie majestueuse. Les vers que présente Chateaubriand le disent bien, par le biais de passages descriptifs et sublimes. C'est qu'en prenant la source dans cet acte de création, le paysage se trouve divinisé, infini (« clarté des étoiles », « flots lumineux »). L'intertexte, en ajout, met l'accent sur un autre caractère essentiel du *Messie* qui semble faire la matière principale du *Génie* : le beau idéal moral (« Une de ses pensées est belle comme l'âme entière de l'homme »). Et en effet se veut-il différent l'objectif de la poésie sacrée chez Klopstock[156] ? « Klopstock (*sic*) et Milton font naître le sentiment, quand ils cessent de nous étonner par la sublimité de leur vol[157]. »

Un principe auquel même un Gessner adhérait pour sa veine prophétique ou le ton de certaines descriptions. Ici le nom du jeune Suisse est associé à son poème *Der Tod Abels*[158] :

> Gessner nous a laissé dans *La Mort d'Abel* un ouvrage plein d'une tendre majesté. Malheureusement il est gâté par cette teinte doucereuse de l'idylle, que les Allemands répandent presque toujours sur les sujets tirés de l'Écriture. Leurs poètes pèchent contre une des plus grandes lois de l'Épopée, *la vraisemblance des mœurs*, et transforment en innocents bergers d'Arcadie les rois pasteurs de l'Orient. [*G.*, II, l. I, ch. 4, 641]

Si on commence par « la tendre majesté », c'est d'abord au sujet du poème qu'il faut donc se tourner et au statut de la Muse :

> Je voudrois chanter *en vers sublimes* les aventures de nos premiers parens *après leur triste chûte*, et célébrer celui qui, le premier, rendit sa poussière à la terre, *immolé par la fureur de son frère*. Repose-toi désormais, doux chalumeau, avec lequel je chantois autrefois l'agréable simplicité et les mœurs de l'homme champêtre. *Viens à mon secours, noble enthousiasme, qui remplis l'ame du poëte, rêvant seul dans une paisible retraite, ou dans l'obscurité des bois, ou près d'une fontaine bordée d'arbrisseaux, tandis que, durant le silence de la nuit, la lune éclaire le monde de son pâle flambeau*. Dès que le *saint transport* s'empare de lui, son *imagination* prend un essor vigoureux ; et, traversant d'un vol hardi la

[155] Il y reste lié pour la thèse esthétique (le merveilleux passionné, le sublime de l'espace) en dépit de la piste politique, peu visible dans ce cas.

[156] « Der lezte Endzweck der höhern Poesie, und zugleich das wahre Kennzeichen ihres Werths, ist *die moralische Schönheit*. » [« Le fin dernier de la poésie sacrée, et ce qui permet de reconnaître sa véritable valeur, c'est *le Beau moral*. »] F. G. Klopstock, *Von der heiligen Poesie*, dans *Der Messias* (Gesang I-III), Stuttgart, Reclam, 1986, p. 118 (je souligne). La traduction entre crochets est la mienne.

[157] Ballanche ne pouvait pas oublier le grand nom du poète allemand dans son « *Génie du Christianisme* enfantin » (expression de Faguet) et l'évoque plusieurs fois dans son *Du Sentiment*. Ma citation est extraite d'Henri Girard et Pierre Poux, « Klopstock et le Romantisme français », art. cité, p. 691.

[158] Origine en Europe d'une véritable mode poétique. Il suffit de penser aux rééditions du poème traduit en France par Huber (*La Mort d'Abel* - 1760, 1764, 1784, 1786, 1793, 1805). La « Notice » de Marcel Duchemin fait mention de ses *Œuvres complètes* (« 189. Œuvres complètes de Gessner (Cazin), 3 vol., in-18. ») Cf. M. Duchemin, *La bibliothèque de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 37.

région des substances créées, elle pénètre jusque dans *l'empire éloigné du possible* ; elle découvre partout le merveilleux qui saisit, et le beau qui enchante[159].

C'est sans doute cette synthèse qu'aime le plus Chateaubriand : les principes de Bodmer y sont mis au grand jour (l'« enthousiasme » est la muse, à côté du « transport » qui prépare à l'« imagination », l'aventure vers « l'empire du possible »), l'élément élégiaque – le premier fratricide – y repose partout (dans la veine de Milton et Klopstock), le paysage se colore d'un nocturne inédit. S'il refuse, en revanche, la nature de l'idylle – l'épopée de Gessner reproduit constamment la tension entre rêve pastoral[160], âges bibliques et univers de la Chute – c'est qu'un dispositif de lecture empêchait la peinture du bonheur. Un effet pragmatique était à l'œuvre sous la couche des rappels littéraires, notamment dans la ligne dramatique de la poésie sacrée. L'expérience historique ne pouvait qu'accepter une Arcadie malheureuse, fragile, les images de la déploration[161]. La mélancolie qui traverse le paysage – noir tableau de la perte – et l'accent sur la triste solitude du poète vont dans cette direction. L'épopée s'enrichit de la harpe de David.

S'agit-il d'un hasard, par ailleurs, si la thèse du *Génie* cite deux couples idylliques malheureux pour l'étude des passions[162] ? Héloïse et Abeilard sont loués notamment par les teintes dramatiques de Jean-Jacques et de Pope[163] ; Virginie et son Paul, par l'effet d'une « morale mélancolique » tirée des Livres Saints[164]. Les emprunts du *Génie* n'épargnent même pas un Ancien, le Virgile bucolique[165], mais pour bien d'autres causes[166] : « Les tableaux de Virgile, sans être moins nobles, ne sont pas bornés à de certaines perspectives de la vie ; ils représentent toute la nature : ce sont les profondeurs des forêts, l'aspect des montagnes, les

[159] *La Mort d'Abel*, Paris, Antoine Auguste Renouard, 1802 (je souligne).
[160] La fortune de Gessner est aussi attachée à ses *Idylles* (1756). Outre l'essai déjà vu de Roulin (*L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*), la *Nouvelle histoire de la littérature allemande* de Forget (Paris, Colin, 1998, 4 vol.) s'est révélée précieuse tant pour l'étude générale sur Gessner que pour ses incursions dans l'épique (t. I).
[161] J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 141.
[162] Cf. *G.*, II, l. III, ch. 4, 5 et 7.
[163] *La Nouvelle Héloïse* (1761) et *Eloisa to Abelard* (1717), expressions éloquentes d'une âme tourmentée. M. Colardeau, cité dans le texte, avait traduit l'héroïde de l'Anglais en 1758. Il s'agit de l'histoire médiévale d'un certain Abeilard, philosophe, et de son élève, Héloïse.
[164] *Paul et Virginie* (1788), pastorale exotique de Bernardin de Saint-Pierre, insérée dans la fresque préromantique *Études de la Nature*.
[165] Virgile est aussi l'écrivain des *Églogues* (37 a. C.), modelées sur Théocrite, et surtout des célèbres *Géorgiques* (36-29 a. C.).
[166] Sur Chateaubriand et la tristesse virgilienne, voir Louis H. Naylor, *Chateaubriand and Virgil*, Baltimore, The Johns Hopkins Studies, 1930, t. XVIII et Michael Riffaterre, « Virgil's Romantic Muse : Rewrites of a Classic in Chateaubriand and Hugo », *MLN*, vol. 110, 5, Dec. 1995, p. 1165-1187. Notre auteur ne pense pas – cela est sûr pour Virgile – à l'apport religieux : « Nous avons déjà remarqué qu'une des premières causes de la mélancolie de Virgile fut sans doute le sentiment des malheurs qu'il éprouva dans sa jeunesse. » ; « Virgile cultiva ce germe de tristesse en vivant seul au milieu des bois. » ; « Virgile est l'ami solitaire, le compagnon des heures secrètes de la vie. » [*G.*, II, l. II, ch. 11, 677-678] Ce poète, dit la note de Regard, est à la fois Chateaubriand et René (cf. note 1, page 678, dans mon édition, p. 1767).

rivages de la mer, où des femmes exilées *regardent, en pleurant, l'immensité des flots* » [*G.*, II, l. II, ch. 11, 679]. Plus haut, bien qu'il perde par rapport à Racine[167], le Cygne de Mantoue n'allait pas sans louanges : « Les tours *négatifs* sont particuliers à Virgile, et l'on peut remarquer, en général, qu'ils sont fort multipliés chez les écrivains d'un génie mélancolique. […] Enfin, les images favorites des poètes enclins à la rêverie sont presque toutes empruntées d'objets *négatifs*, tels que le silence des nuits, l'ombre des bois, la solitude des montagnes, la paix des tombeaux, qui ne sont que l'absence du bruit, de la lumière, des hommes, et des inquiétudes de la vie[168]. » [*G.*, II, l. II, ch. 10, 674-675]

Il faut attendre la partie consacrée à « la poésie descriptive » [*G.*, II, l. IV, ch. 1-2-3] pour rouvrir ce domaine et le voir infléchi vers de nouveaux modèles.

3.6 À l'ombre du Barde : paysage épique et traces des origines

> C'est un corps d'ouvrage bien singulier que celui qui commence par la Genèse, et qui finit par l'Apocalypse ; qui s'annonce par le style le plus clair, et qui se termine par le ton le plus figuré. Ne dirait-on pas que tout est grand et simple dans Moïse, comme cette création du monde, et cette innocence des hommes primitifs, qu'il nous peint ; et que tout est terrible et hors de la nature dans le dernier prophète, comme ces sociétés corrompues, et cette fin du monde, qu'il nous représente ? [*G.*, II, l. V, ch. 1, 761]

La réponse ne pourrait qu'affirmer le principe, car la Bible, épopée de synthèse, déploya les passions, mit en scène l'homme entier et envahit les paysages par une riche esthétique. Et d'ailleurs : « Les apôtres avaient à peine commencé de prêcher l'Évangile au monde, qu'on vit naître la poésie descriptive » [*G.*, II, l. IV, ch. 3, 723]. L'Italie, l'Angleterre (par Milton et par Pope), puis la France (Racine fils et Delille[169]), accueillirent amplement cette Muse. « Mélancolie » et « solitude » ne furent plus repoussées : « Les déserts ont pris sous notre culte un caractère plus triste, plus vague, plus sublime ; le dôme des forêts s'est exhaussé ; les

[167] « Quelle que soit la beauté des vers de Virgile, la poésie chrétienne nous offre encore quelque chose de supérieur. » [*G.*, II, l. II, ch. 10, 675]

[168] « Darkness, shade, and the sunset are indeed typical of Virgil and therefore natural points of contact with Romantic descriptive discourse, for they all belong in the category of *tours négatifs* that Chateaubriand comments upon, declaring them to be common to Virgil and to the early Romantic writers from Young to Ossian to Thompson ». M. Riffaterre, « Virgil's Romantic Muse : Rewrites of a Classic in Chateaubriand and Hugo », art. cité, p. 1177.

[169] Le sous-genre du « poème de la nature » s'épanouit vite en France dans la deuxième partie du siècle. L'écrivain janséniste Louis Racine s'interrogea le premier sur cet axe (*Réflexions sur la poésie* - 1747 ; *Discours sur le poème épique, à l'occasion des Remarques d'Addison sur celui de Milton* - 1755) et prêcha l'enthousiasme à la base de tout art. Il ouvrit une longue piste, parcourue notamment par les poètes Saint-Lambert (*Les Saisons* - 1769), Roucher (*Les Mois* - 1779) et Delille (*Les Jardins, ou l'Art d'embellir les paysages* - 1782). Sur ce point je renvoie à Édouard Guitton, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750-1820*, Paris, Klincksieck, 1974.

fleuves ont brisé leurs petites urnes, pour ne plus verser que les eaux de l'abîme du sommet des montagnes : le vrai Dieu, en rentrant dans ses œuvres, a donné son immensité à la nature. » Notre Chateaubriand en est conscient : « Il a fallu 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. » [*G.*, II, l. IV, ch. 1, 719] Ce qui amène derechef le lecteur au « surnaturel ». Le souci descriptif prenant part à « l'établissement d'un point de vue chrétien dans l'épopée » : « La description devra rendre compte d'une présence, celle de Dieu dans sa création ou produire une harmonie entre l'homme et le spectacle perçu[170]. »

Et du reste, nous prévient le *Génie*, « les peuples situés hors du monde gréco-romain ont connu la poésie descriptive, parce que leur mythologie n'usait pas de l'allégorie[171] ». Ce qui frappe néanmoins c'est la preuve qu'il apporte à l'appui de cette thèse : « les poèmes sanskrits, les contes arabes, les Edda, les chansons des Nègres et des Sauvages. » [*G.*, II, l. IV, ch. 2, 723] Outre la claire référence à Mallet[172] (*Eddas ou monumens de la mythologie et de la poésie des anciens peuples du Nord* - 1756), une note de l'auteur augmente la stupeur : on retrouve, sous le titre *Poésie Erse,* le fameux *Chœur des Bardes* ou, pour être plus précis, la belle *Description d'une nuit d'octobre dans le nord de l'Écosse* traduite par Le Tourneur. Le morceau, en anglais, est bien choisi :

> Night is dull and dark ; the clouds rest on the hills ; no star with green trembling beam : no moon looks from the sky. I hear the blast in the wood ; but I hear it distant far. The stream of the valley murmurs, but its murmur is sullen and sad. From the tree at the grave of the dead, the long howling owl is heard. I see a dim form on the plain ! It is a ghost ! It fades, it flies. Some funeral shall pass this way. The meteor marks the path.
>
> The distant dog is howling from the hut of the hill ; the stag lies on the mountain moss : the hind his side. She hears the wind in his branchy horns. She starts, but lies again.
>
> The roe is in the cleft of the rock. The heathcock's head is beneath his wing. No beast, no bird is abroad, but the owl and the howling fox. She on a leafless tree, he in a cloud on the hill.
>
> Dark, panting, trembling, sad, the traveller has lost his way. Through shrubs, through thorns, he goes, along the gurgling rill ; he fears the rocks and the fen. He fears the ghost of night. The old tree groans to

[170] Jean-Marie Roulin, « Le paysage épique, ou les voies de la renaissance », dans *Chateaubriand : le tremblement du temps*, Colloque de Cerisy, 13-20 juillet 1993, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse, PUM, 1994, p. 23.

[171] P. Van Tieghem *Ossian en France*, *op. cit.*, t. II, p. 201.

[172] Les *Monumens* de Paul-Henri Mallet aussi bien que son *Introduction à l'Histoire de Dannemarc* contenaient la traduction française des *Edda*, fragments de l'épique scandinave. Si Chateaubriand pouvait lire Mallet pendant son exil, il ne peut plus consulter ces sagas dans le texte à l'époque du *Génie*, car il a laissé l'ouvrage à Londres. C'est surtout à travers Ossian qu'il convoque la littérature du Nord, en confondant souvent – chose commune en ce temps – les Germains et les Celtes. Sur la tradition des *Edda* (*Edda* « ancienne » ou « poétique » de Saemund Sigfusson ; *Edda* « en prose » de Snorri Sturluson), voir Eleazar M. Meletinskij, *The elder Edda and early forms of the epic*, Trieste, Parnaso, 1998.

> the blast. The falling branch resounds. The wind drives the withered burs, clung together, along the grass. It is the light tread of a ghost ! he trembles amidst the night.
> Dark, dusky, howling is night, cloudy, windy and full of ghosts ! the dead are abroad ! my friends, receive me from the night. (Ossian)[173].

L'intertexte nous l'indique tout de suite : il s'agit d'un poème cité en note dans *Croma*, découvert à son tour par un jeune Macpherson[174]. Le niveau sémantique du passage est parlant : une nature parcourue de fantômes, un désert nostalgique traversé par la mort et la crainte. Finalement, un « surnaturel » inédit dans l'histoire de Calliope. Rattachons tout cela à un deuxième élément relevant du côté descriptif et annoncé bien avant comme critique au Patriarche de Ferney[175] : quelle reproche lui adressait le *Génie* sinon celle concernant la rubrique « merveilleux et paysage » ? Ce qui semble annoncer une nouvelle inflexion de la poésie biblique et l'entrée d'autres sources, c'est pourtant dans la proposition : « Les forêts de la France barbare, les châteaux du vieux temps, un temple gothique au fond d'une vallée, un druide […], sous le chêne au bord du torrent[176] », d'un côté la tempête, de l'autre les tombeaux des vieux héros. Une fois encore, l'univers esthétique d'Ossian. Mais pourquoi – la question revient vite – convoquer des Barbares dans une apologie ?

C'est d'un ton analogue – par le jeu des passions et l'aspect du paysage – qu'une autre théoricienne de l'époque réalisait les fiançailles de la Bible et des Bardes ; au-delà de la force militaire[177] :

> La religion chrétienne dominait les peuples du nord, en se saisissant de leur disposition à la mélancolie, de leur penchant pour les images sombres, de leur occupation continuelle et profonde du souvenir et de la destinée des morts[178].

---

[173] Cf. la section « Notes et éclaircissements » de mon édition du *Génie*, p. 1155. Pour la traduction de Le Tourneur (*Ossian, fils de Fingal, barde du troisième siècle et poésies galliques*) je renvoie à la même édition, p. 1935.

[174] En 1760 paraissent à Édimbourg les *Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland and translated from the Galic or Erse language*. Dans la plupart de ces textes il est question d'un barde du III^e^ siècle, « Oscian ». Le succès est si rapide que Macpherson, chercheur de fragments, y fait suivre *Fingal* (1762) – véritable épopée – et *Temora* (1763). Les œuvres de ce barde sont ensuite réunies dans deux éditions collectives (*The Works of Ossian, the son of Fingal, in two volumes* - 1765 ; 1773) et traduites partout (on rappelle pour la France Le Tourneur - 1777). Cf. P. Van Tieghem, *Ossian en France*, *op. cit.* aussi bien que ma mise en contexte (*supra*, chapitre II, p. 52 et suiv.). J'utilise la moderne édition *The Poems of Ossian and related works*, Edited by Howard Gaskill, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996 et l'édition bilingue avec les premières traductions françaises Ossian/Macpherson, *Fragments de poésie ancienne*, traduction de Diderot, Turgot, Suard…, éd. François Heurtematte, Paris, Corti, 1990.

[175] Il s'agit de Voltaire, installé à Ferney (à portée de la Suisse) en 1760. Chateaubriand entamera un long dialogue avec ce maître tout au long de son *Génie*, en s'adressant tantôt au théoricien tantôt au poète. J'aborderai cette question plus bas.

[176] J.-M. Roulin, « Le paysage épique, ou les voies de la renaissance », dans *Chateaubriand : le tremblement du temps*, *op. cit.*, p. 23. Le passage résumé se trouve dans *G.*, II, l. I, ch. 5, 643.

[177] Attribut indéniable des ces peuples dans l'optique romantique. Voir Pierre Michel, *Les barbares (1789-1848) : un mythe romantique*, Lyon, PUL, 1981.

Cette idée n'avait certes pas changé au tournant des Lumières et du siècle romantique. « Quant à la dimension religieuse du mythe barbare – écrit Arlette Michel – on pourrait la définir d'un mot : les Barbares dont les assauts et les invasions ont jeté bas l'empire romain entre le V^e^ et le X^e^ siècle ont aidé le christianisme à fonder un nouveau monde[179] ». La « Poétique » du *Génie* – peut-on dire – y fait appel pour gagner tous ces peuples à la foi des Chrétiens[180]. Et néanmoins, c'est déjà dans les pages de l'*Essai* que la harpe élégiaque d'Ossian répandait ses échos chez le noble exilé[181]. Qui plus est, le succès de l'article de Sulzer avait ouvert l'épopée aux origines populaires, à la quête d'un ancien Moyen Âge dont on a nostalgie, à l'idée de nation comme « racine[182] ». À l'époque de l'*Essai*, pour finir, l'écrivain était aussi devenu traducteur, notamment de Milton et de Smith[183].

Chateaubriand en rend compte dans ses œuvres, où il greffe à la poétique générale sa mythologie personnelle. L'intertexte ossianique est partout éloquent. La nuit de *Croma*[184] et l'enjeu du paysage chez Voltaire révèlent tout d'abord une visée « symbolique » de l'espace, car on « met en relation par l'imagination une saisie sensible du monde et un sentiment, un extérieur et un intérieur[185] ». Bref, un reflet spirituel dans le monde matériel.

Ce n'est pas un hasard, en effet, si la mer du Psalmiste – lorsqu'on traite des ruines chrétiennes – révoque l'Océan et la grotte de *Fingal*, ou si la voix du Créateur s'y répand rappelant un discours fait à Job[186]. Or, on sait désormais que les contes ossianiques –

---

[178] Madame de Staël, « De l'invasion des Peuples du Nord, de l'établissement de la Religion chrétienne et de la renaissance des Lettres », dans *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, édition établie par Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 1991, p. 167.

[179] Arlette Michel, « Images des Barbares dans l'œuvre de Chateaubriand : esthétique et religion », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, 1998, p. 175.

[180] Conversion entreprise dans les pages de l'*Essai*. Cf. *E.*, II, ch. 37.

[181] « Chateaubriand le lisait à Londres dans un exemplaire magnifiquement relié, offert par Hugh Campbell, de l'édition en deux volumes in-8 « qui venait de paraître tout récemment ». En quittant l'Angleterre, il fit don de l'ouvrage à Marcellus, qui l'avait conservé. » P. Van Tieghem *Ossian en France*, *op. cit.*, t. II, p. 208.

[182] Roulin illustre bien les enjeux de cette mode au chapitre 7, « La nostalgie des origines ou la naissance de l'épopée 'primitive' », dans *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 133-161. L'article « Épopée » de Sulzer, paru au deuxième tome du *Supplément à l'Encyclopédie* (1776), marque un tournant radical par rapport à l'épique des Lumières : l'évolution de l'épopée doit remonter vers l'origine et chercher son modèle dans un « Ur-Epik » : « Les premières épopées des Bardes étaient donc des récits pathétiques d'exploits nationaux ».

[183] Chateaubriand, on l'a vu, avait traduit trois poèmes ossianiques, tirés toutefois du recueil de John Smith, *Galic Antiquities : consisting of a History of the Druids particularly of those of Caledonia ; a Dissertation on the Authenticity of the Poems of Ossian ; and a Collection of Ancient Poems, Translated from the Galic of Ullin, Ossian, Orran, etc.* (1780). Voici le titre qu'il propose lors de leur parution tardive : « *Dargo, Duthona, Gaul*, poèmes traduits du gallique en anglais par John Smith », dans *Mélange et poésies*, *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, Paris, Ladvocat, 1828, t. XXII.

[184] Huitième fragment des 22 collectés par Macpherson. Ossian raconte comment il délivra Croma, ville d'Erin, des ennemis qui avaient assiégé son vieux roi, défait son armée et tué ainsi ses fils.

[185] J.-M. Roulin, « Le paysage épique, ou les voies de la renaissance », dans *Chateaubriand : le tremblement du temps*, *op. cit.*, p. 25.

[186] Chateaubriand superpose paysage chrétien et nature primitive dans son chapitre « Ruines des monuments chrétiens » [*G.*, III, l. V, ch. 5]. Le souvenir de *Fingal* (*An ancient epic poem in six books*) et celui de la Bible (*Job*, XXXVIII, 8) s'y trouvent également mêlés. Fingal est le roi de Morven (à l'ouest de l'Écosse) ; son poème est un récit des batailles entre le roi Cuthullin (Ulster, Irlande) et Swaran, chef de Lochlin ou des Scandinaves.

retrouvailles d'antiquaire ou invention peu importe[187] – s'imposèrent en Europe non sans quelques tensions. Premièrement – on l'a dit – pour leur merveilleux discutable, pot-pourri de magie et foi chrétienne ; deuxièmement pour leur classement générique (fragments ou épopées[188] ?) ; troisièmement pour leur assemblage de nature et états d'âme tout à fait anti-classique. Quoique le merveilleux intéresse peu Chateaubriand car il plie la mystique à l'étude des passions, il n'y a enfin aucun doute que c'est par l'esthétique passionnelle et certains éléments du paysage que l'auteur du *Génie* fait d'Ossian un nouvel Homère du Nord. « Ce ton élégiaque, soutenu par le courant de la sensibilité[189] » reste partout. Notamment dans son « Du Purgatoire » : « Homère et Ossian ont chanté les *plaisirs de la douleur* : κρυεροιο τεταρπώμεσθα γόοιο[190], *the joy of grief*. » [*G.*, II, l. IV, ch. 15, 756] Si lier l'Écossais à l'Aveugle de Chio était presque attendu à l'époque de Hugh Blair (Chateaubriand ne faisait que citer un modèle officiel), la façon de tisser le *Génie* par des phrases du Barde l'était moins. Le contexte *in primis* nous renseigne sur l'emploi de la source : « purgatoire » dit d'abord « nostalgie » mais aussi « culte mortuaire ». Les textes d'où l'auteur tire la belle antithèse en anglais – beau contraste par ailleurs de passions – mélangent, une fois encore, la nature et le cœur :

> Pleasant is *the joy of grief* ! it is like the shower of spring, when it softens the branch of the oak, and the young leaf lifts its green head[191].

> *There is a joy in grief* when peace dwells in the breast of the sad. But sorrow wastes the mournful […] and their days are few. They fall away, like the flower on which the sun looks in his strength after the mildew has passed over it, and its head is heavy with the drops of night[192].

---

[187] Sur la mode du fragment et l'élan excavateur mis en place par ces chants, voir Fiona Stafford et son introduction au volume de Gaskill (*The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. V-XXI) aussi bien que l'article très connu de Christopher Lucken, « Ossian contre Aristote ou l'invention de l'épopée primitive », dans *Plaisir de l'épopée*, *op. cit.*, p. 229-255.

[188] D'après Daniel Madelénat, « l'*epopoiia* – on l'a vu – […] met en forme une parole primordiale (*épos*) » (*L'Épopée*, *op. cit.*, p. 17). La *Poétique* d'Aristote n'est qu'une phase successive. Le primitivisme du XVIII[e] siècle, en effet, réinterprète l'aède en barde sauvage (Thomas Blackwell, *Enquiry into life and writings of Homer* - 1735), associe Homère à Ossian et compare leurs génies (Hugh Blair, *Critical dissertation on the poems of Ossian, the son of Fingal* - 1763). Cf. l'article cité de Lucken.

[189] C. Smethurst, « Ossian et le *Génie du christianisme* », art. cité, p. 202.

[190] Citation de l'*Odyssée* : « [*afin que*] nous goûtions le frisson des sanglots » (XI, 212). L'expression témoigne du propos d'Ulysse devant l'ombre de sa mère retrouvée au pays des morts.

[191] « *La joie de la douleur* est agréable ! elle est comme l'averse au printemps, lorsqu'elle amollit la branche du chêne et que la jeune feuille dresse sa tête verte. » (je souligne) *Carric-thura*, dans *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 158.

[192] « *Il y a de la joie dans la douleur* quand la paix s'installe dans le cœur de ceux qui sont tristes. Mais la douleur consume […] ceux qui sont mornes et leurs jours sont peu nombreux. Ils s'évanouissent comme la fleur que le soleil domine de sa hauteur couverte de moisissure, la tête chargée des gouttes de la nuit. » (je souligne) *Croma*, dans *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 187.

L'univers mortifère se fait enfin « monument » en ouvrant une féconde réflexion sur le Temps :

> Il n'est aucune ruine d'un effet plus pittoresque que ces débris : sous un ciel nébuleux, au milieu des vents et des tempêtes, au bord de cette mer dont Ossian a chanté les orages, leur architecture gothique a *quelque chose de grand et sombre*, comme le Dieu de Sinaï, dont elle perpétue le souvenir. (je souligne) [*G.*, III, l. V, ch. 5, 886]

Ruines écossaises et ruines chrétiennes s'y trouvent confondues, mais le but de l'auteur est celui de parler « de la beauté pittoresque de ces ruines[193], le pittoresque en question dépendant en très grande partie du vocabulaire et de l'atmosphère ossianique[194] ». Les tombeaux de la Calédonie parachèvent la pensée de Chateaubriand et son emploi du vieux Barde : il médite sur la mort, la fuite du temps et le doux souvenir des ancêtres.

> Quatre pierres couvertes de mousse marquent sur les bruyères de la Calédonie la tombe des guerriers de Fingal. Oscar et Malvina[195] ont passé, mais rien n'est changé dans leur solitaire patrie. Le montagnard écossais se plaît encore à redire le chant des ancêtres ; il est encore brave, sensible, généreux ; ses mœurs modernes sont comme le souvenir de ses mœurs antiques : ce n'est plus, qu'on nous pardonne l'image, ce n'est plus la main du Barde même qu'on entend sur la harpe : c'est ce frémissement des cordes produit par le toucher d'une Ombre, lorsque la nuit, dans une salle déserte, elle annonçait la mort d'un héros.
> *Carril accompanied his voice. The music was like the memory of joys that are past, pleasant, and mournful to the soul. The ghosts of departed Bards heard it from Slimora's side, soft sounds spread along the wood and the silent valleys of night rejoice. So when he sits in the silence of noon, in the valley of his breeze, the humming of the mountain's bee comes to Ossian's ear : the gale drowns it often on its course ; but the pleasant sound returns again.* « Carril accompagnait sa voix. Leur musique, pleine de douceur et de tristesse, ressemblait au souvenir des joies qui ne sont plus. Les ombres des Bardes décédés l'entendirent sur les flancs de Slimora. De faibles sons se prolongèrent le long des bois, et les vallées silencieuses de la nuit se réjouirent. Ainsi, pendant le silence du midi, lorsque Ossian est assis dans la vallée de ses brises, le murmure de l'abeille de la montagne parvient à son oreille, souvent le zéphyr dans sa course emporte le son léger, mais bientôt il revient encore. » [*G.*, IV, l. II, ch. 4, 929]

Il s'agit, au point de vue matériel, d'une longue citation suivie par sa transposition « à la lettre ». Le détour, typique chez le jeune Mosaïste, consiste à trancher et à insérer le modèle dans un nouveau contexte ; le morceau est en ce cas, *The Death of Cuchullin*, déjà aimé dans

[193] Voir, sur ce point, Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France*, Genève, Droz, 1974.
[194] C. Smethurst, « Ossian et le *Génie du christianisme* », art. cité, p. 203.
[195] Personnages chantés par Ossian : Fingal, roi de Morven et son père, Oscar son fils (par conséquent petit-fils de Fingal), Malvina amante d'Oscar.

l'*Essai*[196]. Mais le sens le plus vrai se détache du sujet et renvoie en premier lieu à ce virtuose des débris : « À l'instar de Diderot, Chateaubriand en dégage une méditation sur le passage du temps et sur la fragilité humaine, mais celle-ci à son tour renverra à l'éternité de Dieu, tandis que le destin de l'homme s'identifiera à celui de la ruine[197] ». Par là, une série d'« harmonies » doit se fondre aux aspects du paysage : *in primis*, la mémoire du passé, les combats intérieurs, et le doux souvenir de nos pères. Le tombeau offre un catalyseur pour ces thèmes : l'esthétique de l'espace ossianique est une « poétique des morts » [*G.*, III, l. V, ch. 3, 881].

> L'homme ici-bas ressemble à l'aveugle Ossian, assis sur les tombeaux des rois de Morven : quelque part qu'il étende sa main dans l'ombre, il touche les cendres de ses pères. [*G.*, IV, l. II, ch. 5, 930]

Et la « perte » semble tisser une nostalgie originaire, miroir d'une Histoire héroïque et d'un peuple. « Chateaubriand – dit Colin Smethurst – est […] attiré par les motifs récurrents (pour ne pas dire répétitifs) qu'il trouve dans Ossian : les scènes mélancoliques, la préoccupation avec la mort, la mémoire et les tombeaux des héros, le sens d'un paradis perdu, où le barde Ossian, dernier de sa race, chante un passé révolu[198]. » On serait amené à dire que la harpe écossaise, Milton et les poètes allemands servent tous un propos très semblable. Pour ce faire, certainement, le *Génie* a dû encore insister sur la foi des Barbares : l'avait aidé, en décembre 1800, la belle « Lettre à Fontanes, sur la seconde édition de l'ouvrage de M^{me} de Staël », là où la « mélancolie » était le fait d'un Chrétien (Ossian est surtout Macpherson) et non pas d'un Germain[199].

Certes, la mode primitive – on en est convaincu – fournissait à Chateaubriand d'autres pistes. Que certaines citations des *Fragments* fassent glisser à un autre champ herméneutique ne saurait pas surprendre : les rois de Morven (bienheureuse monarchie) concrétisent un désir de l'auteur et déplacent la lunette du passé de la source au présent du Français. Jetons donc un coup d'œil au « plus moral des instincts », l'*amour de la patrie*.

---

[196] Cf. *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 136. Ossian resurgit lors du célèbre récit (repris aussi dans le *Voyage en Amérique*) de l'escale à l'île Saint-Pierre : « Durant les quinze jours que nous passâmes à terre, T. et moi nous allions courir dans les montagnes de cette île affreuse ; nous nous perdions au milieu des brouillards dont elle est sans cesse couverte. L'imagination sensible de mon ami se plaisait à ces scènes sombres et romantiques : quelquefois […] T. s'imaginait être le Barde de Cona ; et, en sa qualité de demi-Écossais, il se mettait à déclamer des passages d'*Ossian*, pour lesquels il improvisait des airs sauvages, qui m'ont plus d'une fois rappelé le « *'t was like the memory of joys that are past, pleasing and mournful to the soul* ». […] Je me souviens que nous passâmes toute une après-dînée à élever quatre grosses pierres, en mémoire d'un malheureux célébré dans un petit épisode à la manière d'*Ossian*. » [*E.*, II, ch. 54, note A, 421-422]

[197] R. Mortier, *La Poétique des ruines en France*, *op. cit.*, p. 170.

[198] C. Smethurst, « Ossian et le *Génie du christianisme* », art. cité, p. 204.

[199] Cf. *supra*, chapitre II, p. 62-63. On renvoie également à l'article de Jean-Marie Roulin, « « L'Âge de la mélancolie », un débat littéraire au seuil de la modernité », *BSC*, 43, 2001, p. 14-23.

> Il est même digne de remarque, que plus le sol d'un pays est ingrat, plus le climat en est rude, […] plus on a souffert de persécutions dans ce pays, plus il a des charmes pour nous. Chose étrange et sublime, qu'on s'attache par le malheur…

Et après l'écho de Bernardin[200] :

> Tout confirme la vérité de cette remarque. Un Sauvage tient plus à sa hutte, qu'un prince à son palais, et le montagnard trouve plus de charme à sa montagne, que l'habitant de la plaine à son sillon. *Demandez à un berger écossais s'il voudrait changer son sort contre le premier potentat de la terre ?*

On dirait un essai de Montaigne, comme Regard le suggère[201]. Mais comment Chateaubriand orne-t-il cette scène ?

> Loin de sa tribu chérie, il en garde partout le souvenir ; partout il redemande ses troupeaux, ses *torrents*, ses *nuages*. Il n'aspire qu'à manger le pain d'orge, à boire le lait de la chèvre, à chanter dans la vallée *ces ballades que chantaient aussi ses aïeux*. […] C'est une plante de la *montagne*, il faut que sa racine soit dans le *rocher* ; elle ne peut prospérer, si elle n'est battue des *vents* et des *pluies* : la terre, les abris, et le soleil de la plaine, la font mourir. (je souligne) [*G.*, I, l. V, ch. 14, 596]

L'univers primitif des ballades reste aussi l'occasion d'une « palingénésie[202] » : la nation doit renaître de ses cendres comme le beau souvenir d'un âge d'or ressortit de la voix des vieux Bardes. La leçon est aux Français de ce temps, héritiers de la Révolution. L'épopée, pour sa part, ne pouvait qu'incarner ce désir de racines, notamment une fois Ossian converti : « C'est ici qu'intervient la décisive nouveauté du *Génie du christianisme* […] : Chateaubriand pense désormais l'histoire de la culture occidentale en termes chrétiens. Il s'agit pour lui de combiner une nostalgie encore tenace de l'innocence primitive, sa critique acerbe des perversions sociales avec l'idée fondée dans l'espérance chrétienne que le christianisme, parce qu'il enracine la société dans des valeurs absolues – liberté et amour – a pouvoir de réhabiliter la société, de la conduire sur les voies du progrès[203]. »

Quitte, hélas, à pourfendre la pensée de Voltaire !

---

[200] L'idée était déjà dans les *Études de la nature* (Étude 12, « De l'amour de la patrie »).
[201] Une note de l'éditeur signale cette source : *Essais*, l. I, ch. 23. Il s'agit de l'essai *De la coustume et de ne changer aisément une loy receüe*. Voir « Notes et variantes », p. 1730.
[202] Les peuples barbares comme sujets historiques « palingénésiques » se trouvent également chez A. Michel, « Images des Barbares dans l'œuvre de Chateaubriand : esthétique et religion », art. cité, *passim.*
[203] *Id.*, p. 181.

3.7 Du côté de Voltaire : *La Henriade* et l'*Essai sur la poésie épique*

« On ne saurait trouver problème plus riche en perspectives de toutes sortes que celui que pose Voltaire à Chateaubriand[204]. » Un philosophe dans une apologie ? Ou encore, pourquoi faut-il l'inclure, par un chapitre entier[205], dans une poétique « chrétienne » ? Dans « ce grand procès littéraire », son influence ne peut qu'être néfaste, s'écrie l'un[206] ; « ce Voltaire est l'ennemi – répond l'autre – en ce sens que c'est lui qui a amené un vaste public à penser que le christianisme était inutile et dangereux[207] ». Bref, leur fait écho Chateaubriand, « il eut l'art funeste chez un peuple capricieux et aimable, de rendre l'incrédulité à la mode. » [*G.*, I, l. I, ch. 1, 468] Tout compte fait, le *Génie* devrait être l'antidote ou, encore mieux, l'« anti-Voltaire ».

Une certaine précaution amènerait cependant à penser que le rôle religieux n'est pas un rôle unique, mais plutôt le plus immédiatement visible. Il suffit d'encadrer l'écrivain dans la théorie épique pour s'en apercevoir. C'est *La Henriade*[208] qui retient Chateaubriand au livre I, chapitre 5. Et à bon droit, car cette œuvre, outre l'*Essai sur la poésie épique*, représente le terrain où « Voltaire formule sa vision de la littérature à la sortie de la Querelle[209]. » Religion et épopée s'entrelacent pour scander encore une fois des tensions :

> 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 ; mais cela ne suffit pas : il faut encore une action héroïque et surnaturelle. Et comment Voltaire eût-il fait un usage heureux du *merveilleux* du christianisme, lui dont les efforts tendaient sans cesse à détruire ce merveilleux ?

En premier vient bien sûr le plus épineux des *topoï*, le merveilleux épique[210]. La sécheresse de la foi voltairienne aurait, en fait, gâché les ressources des Chrétiens quant au surnaturel. Voltaire reste là un artisan de la composition. Mais :

---

[204] André Billaz, *Les écrivains romantiques et Voltaire : essai sur Voltaire et le romantisme en France (1795-1830)*, Paris, Service de reproduction de thèses de l'Université de Lille III, 1974, t. I, p. 452.
[205] Voir Pierre Christophorov, « Un chapitre de la *Poétique du christianisme : La Henriade* », *Poetica*, 1 Oktober, 1967, p. 534-555.
[206] T. Logé, « Voltaire et la 'Poétique du Christianisme' de Chateaubriand », art. cité.
[207] A. Billaz, *Les écrivains romantiques et Voltaire : essai sur Voltaire et le romantisme en France (1795-1830)*, *op. cit.*, t. I, p. 501.
[208] Épopée de Voltaire (1728-1730) qui met en scène l'histoire de la Ligue (*La Ligue* en effet était son titre primitif - 1723) dans un cadre national qui s'étend de 1588 (réunion d'Henri III de Valois et d'Henri de Navarre, le futur Henri IV) jusqu'à 1594, entrée du Bourbon à Paris.
[209] J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 62.
[210] Voir l'essai de référence de Ralph C. Williams, *The merveilleux in the epic*, Paris, Champion, 1925.

> Telle est néanmoins la puissance des idées religieuses, que l'auteur de la *Henriade* doit au culte même qu'il a persécuté les morceaux les plus frappants de son poème épique, comme il lui doit les plus belles scènes de ses tragédies. [*G.*, II, l. I, ch. 5, 642]

Une stratégie patente semble à l'œuvre dans ces mots qui introduisent un deuxième mode d'emploi du poète : « Pourquoi, au fond […], ne pas tenter de montrer que Voltaire est, malgré les apparences, du bon côté ; pourquoi ne pas le faire témoigner, *nolens volens*, de l'excellence du christianisme ? Voltaire n'est pas seulement dans le *Génie* l'ennemi à abattre et l'exemple dont on s'inspire – il est aussi l'objet d'une tentative de récupération[211]. » À vrai dire, il se prête assez bien à ce propos grâce au culte du déisme : Chateaubriand y a pensé lorsqu'il loue Lusignan de *Zaïre* (« Un antique Croisé, chargé de malheur et de gloire » [*G.*, II, l. II, ch. 5, 662]) et Gusman, fils vertueux dans *Alzire* (« Voltaire va nous fournir encore le modèle d'un autre caractère chrétien, le caractère du *fils*. » [*G.*, II, l. II, ch. 7, 667]). Puis, il poursuit ses remarques contre le froid philosophe : Voltaire aurait mieux fait en historien plutôt qu'en poète. Et il cite l'invocation de *La Henriade* à l'« auguste Vérité[212] ». C'est de là que s'engendre un « débat à coups de sources » dont il faut absolument rendre compte. Chateaubriand met au point sa méthode apologétique et s'arrête premièrement au « sujet » :

> 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 ? Les montagnes de la Navarre n'avaient-elles point encore quelque Druide, qui, sous le chêne, au bord du torrent, au murmure de la tempête, chantait les souvenirs des Gaules, et pleurait sur la tombe des héros ? Je m'assure qu'il y avait quelque chevalier du règne de François I^er^ qui regrettait dans son manoir les tournois de la vieille Cour, et ces temps où la France s'en allait en guerre contre les mécréants et les Infidèles. [*G.*, II, l. I, ch. 5, 643]

L'impression qu'on en a est flagrante : se fait jour dans ces lignes, comme une sorte de mise en abyme, le modèle idéal d'épopée construit par l'auteur du *Génie*. Les valeurs de la chevalerie, les Croisades et la veine primitive (Ossian et le Tasse) rentrent toutes dans la même intention d'évoquer un passé national émouvant la sensibilité collective : « Une épopée à sujet "national", c'est alors […] une plongée dans ces temps primitifs et barbares où se sont

[211] A. Billaz, *Les écrivains romantiques et Voltaire : essai sur Voltaire et le romantisme en France (1795-1830)*, *op. cit.*, t. I, p. 509.
[212] Chateaubriand connaissait le poème dans cette édition : « La Henriade, par Voltaire. *Paris*, 1770. 2 vol. p. in-8. » (Cf. l'entrée 148 dans M. Duchemin, *La bibliothèque de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 33). J'utilise celle des *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Owen R. Taylor, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1970.

formées les nations de l'Europe moderne[213]. » Le débat est aiguisé si l'on pense à quelques présupposés décisifs : Voltaire était au XVIII[e] siècle ce que Chateaubriand voulait être pour son temps, le grand poète épique ; *La Henriade*, pour sa part, malgré son échec, était l'œuvre nationale d'un mage de belles-lettres, héritier de Racine et du siècle « classique[214] » ; Fontanes et La Harpe, éminentes amitiés de l'auteur, l'admiraient. Le *Génie* se doit donc de doser savamment le rival et le maître[215] : rival religieux aussi bien que poétique, maître d'élégance et de style.

> […] la France se trouvait à son tour à l'époque la plus favorable pour la poésie épique ; époque qu'il faut toujours choisir, comme Voltaire l'avait fait, à la fin d'un âge, et à la naissance d'un autre âge, entre les anciennes mœurs et les mœurs nouvelles. La barbarie expirait, l'aurore du siècle de Louis commençait à poindre ; Malherbe était venu, et ce héros, *à la fois barde et chevalier*, pouvait conduire les Français au combat en chantant des hymnes à la victoire. (je souligne) [*G.*, II, l. I, ch. 5, 643-644]

Et pourtant il n'en est rien, car le grand poète épique est à venir et doit être chrétien. Il doit faire ce qu'avait fait Voltaire, mais en mieux. Chateaubriand, par ailleurs, « invite son lecteur à rêver de l'épopée qu'aurait écrite Voltaire s'il avait été chrétien. Il eût fait beaucoup mieux que *La Henriade*, il eût donné à la France le grand poème de ses origines gauloises : on aurait pu y trouver Clovis, Charlemagne, Sainte Geneviève ou Saint Denis, les bergères françaises et les preux valeureux ; en somme, *il aurait fait le poème des origines catholiques, nobiliaires et monarchiques de la nation française*[216]. » Le contexte est connu : le Concordat semble clore la Révolution, les racines nationales vont servir les desseins tant des nobles que du Premier Consul.

La même duplicité (rivalité, admiration) ressort de l'étude des « caractères », trop froids et sans passion (des « portraits » très peu souhaitables pour l'épopée). Voltaire aurait, en outre, péché contre les mœurs pour faire de ses héros des philosophes.

> Quant au *merveilleux*, il est, sauf erreur, à peu près nul dans la *Henriade*. Si l'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. Il n'a répandu quelque chaleur dans ses

[213] A. Billaz, *Les écrivains romantiques et Voltaire : essai sur Voltaire et le romantisme en France (1795-1830)*, *op. cit.*, t. I, p. 517.
[214] Ou le siècle « monarchique » et « chrétien » du roi Louis XIV. Voltaire est aussi l'auteur d'un *Siècle de Louis XIV*, « le plus éclairé qui fut jamais ». Il s'agit d'une sorte d'apologie conçue vers 1732 et publiée en 1751. Les déclarations de Voltaire sur cette phase magnifique de l'Histoire de France sont reprises par Chateaubriand dans *G.*, III, l. IV, ch. 5 (« Que l'incrédulité est la principale cause de la décadence du goût et du génie »).
[215] Tanguy Logé trace les raisons de cette duplicité dans son « Voltaire et la 'Poétique du Christianisme' de Chateaubriand », art. cité, p. 435-436.
[216] A. Billaz, *Les écrivains romantiques et Voltaire : essai sur Voltaire et le romantisme en France (1795-1830)*, *op. cit.*, t. I, p. 515 (je souligne).

> inventions qu'aux endroits mêmes où il cesse d'être philosophe pour être chrétien : aussitôt qu'il a touché à la religion, source de toute poésie, la source a abondamment coulé. [*G.*, II, l. I, ch. 5, 644]

La tactique ne change pas : « le refus de croire a paralysé le génie voltairien ; tout ce qu'il y a dans son œuvre de valable vient du christianisme[217] ». Quant aux allégories, Chateaubriand pense par exemple à la Discorde, à l'adroite Politique, à l'Ange des Mers ou au Démon du Fanatisme. Le chapitre s'enrichit par la suite de plusieurs références à l'ouvrage :

> Le serment des Seize dans le souterrain, l'apparition du fantôme de Guise qui vient armer Clément d'un poignard, sont des machines fort épiques, et puisées dans les superstitions mêmes d'un siècle ignorant et malheureux.
>
> Le poète ne s'est-il pas encore un peu trompé lorsqu'il a transporté la philosophie dans le ciel ? Son *Éternel* est sans doute un dieu fort équitable […] ; mais était-ce bien cela qu'on attendait de sa Muse ? Ne lui demandait-on pas de la *poésie*, un *ciel chrétien*, des cantiques, Jéhovah, enfin le *mens divinior*, la religion ?
>
> Voltaire a donc brisé lui-même la corde la plus harmonieuse de sa lyre, en refusant de chanter cette milice sacrée, cette armée des Martyrs et des Anges, dont ses talents auraient pu tirer un parti admirable. Il eût trouvé parmi nos saintes des puissances aussi grandes que celles des déesses antiques, et des noms aussi doux que ceux des Grâces. [*G.*, II, l. I, ch. 5, 644-645]

La sagesse des renvois ne cesse pas d'être criante. Le premier paragraphe reprend le chant V de *La Henriade*[218]. Le Conseil des Seize était en fait un organe très connu dans la France de la Ligue : composé par les membres des quartiers parisiens (au nombre de seize), il eut un rôle capital dans les files catholiques de l'époque[219]. Chateaubriand choisit très savamment l'épisode du violent régicide d'Henri III, par le moine Jacques Clément[220] aussi bien que l'ambiance infernale du conseil politique. Si Voltaire déployait là sa haine contre tout fanatisme, le *Génie* ne pouvait pas accepter que ce fût contre son culte. La vraie faute est à « un siècle ignorant et malheureux » ; la flèche est adressée au philosophe. D'autre part, retrancher l'infernal régicide de la source réveillait la mémoire d'un passé tout récent en

---

[217] *Id.*, p. 513.

[218] « Dans l'ombre de la nuit, sous une voûte obscure, / Le silence a conduit leur assemblée impure. » ; « Le fantôme, à ces mots, fait briller une épée / Qu'aux infernales eaux la haine avait trempée ; / Dans la main de Clément il met ce don fatal ; / Il fuit et se replonge au séjour infernal. » *La Henriade*, V, 221-222 ; 165-168.

[219] Ses fonctions animèrent les ligueurs fanatiques jusqu'à l'entrée d'Henri IV à Paris en 1589. Prolongement de la Ligue catholique (ou Sainte Ligue - 1576), il marqua les phases les plus violentes des guerres de religion.

[220] Moine dominicain ligueur qui assassina Henri III la nuit du 1er au 2 août 1589. Le Valois avait fait preuve de faiblesse pendant les guerres de religion : en 1576, en effet, il avait assuré aux Huguenots la liberté de culte (édit de Beaulieu). La Ligue catholique, sous le guide d'Henri de Guise, s'était alors constituée pour défendre ses droits. C'est en 1584 que sa haine contre le roi s'aviva sans égal, lorsque la mort du cadet destinait Henri IV, Huguenot, à lui succéder sur le trône. L'alliance d'Henri III avec son successeur aussi bien que leur siège parisien (1589) mirent le comble au malaise en causant le terrible régicide.

montrant ses dégâts : Louis XVI, la Terreur, Paris 1793. La violence n'est donc plus catholique, mais historique : celle des chefs jacobins.

C'est ainsi, peut-on dire, que Chateaubriand réhabilite son modèle. Par un jeu de « glissements du littéraire au politique ou du religieux au social[221] », Voltaire est au service d'une apologétique. De son Dieu, pour autant, le *Génie* récupère la justice, seule valeur acceptable dans une « divinité indéfinie[222] ».

Aucune trace manifeste du poème dans le reste du chapitre. L'attention se déplace entièrement sur l'auteur. Dans une sorte de dialogue avec son entourage de critiques, Chateaubriand passe au filtre son Voltaire tantôt pour le haïr, tantôt pour redire ses remords : « Si Voltaire eût été animé par la religion comme l'auteur d'*Athalie* ; s'il eût étudié comme lui les Pères et l'antiquité » [*G.*, II, l. I, ch. 5, 645], il aurait certes mieux fait à son propos. Que serait devenu, par exemple, un Voltaire élevé à Port-Royal ?

Ce qui augmente son erreur, c'est pourtant le climat de désordre apporté par son irréligion. Or quel rôle joua-t-elle dans la France révoltée ? Ne rendit-elle pas l'impiété à la mode dans les files des frivoles[223] ? Sa méchante ironie à l'égard de la foi a sapé l'ordre social par la base. Et l'on sait désormais à quel degré le *Génie* veut tourner le public à sa cause.

Il est encore très piquant d'observer que le texte sur *La Henriade* ne fut pas toujours stable et que dans les *Fragments* la version primitive, plus sévère contre l'œuvre, l'est un peu moins contre l'homme. Il suffit de relire l'*incipit* pour comprendre le ton :

> Il ne faut pas accuser la religion chrétienne, si *La Henriade*, considérée comme poème épique, est la production la plus sèche qui soit jamais sortie du cerveau d'un poète. M. de Voltaire doit au christianisme le peu de beaux traits répandus dans son épopée ; et c'est précisément pour n'avoir pas cru à Jésus-Christ, qu'il ne nous a laissé que l'amplification d'un écolier qui se trouvait assez savant, en sortant du collège, pour faire l'*Iliade* et pour ne pas croire au Dieu de ses pères. [*Fragments du Génie du christianisme primitif*, *G.*, 1342-1343]

Et l'invective continue par la suite : « sottise philosophique », « composition chétive », « bizarrerie sans exemple ». Le morceau néanmoins n'offrait pas l'invective *ad personam* du

---

[221] A. Billaz, *Les écrivains romantiques et Voltaire : essai sur Voltaire et le romantisme en France (1795-1830)*, *op. cit.*, t. I, p. 551-552.

[222] « Le merveilleux va s'inscrire dans cette perspective : l'intrigue se déroule dans un cadre chrétien, mais la divinité reste indéfinie en termes de doctrines religieuses et intervient peu. […] la volonté humaine prend une place prépondérante. » J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 65. L'invocation de *La Henriade* était en outre à l'« auguste Vérité ».

[223] « Voltaire, en attaquant le christianisme, connaissait très bien les hommes, pour ne pas chercher à s'emparer de cette opinion qu'on appelle l'*opinion du monde* ; aussi employait-il tous les talents à faire une espèce de *bon ton* de l'impiété. Il y réussit en rendant la religion ridicule aux yeux des gens frivoles. C'est ce ridicule que l'auteur du *Génie du christianisme* a cherché à effacer ; c'est le but de tout son travail, le but qu'il ne faut jamais perdre de vue, si l'on veut juger son ouvrage avec impartialité. » [« Défense du *Génie du christianisme* », *G.*, 1100]

Génie plus tardif. La tactique de l'auteur était toute dans le texte. Ou, pour être plus précis, dans le sage mode d'emploi qu'en faisait le critique :

> Vicieuse par le plan, par les caractères, par le merveilleux, il ne restait plus à *La Henriade* que de pécher encore par la poésie ; or, on convient que M. de Voltaire faisait mal les vers épiques. On trouve dans son épopée de beaux vers, quelques tirades entières que tout le monde sait par cœur, une superbe image (Henri s'éloignant de Paris, comparé au soleil qui paraît plus grand en se retirant à l'horizon). [*Fragments du Génie du christianisme primitif*, *G.*, 1346]

Ironique sans égal, Chateaubriand cite le seul groupe de vers que Voltaire semble reprendre d'un prédicateur jésuite, Pierre Le Moyne. Le brillant astre du jour est décrit en termes semblables dans *La Henriade* et dans l'ancien *Saint Louis ou le Héros chrétien* (1653)[224]. Qui plus est, par ce rapprochement Chateaubriand introduisait dans sa thèse ces poèmes qui, au XVII[e] siècle, avaient chanté « la fondation du christianisme et de la nation comme territoire religieux, politique et culturel[225]. »

Si d'ailleurs il dut être plus docile dans les phases successives du *Génie*, cela ne fut donc que pour l'œuvre. De retour à Paris, Chateaubriand dut bientôt modérer ses attaques au poète conseillé par La Harpe et Fontanes[226]. Mais il ne dut pour autant renoncer à ses buts stratégiques en montrant sous l'impie les ravages historiques de l'infidélité.

Le débat entre poètes n'épuise pas, en conséquence, les nombreux nœuds critiques où s'ébauche l'épopée au tournant décisif des deux siècles. Il faudrait là évoquer, outre les hommes religieux, les lettrés, voire les deux théoriciens, héritiers l'un et l'autre d'une ancienne controverse[227]. « Chateaubriand a lu l'*Essai sur la Poésie épique* de Voltaire, il s'y réfère dans le *Génie*. Cette œuvre est, pour lui, une source au sens large du mot : elle alimente, elle stimule sa réflexion[228]. » Au point que les pages sur l'épique tour à tour s'en

---

[224] « Alors, ainsi que l'astre auteur de la lumière, / Après avoir rempli sa brûlante carrière, / Au bord de l'horizon brille d'un feu plus doux, / Et, plus grand à nos yeux, paraît fuir loin de nous, / Loin des murs de Paris le héros se retire… » *La Henriade*, VI, 267-271 ; « Le Soleil cependant achève sa carrière, / Mille feux blancs épars du char de la lumière, / Comme pour couronner le Camp victorieux, / En un cercle sur nous s'assemblent dans les Cieux. » *Saint Louys ou le Héros chrétien*, livre VI, 813-816.

[225] J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 9. Rappelons, parmi ces voix épiques, Jean Chapelain (*La Pucelle, ou la France délivrée* - 1656) et Desmarets de Saint-Sorlin (*Clovis ou la France chrétienne* - 1657).

[226] La première rédaction du *Génie* en effet remonte aux années de Londres. Chateaubriand remania plusieurs fois le chapitre sur Voltaire (en 1800 et en 1809) après son retour à Paris, chaque fois dans le sens d'une modération croissante.

[227] La Querelle des Anciens et des Modernes, déjà ouverte plus d'un siècle avant Chateaubriand.

[228] T. Logé, « Voltaire et la 'Poétique du Christianisme' de Chateaubriand », art. cité, p. 437. Rédigé à l'origine en anglais (1727), l'*Essai* de Voltaire n'eut sa version française remaniée qu'en 1733. C'est celle-ci que Chateaubriand a employée, comme en témoignent le *Génie* et l'inventaire de Marcel Duchemin : « 249. Œuvres complètes de Voltaire. *Kehl*, 1784. 92 vol. in-12. » (Cf. M. Duchemin, *La bibliothèque de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 41). Mes références renvoient, en revanche, à l'*Essai sur la poésie épique*, publié dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Ulla Kölving, Oxford, Voltaire Foundation, 1996.

éloignent et y adhèrent, en rendant plus complexe la figure de Voltaire. C'est au long de certaines fluctuations entre *Essai* et *Génie* qu'on pourrait reconstruire, ce me semble, les enjeux esthétiques, historiques et sociaux d'une nouvelle épistème.

D'abord, comme il est prévisible, deux principes rattachés à la nature du sujet les divisent : pour l'un Jésus-Christ a changé l'esprit humain, pour l'autre tout éloge va au progrès scientifique[229] ; pour l'un les merveilles de l'Enfer et du Ciel sont à peindre[230], pour l'autre le poète doit être sage et crédible[231]. Et d'ailleurs, n'était-ce pas dans cette manque un défaut de *La Henriade*[232] ? Car faute d'être rempli, l'ingrédient merveilleux pouvait « faire basculer le poème du côté de l'histoire[233]. » Tant le cœur du débat que les liens intertextuels semblent couler dans ce moule. Il n'est pas difficile d'observer que les textes s'articulent sur les mêmes parangons : les Anciens, la filière italienne (le Tasse), Camoëns, Ercilla et Milton[234]. Chateaubriand veut se battre à armes égales. Mais quels sont leurs avis sur chacune de ces sources et en quels points du *Génie* se fait jour plus clairement la présence de Voltaire ? Il suffit de tourner quelques pages du *Génie* pour avoir sous les yeux des correspondances : Homère, Virgile et le Tasse sont évoqués ensemble[235] ; l'idée générale chez les deux c'est qu'on doit être moderne « à travers l'imitation de l'antique[236]. » Mais les mots sur le Tasse sont significatifs : en louant la variété des caractères, Chateaubriand suit Voltaire[237] « à la lettre ». Quant aux scènes, la *Jérusalem* gagne également leurs éloges :

> Son ouvrage est bien conduit ; presque tout y est lié avec art ; il amène adroitement les aventures ; il distribue sagement les lumières et les ombres. Il fait passer le lecteur des alarmes de la guerre aux délices de l'amour, et de la peinture des voluptés il le ramène aux combats ; il excite la sensibilité par degrés ; il s'élève au-dessus de lui-même de livre en livre[238].

---

[229] « L'invention de la poudre, celle de la boussole, de l'imprimerie, tant d'autres arts, qui ont été apportés récemment dans le monde, ont en quelque façon changé la face de l'univers. » *Essai sur la poésie épique*, *op. cit.*, p. 408-409.

[230] Chateaubriand se rangeait en effet parmi ceux qui, un siècle avant lui, avaient fait du christianisme l'argument préféré des Modernes (Desmarets de Saint-Sorlin, Charles Perrault…). Voir M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 7-218.

[231] « Le merveilleux même doit être sage ; il faut qu'il conserve un air de vraisemblance, et qu'il soit traité avec goût. » ; « on se moquerait également d'un auteur, qui employerait les dieux du paganisme, et de celui qui se servirait de nos saints » *Essai sur la poésie épique*, *op. cit.*, p. 490 et p. 496.

[232] Cf. *G.*, II, l. I, ch. 5, 642.

[233] Ph. Roger, « "Le dernier effort de l'esprit humain ?" Réflexions sur l'épopée au siècle des Lumières », dans *L'Épique : fins et confins*, *op. cit.*, p. 163.

[234] Chez Voltaire, néanmoins, on tombe aussi sur Lucain et sur l'œuvre du Trissin. *La Pharsale*, d'un côté, avait été originelle par le choix du sujet, un épisode historique récent ; *L'Italie délivrée des Goths* (1547), par son mince recours aux magies et aux enchanteurs.

[235] *Essai sur la poésie épique*, *op. cit.*, p. 398 ; *G.*, II, l. I, ch. 2, 630.

[236] *Essai sur la poésie épique*, *op. cit.*, p. 403.

[237] J'ai comparé les deux morceaux dans mon premier chapitre I, à la page 20.

[238] *Essai sur la poésie épique*, *op. cit.*, p. 460-461.

> […] l'art avec lequel le Tasse vous transporte d'une bataille à une scène d'amour, d'une scène d'amour à un conseil, d'une procession à un palais magique, d'un palais magique à un camp, d'un assaut à la grotte d'un solitaire, du tumulte d'une cité assiégée à la cabane d'un pasteur ; cet art, disons-nous, est admirable. [*G.*, II, l. I, ch. 2, 630]

Et pourtant, bien qu'elle soit un indice du lien des deux œuvres, cette reprise déguisée chez l'auteur du *Génie* ne cesse pas d'être parlante sous la couche des écarts : adhérent à Voltaire en principe, il ajoute à sa liste de tableaux – pour piquer l'adversaire[239] – l'élément religieux (« procession » ; « solitaire ») et l'agent fantastique.

Le rapport se renverse de façon très semblable au sujet des Croisades, évoqué pour parler du guerrier et de son « beau idéal » :

> En faisant abstraction du génie particulier des deux poètes, et ne comparant qu'homme à homme, il nous semble que les personnages de la *Jérusalem* sont supérieurs à ceux de l'*Iliade*.
> Quelle différence, en effet, entre des chevaliers si francs, si désintéressés, si humains, et des guerriers perfides, avares, cruels, insultant aux cadavres de leurs ennemis, poétiques, enfin, par leurs vices, comme les premiers le sont par leurs vertus ! [*G.*, II, l. II, ch. 11, 679-680]

> Ses héros ont tous des caractères différents comme ceux de l'*Iliade* ; mais ses caractères sont mieux annoncés, plus fortement décrits, et mieux soutenus…
> Il a peint ce qu'Homère crayonnait ; il a perfectionné l'art de nuancer les couleurs, et de distinguer les différentes espèces de vertus, de vices et de passions, qui ailleurs semblent être les mêmes.
> […] C'était une chose bien étrange que la folie des croisades. Les moines prêchaient ces saints brigandages, moitié par enthousiasme, moitié par intérêt. La cour de Rome les encourageait par une politique, qui profitait de la faiblesse d'autrui. Des princes quittaient leurs États, les épuisaient d'hommes et d'argent, et les laissaient exposés au premier occupant, pour aller se battre en Syrie. […] L'envie de courir, la mode, la superstition, concouraient à répandre dans l'Europe cette maladie épidémique. Les croisés mêlaient les débauches les plus scandaleuses et la fureur la plus barbare, avec des sentiments tendres de dévotion[240].

Le début semble bien être commun, mais en prenant le contre-pied de Voltaire et à partir de l'*Essai*, le *Génie* en corrige le principe. Le Croisé et le Prêtre[241], en effet, font briller les temps chevaleresques en dépit de toute haine voltairienne. Le travail sur le texte modifie la pensée du modèle.

---

[239] Processions, litanies et autres pratiques religieuses font partie, selon Voltaire, de « la sphère des moindres choses ». *Id.*, p. 469.
[240] *Id.*, p. 459-460.
[241] Cf. *G.*, II, l. II, ch. 9.

Or « il est d'autres exemples d'un tel glissement – lance Tanguy Logé – ainsi à propos du *Paradis perdu*[242]. » Les critiques aiment le drame dans cette épopée et les beautés de détail[243]. En outre, ils convoquent le poète pour montrer comment être moderne tout en développant ses modèles[244]. Les créatures d'outre-tombe brisent la chaîne en fondant par la suite des réactions divergentes. À l'aide des « critiques judicieux dont la France est pleine[245] », Voltaire fait le point sur l'aspect le plus faible du poème : le merveilleux.

> Après la tenue des États infernaux, Satan s'apprête à sortir de l'abîme, il trouve la Mort à la porte, qui veut se battre contre lui. Ils étaient prêts à en venir aux mains, quand le Péché, monstre féminin, à qui des dragons sortent du ventre, court au-devant de ces deux champions.

Et après un *patchwork* combinant des morceaux du dialogue entre Mort et Péché :

> Satan voyage dans les espaces imaginaires : il tombe dans le vide, et il tomberait encore, si une nuée ne l'avait repoussé en haut. Il arrive dans le pays du Chaos…

Jusqu'à lire quelques lignes plus bas :

> La guerre entre les bons et les mauvais anges a paru aussi aux connaisseurs un épisode, où le sublime est trop noyé dans l'extravagant.
> […] car il arrive, que lorsque je ne sais quel ange a coupé en deux je ne sais quel diable, les deux parties se réunissent dans le moment.
> Ils ont trouvé, que Milton choquait évidemment la raison par une contradiction inexcusable, lorsque Dieu le Père envoie ses fidèles anges à combattre, réduire et punir les rebelles [246].

---

[242] T. Logé, « Voltaire et la 'Poétique du Christianisme' de Chateaubriand », art. cité, p. 439.
[243] « […] *l'univers rendu malheureux par la faiblesse d'un homme, les bontés et les vengeances du Créateur, la source de nos malheurs*, sont des objets dignes du pinceau le plus hardi. Il y a surtout dans ce sujet, je ne sais quelle horreur ténébreuse, un sublime sombre et triste, qui ne convient pas mal à l'imagination anglaise. » ; « Je crois qu'il y a deux causes du succès que le *Paradis perdu* aura toujours : la première, c'est l'intérêt qu'on prend à deux créatures innocentes et fortunées qu'un être puissant et jaloux par sa séduction rend coupables et malheureuses : la seconde est la beauté des détails. » *Essai sur la poésie épique*, *op. cit.*, p. 480 et p. 486. Chateaubriand, après une liste des morceaux dramatiques et sublimes chez Milton (ses exemples et ceux aimés par Voltaire se ressemblent : le jardin, les amours de nos Pères…), s'exclame : « Nonobstant ces beautés, qui appartiennent au fond du *Paradis perdu*, il y a une foule de beautés de détail dont il serait trop long de rendre compte. » [*G.*, II, l. I, ch. 3, 637]
[244] « Imiter ainsi, ce n'est point être plagiaire, c'est lutter, comme dit Boileau, contre son original ; c'est enrichir sa langue des beautés des langues étrangères ; c'est nourrir son génie, et l'accroître du génie des autres ; c'est ressembler à Virgile, qui imita Homère. » *Essai sur la poésie épique*, *op. cit.*, p. 485 ; « Nous observerons encore que le chantre d'Éden, à l'exemple du chantre de l'Ausonie, est devenu original en s'appropriant des richesses étrangères : l'écrivain original n'est pas celui qui n'imite personne, mais celui que personne ne peut imiter. Cet art de s'emparer des beautés d'un autre temps pour les accommoder aux mœurs du siècle où l'on vit, a surtout été connu du poète de Mantoue. » [*G.*, II, l. I, ch. 3, 637]
[245] *Essai sur la poésie épique*, *op. cit.*, p. 488.
[246] Toutes ces citations sont tirées des pages 489-491 de mon édition de l'*Essai*.

En d'autre mots – commente Chateaubriand – « on conçoit que Voltaire n'ait vu dans les feux d'un enfer chrétien que des objets burlesques » [*G.*, II, l. IV, ch. 14, 754]. Le *Génie* ne peut que réhabiliter la vraie foi en puisant dans l'*Essai* les armes mêmes du combat. C'est en fait à chaque flèche du rival que répond Chateaubriand dans ses pages. Lorsque le Diable se présente au Sénat de l'Enfer, il a encore quelques traits du sublime angélique[247] ; les portes infernales sont aussi révoquées, mais la Mort est ici un bel exemple du noir vague et sublime[248] ; contre le texte de Voltaire, le *Génie* justifie le statut féminin du Péché[249] et lance le Démon à travers le Chaos. La fin du livre II du poème n'est pourtant plus tournée en ridicule. Voilà les remarques annexées au voyage de Satan :

> Pour tout homme impartial, une religion qui a fourni un tel *merveilleux* […] n'est pas une religion *antipoétique*. Qu'est-ce que Junon allant aux *bornes* de la terre en *Éthiopie*, auprès de Satan remontant du fond du chaos jusqu'aux frontières de la nature ? Il y a même dans l'original un effet singulier que nous n'avons pu rendre […] : un sentiment vague de cet infini au travers duquel il passe. [*G.*, II, l. IV, ch. 12, 750]

Un effet d'art cosmique qui ressort même des anges, l'autre cible voltairienne :

> Quant aux combats, ce qu'on a dit contre les anges de Milton peut se rétorquer contre les dieux d'Homère : de l'une et de l'autre part, ce sont des divinités pour lesquelles on ne peut craindre, puisqu'elles ne peuvent mourir. Mars, renversé, et couvrant de son corps neuf arpents, Diane donnant des soufflets à Vénus, sont aussi ridicules qu'un ange coupé en deux, et qui se renoue comme un serpent.
> […] Au reste, il n'est pas tout à fait vrai que les divinités chrétiennes soient ridicules dans les batailles. Satan s'apprêtant à combattre Michel dans le paradis terrestre, est superbe ; […] enfin il n'est rien de plus sublime dans Homère, que le combat d'Emmanuel contre les mauvais anges dans Milton, quand, les précipitant au fond de l'abîme, le Fils de l'Homme retient *à moitié sa foudre, de peur de les anéantir*. [*G.*, II, l. IV, ch. 4, 729]

Un « intérêt mêlé de réticences[250] » lie les deux théoriciens à l'égard de Camoëns. Voltaire aime plus ouvertement l'épisode d'Inès de Castro[251], car il est au premier chef

---

[247] Cf. *G.*, II, l. IV, ch. 9, 739.
[248] « L'origine de la Mort, racontée par le Péché, la manière dont les échos de l'enfer répètent le nom redoutable, lorsqu'il est prononcé pour la première fois, tout cela est une sorte de noir sublime inconnu de l'antiquité. » [*G.*, II, l. IV, ch. 14, 753]
[249] « Voltaire n'est pas plus heureux sur le mot *sin*, *péché*, dont le genre féminin le scandalise. […] En général, tout ce qui a *étendue*, *capacité* (c'est la remarque de M. Harris) ; tout ce qui est de nature à contenir se met en anglais au féminin, et cela par une logique simple, et même touchante, car elle découle de la *maternité* ; tout ce qui implique *faiblesse* ou *séduction* suit la même loi. » [*G.*, II, l. IV, ch. 14, 753, note A] Chateaubriand s'appuie là sur un livre de James Harry, *Hermes ; or a philosophical inquiry concerning language and universal grammar*, London, 1752.
[250] T. Logé, « Voltaire et la 'Poétique du Christianisme' de Chateaubriand », art. cité, p. 443.

historien puis poète ; il choisit les endroits où l'épique peut jeter un regard sur l'Histoire nationale (la prophétie du géant au Cap des Tempêtes ; Thétis prédisant les destinées du Portugal…[252]). Les défauts, quant à eux, sont aussi très nombreux : ils relèvent spécialement d'un merveilleux absurde (la Vierge à côté de Vénus, le Christ avec Mars) et du peu de liaison dans ses chants. L'écrivain néoclassique du *Génie* s'y rallie abondamment : « Voltaire est en effet un lettré, un homme de goût avec lequel Chateaubriand se sent des affinités », « tous deux souhaitent l'union du goût et du génie[253]. » Voilà dans quel sens il faut lire l'épithète employé pour décrire la *Divine Comédie* : production fort « bizarre[254] ». L'*Essai* arrive jusqu'à encenser le Trissin comme « le premier moderne en Europe », pour son œuvre régulière et sensée[255].

D'autre part, si l'auteur du *Génie* suit de près le classique dans maints points de son œuvre, il ne reste pas muet à l'égard de certaines nouveautés formulées par Voltaire. Celui-ci, par exemple, n'hésite pas à rapprocher deux génies d'invention comme Homère et Shakespeare[256] ; son lecteur mettra l'un après l'autre le Barde et l'Aveugle, Homère et la Bible[257]. Voltaire avant lui aurait donc concilié ses principes classiques aux apports étrangers ; le *Génie* tournera l'épopée vers l'étude des passions, de leur vague, du sublime du paysage. En d'autres mots, vers Ossian et Milton. Ce qui est sûr, la nouvelle esthétique de l'*Essai* ne pouvait pas opter pour la poésie chrétienne[258]. De plus, on a vu son avis sur le surnaturel aussi bien que ses choix des morceaux miltoniens. En outre, aucune trace n'est visible du contexte ossianique christianisé par les thèses du *Génie*[259] : c'est un juste équilibre entre goût et invention, respect et ouverture, qui est moderne chez Voltaire. C'est l'apport de la foi qui enrichit davantage le même pacte chez Chateaubriand[260]. Mais la source est

---

[251] « C'est à mon gré le plus beau morceau du Camouens ; il y a peu d'endroits dans Virgile plus attendrissants et mieux écrits. » *Essai sur la poésie épique*, *op. cit.*, p. 448.

[252] Il s'agit, pour la première référence, du géant Adamastor qui surprend la flotte au Cap de Bonne Espérance (*Les Lusiades*, V, str. 39-60) ; la deuxième renvoie par contre au chant X et à la prophétie de Thétis à Vasco da Gama sur le futur de sa patrie.

[253] T. Logé, « Voltaire et la 'Poétique du Christianisme' de Chateaubriand », art. cité, p. 442 et 443.

[254] Chateaubriand reprend là son Voltaire à la lettre. Cf. *G.*, II, l. I, ch. 2, 629.

[255] En faisant remonter la naissance de la grande épopée en Italie au siècle de Léon X.

[256] *Essai sur la poésie épique*, *op. cit.*, p. 418-419.

[257] On a déjà vu l'importance de la veine primitive et du rôle donné à Homère par le XVIII[e] siècle. Chateaubriand n'hésite pas à présenter un livre entier où il mesure les beautés de l'Ancien et des textes sacrés [*G.*, II, l. V].

[258] « Le *Clovis* de Desmarets, la *Pucelle* de Chapelain, ces poèmes fameux par leur ridicule ». *Essai sur la poésie épique*, *op. cit.*, p. 419-420.

[259] Et Voltaire de radier de ses sources la harpe du Barde, reflet d'après lui du langage biblique. Dans l'article *Anciens et Modernes* (*Questions sur l'Encyclopédie* - 1770), par ailleurs, il mettra le début de *Fingal* à côté des « versets les plus hardis et les plus figurés des Prophètes ». Paul Van Tieghem, *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, Genève, Slatkine, 1973, t. I, p. 217.

[260] « Chateaubriand estime que la poésie ne deviendra sincère et émouvante qu'en se faisant chrétienne ». *Id.*, p. 186.

commune, c'est-à-dire concilier les deux lignes, le passé et l'avenir, dans une sorte d'assouplissement.

Il est donc « difficile de fixer en une formule les rapports de Chateaubriand avec l'œuvre de Voltaire[261]. » Ce qui émerge des renvois à *La Henriade* et à l'*Essai sur la poésie épique* fait d'abord de Voltaire un « Hermès Bifrons ». Le poète d'un côté, le philosophe de l'autre, Chateaubriand sait orchestrer les deux faces : la première comme modèle esthétique à imiter et dépasser ; la deuxième pour pousser l'idéologue, malgré lui, au service de sa cause[262]. Les dialogues tissés ici en filigrane en témoignent. L'écrivain du *Génie* récupère du poète ce qui peut bien montrer la beauté de notre culte et condamne en même temps son sujet trop aride. En mettant l'émotion à la place de sa noire ironie, il veut donc « susciter les souvenirs religieux dans la France d'après la Terreur[263] » et offrir par là même une palingénésie. L'élément merveilleux, en conséquence, reproduit leur défi, car poésie et religion s'y entrelacent.

On déchiffre aisément les enjeux du débat chez les deux théoriciens : le Voltaire de l'*Essai* reste encore le rival et le maître[264]. Les va-et-vient de ce texte au *Génie*, les divers jugements sur la même galerie d'épopées, l'examen des passages, les écarts et les claires citations vont dans cette direction. Chateaubriand comme Voltaire perpétue les classiques et comme lui ouvre des pistes aux modernes[265]. Leurs regards s'interpellent et se croisent. Imiter et dépasser les modèles en matière littéraire est leur thèse commune, travaillée cependant de façon différente. Chez l'un par la pure invention esthétique, chez l'autre par l'étude des beautés religieuses.

Pour conclure, ce Voltaire sert dans l'œuvre du Chrétien de « victime expiatoire[266] ». Il serait très utile de citer ici de suite un passage de la lettre à Fontanes du 22 décembre 1800, ne

---

[261] T. Logé, « Voltaire et la 'Poétique du Christianisme' de Chateaubriand », art. cité, p. 452.

[262] Un discours analogue peut se faire pour *Le Siècle de Louis XIV*, cité dans le *Génie* pour cautionner la supériorité du XVII[e] siècle chrétien par rapport au siècle analytique des *philosophes* : « Aussi le dix-huitième siècle diminue-t-il chaque jour dans la perspective, tandis que le dix-septième semble s'élever, à mesure que nous nous en éloignons ; l'un s'affaisse, l'autre monte dans les cieux. » [*G.*, III, l. IV, ch. 5, 871] Et Chateaubriand de préciser, dans la note XXXIV : « Voltaire, que j'aime à citer aux incrédules, pensait ainsi sur le siècle de Louis XIV, et sur le nôtre. » [« Notes et éclaircissements », p. 1178] L'auteur « retourne donc la référence séminale des Lumières contre leurs sectateurs et cite de très nombreux extraits de la correspondance voltairienne à l'appui de son apologie. » Stéphane Zékian, « Que faire du *Siècle de Louis XIV* ? D'une réception paradoxale au lendemain de la Révolution française », *RHLF*, vol. 110, 1, 2010, p. 25.

[263] A. Billaz, *Les écrivains romantiques et Voltaire : essai sur Voltaire et le romantisme en France (1795-1830)*, *op. cit.*, t. I, p. 505.

[264] « Ainsi cet écrivain a-t-il pour lui deux visages : il est un rival et un maître, celui qu'il faut réfuter et dont, en même temps, il est honorable d'invoquer le patronage. » T. Logé, « Voltaire et la 'Poétique du Christianisme' de Chateaubriand », art. cité, p. 436.

[265] « Il [*Chateaubriand*] reconnaît que Voltaire fut le véritable héritier de l'idéal classique : Voltaire est peut-être le seul maillon capable de combler le fossé entre le siècle de Louis XIV et la naissance de la modernité. » E. Tabet, *Chateaubriand et le XVII[e] siècle. Mémoire et création littéraire*, *op. cit.*, p. 136-137.

[266] P. Christophorov, « La "poétique du Christianisme" de Chateaubriand », art. cité, p. 238.

fût-ce que pour une claire confluence entre l'idée de progrès perfectible et une notion des Lumières, entre la fille de Necker et Voltaire :

> S'il existait une religion dont la qualité essentielle fût de poser une barrière aux passions de l'homme, elle augmenterait nécessairement le jeu de ces passions dans le drame et dans l'épopée ; elle serait, par sa nature même, beaucoup plus favorable au développement des caractères, que toute autre institution religieuse, qui, ne se mêlant pas aux affections de l'âme, n'agirait sur nous que par des scènes extérieures. Or, la religion chrétienne a cet avantage sur les cultes de l'antiquité : c'est un vent céleste qui enfle les voiles de la vertu, et multiplie les orages de la conscience autour du vice.
> […] Il n'est pas difficile d'apercevoir que c'est le christianisme qui a raison, et que lui seul a rétabli la véritable nature. Mais il résulte de là que nous devons découvrir dans les passions, des choses que les anciens n'y voyaient pas, *sans qu'on puisse attribuer ces nouvelles vues du cœur humain à une perfection croissante du génie de l'homme*[267].

C'est enfin en passant par *La Henriade* et l'*Essai* que l'habile traitement de l'*épos* a atteint son acmé.

Conclusion

Quand on tente d'évoquer la notion de « moderne » à côté du genre somme – l'épopée – une série de dilemmes vient soudain sous la plume. D'abord, comment entend-on le concept de « modernité » ? Peut-on l'associer au plus ancien des systèmes littéraires et à la théorie d'une défense religieuse ?

Tous ces doutes se dissipent par degrés si on accepte le sens même de « moderne » d'après Hans Robert Jauss, à savoir, si on rattache la notion à un contexte pragmatique précis : « ce sens ne se réduit pas à celui d'un simple *topos* littéraire intemporel. Il se déploie bien plutôt à travers les changements d'horizon de l'expérience esthétique, et nous pouvons le découvrir dans sa fonction de délimitation historique[268] ». Une conscience temporelle, celle de Jauss, qui nous aide chaque fois à envisager le présent sous des angles différents.

Ces lignes essentielles nous amènent par la suite à appliquer le principe à l'exemple et à poser la question : quel serait ce crucial *hic et nunc* que l'auteur du *Génie* dut apprendre en son temps ? Perçu comme une phase transitoire, ce début du XIX^{e} siècle s'avère être, c'est vrai, très complexe : la nation vient de vivre deux violents traumatismes (la Révolution et la

[267] « Lettre au C. Fontanes, sur la seconde édition de l'ouvrage de M^{me} de Staël » dans F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale*, *op. cit.*, t. I, p. 108 (je souligne). L'ouvrage en question est l'essai *De la littérature*.
[268] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, p. 177.

Terreur), Bonaparte a entre-temps remporté des succès militaires… Les poètes, quant à eux, vont tenter « de comprendre leur moment, et d'envisager le possible avenir des Lettres[269] » dans la France post-révolutionnaire. Il s'agit, en résumé, d'« un moment de recherches, de tâtonnements, de propositions[270] » liés tant aux débats esthétiques qu'au tournant politique. « L'expérience d'une « nouvelle modernité » – peut-on dire – ne se fait pas sans heurt[271] », n'importe où l'on choisit d'assumer le renversement[272].

C'est donc là que s'insère l'art poétique de Chateaubriand. Le *Génie*, comme on sait, saisit bien l'air du temps en consacrant en 1802 « une réaction vers les idées religieuses, la morale, l'autorité, l'irrationnel, après la victoire matérielle des Lumières[273] ». « On entre ainsi, dans un projet littéraire hors norme, qui embrasse tous les domaines de la pensée[274] », mais qui réserve à la littérature, notamment à la poésie épique, la moitié de son corps[275]. Les raisons de ce choix ne sont pas difficiles à cerner : Calliope était la mère des Muses, l'épopée « renfermait l'univers » et restait pour la France du XIX^e^ siècle une case vide à combler. Ce qui incarne déjà là un mérite singulier de l'*épos* : un espace pour redire, à travers la fiction, les tensions du présent, mais aussi un moyen de penser évidemment une nouvelle renaissance sociale. Discours religieux et analyse générique s'y entrelacent sans cesse, en rouvrant par là même les arènes d'une ancienne « Querelle ». Sujets, description et passions sont les trois grands critères par lesquels le *Génie* se devait d'affirmer la suprématie des Modernes, c'est-à-dire des poètes chrétiens[276]. Plus qu'une simple coupure à l'égard des Anciens[277], il s'agit d'ébaucher dans la continuité, tout au fil des problèmes qui ont nourri les théories littéraires, les apports novateurs de la foi. Repasser les poètes au tamis et évoquer un certain patronage s'avère donc capital : pas seulement pour sonder l'héritage culturel de l'auteur, mais pour

[269] Benjamin Schœmann, « « Il faut être absolument moderne ». Regards croisés de Chateaubriand et Mme de Staël à l'aube du XIX^e^ siècle », dans *Chateaubriand*, numéro d'*Atala*, 1, 1998, p. 100.
[270] *Id.*, p. 101.
[271] *Ibid.*
[272] « Dépassée la Querelle des Anciens et des Modernes, il s'agit de formuler les principes propres à rendre compte de l'évolution artistique en Europe, faisant sa place à la nouvelle conscience de l'Histoire issue du choc de la Révolution. Au centre de cette réflexion se pose la question de savoir comment fonder une littérature et une esthétique modernes. » J.-M. Roulin, « « L'Âge de la mélancolie », un débat littéraire au seuil de la modernité », art. cité , p. 14.
[273] Emmanuelle Rebardy, « La révolution contraire. Chateaubriand et le *Génie du christianisme* 1802. Genèse d'une pensée réactionnaire », *Annales historiques de la Révolution française*, 309, juillet-sept. 1997, p. 492.
[274] *Ibid.*
[275] La « Poétique du christianisme » frappe pour son ampleur. Elle occupe deux volumes sur les quatre de l'édition de 1802, le cinquième volume ne renfermant que des notes et des pièces justificatives.
[276] « Chateaubriand se devait de démontrer que le christianisme avait modifié les dimensions morales de l'homme, amélioré sa condition et imprimé à la civilisation un caractère d'élévation qu'elle n'avait pas connu auparavant. » P. Christophorov, « La "poétique du Christianisme" de Chateaubriand », art. cité, p. 236.
[277] « On ne se querelle plus guère, vers 1750 et dans les années suivantes, sur le mérite absolu ou relatif des chefs-d'œuvre de l'antiquité ; l'admiration qu'on leur voue reste en général indiscuté ; mais on se demande si l'imitation trop docile des anciens n'est pas une des causes ou même la cause principale de la faiblesse de la poésie pure parmi les modernes. » P. Van Tieghem, *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, *op. cit.*, t. I, p. 21.

suivre, à travers les filières convoquées, son concept de « modernité ». C'est en vue de ce type de recherche qu'interviennent, pour leur polyvalence, l'intertexte et l'ancienne référence[278]. Car au sein des techniques de reprise – mélange très précieux d'adhésions et d'écarts – se construit chez le jeune théoricien une pensée en mutation[279]. Le premier chantre épique éveillé vivifie l'argument du *Génie* en ouvrant de nouvelles perspectives. Les chevaliers de la *Jérusalem délivrée* réhabilitent un passé national héroïque et chrétien[280] et nourrissent par ailleurs ce « beau idéal moral » inconnu de l'Antiquité. Religion, politique et esthétique sont tissées en effet dans le nombre de passages retranchés, insérés ou amplement refondus dans le texte : *in primis*, ceux qui illustrent le « guerrier », puis tous ceux qui décrivent l'éventail de passions déployé chez le Tasse. Pour sortir de leur phase transitoire et renaître, les Français ont besoin de revivre leurs racines médiévales et par là de défendre la morale religieuse des Croisés. L'épopée chevaleresque, y comprise celle de l'Arioste, répond donc pleinement au contexte et pour plusieurs raisons : au niveau historique, l'idéal de ce monde offrait un modèle aux soucis de l'instant (tous voués à refonder la nation après 1789) ; au niveau religieux il donnait un appui à l'apologétique ; au niveau littéraire il tentait la synthèse de la forme canonique et des tensions modernes[281].

L'intertexte camonien, deuxième grand volet de la poésie épique (*Les Lusiades*, poème symbolique de la découverte) ajoute au modèle national un nouveau système de correspondances : l'épopée comme reflet de la vie de l'auteur. Il n'est pas étonnant si la plume du critique s'arrête spécialement sur l'exil et le sort malheureux de Camoëns : Chateaubriand se tourne d'emblée vers le créateur et sa vision du monde fonde un rapport où « l'écrivain est enraciné dans l'homme[282] ». Tout cela lui permet d'évoquer son passé personnel dans un jeu analogique souterrain, mais aussi d'exploiter une facette inédite dans l'histoire de la Muse : le côté dramatique et lyrique incarné d'autre part par Inès de Castro.

C'est aussi par ce ton que l'ouvrage de Milton s'avère être novateur. *Paradise Lost* actualise *in primis* un renversement du sujet conquérant : l'épopée de nos Pères est liée au sentiment de la chute, du péché, à la perte du bonheur. Les passions et les lieux reproduisent ce même deuil et construisent, par le biais des morceaux recousus, une nouvelle esthétique. L'épopée peint l'espace infini, le vertige du cosmos, la présence du Créateur dans les choses :

---

[278] L'intertextualité étant forgée en époque récente par Julia Kristeva (*Σημειοτική. Recherches pour une sémanalyse* - 1969) et les Telqueliens (groupe de théoriciens gravitant autour de la revue *Tel Quel* fondée en 1960 par Philippe Sollers).

[279] Philippe Antoine illustre bien la fonction des reprises chez Chateaubriand dans l'article cité « Sur le style de Chateaubriand : « don du ciel » ou « don des morts » ».

[280] H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 204-206.

[281] Le Moyen Âge est « notre antiquité moderne » affirme Fénelon dans sa *Lettre à l'Académie* (1714). La belle formule était déjà chez Chapelain (*De la lecture des vieux romans* - 1646).

[282] P. Christophorov, « La "poétique du Christianisme" de Chateaubriand », art. cité, p. 238.

la poésie descriptive s'enrichit d'un niveau symbolique. Les premiers mouvements liés au Couple, d'ailleurs, sont imbus de malheur et d'angoisse. Il ne peut pas surprendre le soudain glissement qui s'engendre à partir des créatures infernales : Milton a dû vivre les violences d'une révolution pour peindre tous ses diables ; le *Génie*, pour sa part, porte les traces des mêmes maux au tournant des Lumières. C'est un jeu de miroirs – de l'Histoire et de l'homme – qui structure l'épopée des Modernes.

La Bible ouvre plusieurs perspectives en ce sens. En témoigne la filière de Bodmer avec les mœurs patriarcales de Klopstock et Gessner : « le moral aimante la forme, […] l'éthique appelle une charge d'esthétique[283] » et le goût se marie au génie pur, à l'« imagination ». *La Messiade* est citée notamment pour son ton pathétique : Abbadona, repenti de ses fautes, est une sage invention merveilleuse, à l'égal de Cidli et Semida, les amants arrachés par le Christ au tombeau. Les sublimes caractères du *Messie* rappellent naturellement les tableaux de Gessner, dans ce trait descriptif qui associe cœur humain, voix divine et nature. Le sujet semble reprendre le final de Milton : « les aventures de nos premiers parens après leur triste chûte ». C'est par un fratricide que l'épique *Mort d'Abel* reproduit la tension entre rêve pastoral, âges bibliques et univers de la Chute. Un âge d'or est perdu dans le cadre de Gessner aussi bien qu'à l'époque du *Génie*. Le paysage idyllique, en effet, ne peut être accepté qu'en ses marques de « mélancolie ». C'est ainsi, pour finir, que Virgile[284], Bernardin[285] ou Rousseau peuvent jouer leur partie au panthéon des Modernes.

Les motifs de la poésie sacrée, néanmoins, ne sont pas exclusifs. Il suffit de franchir les limites de la simple « Poétique » (atelier du classique) pour comprendre l'influence chez l'auteur du *Génie* d'une nouvelle mode épique : il s'agit de la harpe ossianique, du Barde de Morven et du jeune Macpherson. Bref, de l'Homère primitif et barbare que l'*Essai* avait déjà commencé à convertir. Si l'Europe littéraire est en quête d'origines, on suppose que celles-ci ne soient plus l'héritage du Midi (d'un Midi gréco-romain), mais un apport tout nordique[286]. L'idée même d'épopée y est engagée : populaire, orale, primitive, elle n'est plus simplement à créer, « mais à retrouver dans un passé révolu : un témoignage recouvré du temps perdu[287]. » L'intertexte observé le confirme. Ossian est surtout « le poète de la mélancolie », « il a

[283] *Id.*, p. 243.
[284] Virgile y accède aussi sous d'autres rapports qui joignent la thèse poétique de l'Enchanteur : « Cet art de s'emparer des beautés d'un autre temps pour les accommoder aux mœurs du siècle où l'on vit, a surtout été connu du poète de Mantoue. » [*G.*, II, l. I, ch. 3, 637]
[285] À l'instar de Gessner, « Bernardin rompt avec l'optimisme traditionnel du genre. » Jean Ehrard, « Préface » à son édition de *Paul et Virginie*, Paris, Gallimard, 1984, p. 17.
[286] « L'Allemagne [in extenso *tous les peuples germaniques*] est pour nous, en bien des choses, le pays des origines. Elle a transmis aux nations latines, avec une part de son sang, le génie qui devait constituer le moyen âge, la chevalerie, les plus nobles, les plus libérales des institutions modernes. » V. de Laprade, *Le sentiment de la nature chez les modernes*, *op. cit.*, p. 293.
[287] J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 151.

célébré le plaisir de la douleur, *the joy of grief*[288] » et a encadré le rapport au passé dans le ton « de l'absence, de la perte, de la nostalgie ». « L'Histoire – dit Roulin – devient source de mélancolie, l'épopée également[289] », car c'est « l'instabilité des choses humaines, de la fuite irréparable de la gloire et du bonheur[290] » qui y émerge comme image de la « modernité ». Le *Génie* en suit les traces dans l'espace sidérale des nocturnes, dans l'élan des tempêtes et à travers les ruines mortuaires, idéal évanoui d'héroïsme.

En synthèse, c'est un gros point critique que sous-tendent ces poètes et que le choix des morceaux, tant pour les caractères que pour les descriptions, ne cesse pas d'évoquer : le passage d'une ancienne conception de « sublime » à un « sublime » évolué. L'écrivain, quant à lui, n'a de cesse de reprendre l'adjectif dans ses propres commentaires, d'autant plus que le rapport entre poésie et passions le mène sans détours à la question du pathétique[291]. Dante et Milton, plus tard Klopstock et Gessner, ont assumé les principes de Longin en en dépassant les limites. Si le traité attribué au rhéteur grec (*Traité du Sublime*, III^{e} siècle après J.-C.) et traduit par Boileau[292] en mode de preuve dans la célèbre « Querelle », avait déjà inauguré une idée de beauté subjective capable de produire des effets différents sur notre âme, les Modernes aiguisent cette portée disons « philosophique » en passant d'un *kairos* héroïque (quête de perfection) à un *kairos* esthétique. Dans cette nouvelle théorie du sentiment, « qui est aussi une théorie de la passion et de l'émotion », « l'angoisse et la terreur l'emportent sur l'extase et le ravissement […]. L'être humain ne se laisse plus simplement emporter dans un ailleurs : il se sent blessé et entamé au vif par la prise de conscience du terrible[293]. » Les ténèbres ont une puissance autonome. Préférant donc la Bible à Homère, personnages et paysages des nouveaux poèmes épiques l'incarnent bien : c'est « l'exaspération du contraste entre la créature et le Créateur (et non pas l'élévation des hommes au rang de dieux)[294] » qui ressort des Livres Saints[295]. Il n'y a rien, mieux que cette tension, qui résume par la forme fictionnelle, les nombreux changements des esprits. Et avec eux, des assises politiques et historiques d'une époque. Ce point d'orgue, détectable sous la plume des Modernes, est d'autant plus centrale qu'il ira structurer l'édifice du futur chantre épique[296].

---

[288] P. Van Tieghem, *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, *op. cit.*, t. I, p. 282.
[289] J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 154.
[290] P. Van Tieghem, *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, *op. cit.*, t. I, p. 283.
[291] Le *Génie du christianisme* envisage les passions sous deux angles différents : l'un esthétique, l'autre moral. Cf. Marie Pinel, « Les passions chez Chateaubriand », *Studi francesi*, 40, 119, maggio-agosto 1996, p. 327-339.
[292] *Traité su sublime ou du merveilleux dans le discours* (1674), auquel il fait suivre de 1694 à 1713 des *Réflexions sur Longin*.
[293] Baldine Saint Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 93.
[294] *Id.*, p. 60.
[295] De cette exigence d'absolu s'engendre le « sublime », que la conscience du péché et de la chute rend plus expressif. M. Pinel, « Les passions chez Chateaubriand », art. cité, p. 330.
[296] Ce que j'aborde dans les chapitres IV (*Atala*, *René*, *Les Natchez*) et V (*Les Martyrs*).

La figure de Voltaire reste enfin ambiguë : rival pour l'esprit religieux du traité, maître à suivre dans les thèses néoclassiques sur le goût, mais aussi à dépasser dans l'espoir de combler la « case vide » des Français, il est donc tour à tour accueilli et repoussé, accepté et corrigé. Or, son ombre ne se limite pas à compléter la « Poétique » du *Génie* par l'exemple de *La Henriade*. Cet ouvrage n'a pas été le chef-d'œuvre national car la philosophie a étouffé le poète : c'est seulement en chrétien que Voltaire répand « quelque chaleur dans ses inventions ». Mais malgré les éloges à certaines tragédies et les marques d'une récupération, la critique paraît dure : l'épopée voltairienne n'est qu'un « anti-modèle ». On assiste, par ailleurs, à un dialogue animé que l'habile Mosaïste du *Génie* semble mouler à sa guise. L'intertexte s'adresse au théoricien et à son *Essai sur la poésie épique*. Il n'est pas difficile d'observer, au fil même des renvois, que l'arène dans laquelle on discute sur la modernité de l'épique ne change pas. Les tensions génériques (merveilleux, description, imitation des Anciens) sont les mêmes, adaptées à une galerie de poètes très semblable mais scandées selon deux perspectives parfois même opposées. Les deux, par exemple, sont d'accord sur l'imitation des canons, sans jamais renoncer à défricher des terres vierges : l'un cependant voit la modernité dans l'idée de progrès (tant du goût que de la technique), l'autre dans la foi des Chrétiens. Il s'ensuit que leurs vues sur le surnaturel sont contraires, à l'égal des critiques adressées très souvent à un *corpus* de passages identique. Ce qui frappe, en revanche, c'est l'apport inédit de Voltaire dans certaines « alliances » : Homère et Shakespeare sont en fait deux génies d'invention. Tout comme, dans les pages du *Génie*, Homère et Ossian ou Milton et Virgile. Depuis l'âge de l'*Essai*, dirait-on, l'horizon littéraire s'agrandit.

C'est, en somme, une série de querelles que Chateaubriand sollicite dans son apologie : l'épopée résulte climatérique pour sa polyvalence. L'esthétique des sujets, des passions, du paysage sont autant de critères par lesquels se formule, dans un Temps transitoire, une nouvelle épistème : celle qui associe à la morale religieuse, les soucis d'une nation à refaire. Les échos à la poésie épique moderne sont significatifs, pas seulement parce qu'ils montrent un génie stylistique à la mode. Si l'habile tacticien veut réunir sous la « mobilité intertextuelle » les témoins de ses thèses, c'est d'abord pour décrire à travers l'épopée une âme humaine inconnue, puis pour penser le réel pris dans ses mutations historiques. Il est en effet très fréquent d'observer l'un et l'autre de ces plans se confondre et parfois coïncider jusqu'à rendre invisibles les nombreux glissements sémantiques. Mais peu importe, si l'on sait, comme l'auteur du *Génie*, que le sort de l'épique n'est possible en ce siècle qu'à de telles conditions.

Il ne reste qu'à appliquer les préceptes aux exemples et observer de plus près le poète.

Le *Génie*, déjà lui, en offrait deux épreuves, les récits d'*Atala* et de *René*. L'un se devait d'illustrer les « Harmonies de la religion chrétienne avec les scènes de la nature et les passions du cœur humain[297] », l'autre s'enchaînait au chapitre « Du vague des passions » [*G.*, II, l. III, ch. 9]. Les deux, en tout cas, incarnaient amplement les défis du traité : présenter l'homme nouveau modelé par la foi et étudier les effets du « sentir » dans l'espace naturel.

> […] les Grecs et les Romains, n'étendant guère leurs regards au-delà de la vie et ne soupçonnant point des plaisirs plus parfaits que ceux du monde, n'étaient point portés, comme nous, aux *méditations* et aux *désirs* par le caractère de leur culte. Formée pour nos *misères* et pour nos *besoins*, la religion chrétienne nous offre sans cesse le double tableau des chagrins de la terre et des joies célestes ; et, par ce moyen, elle fait dans le cœur une source de *maux présents* et d'*espérances lointaines*, d'où découlent d'*inépuisables rêveries*. (je souligne) [*G.*, II, l. III, ch. 9, 715]

Beau contraste de morale et d'ardeurs, cependant, leur contexte nous informe. Ces récits sont en fait d'une toute autre origine, premièrement « exotique ». Ils renvoient au « projet-mère » des *Natchez*, « *épopée de l'homme de la nature*[298] ». C'est enfin dans cette œuvre de fiction que je vais replacer les deux contes en lisant le poète en action. Avant même d'aborder, dans le cinquième chapitre, le dernier souffle épique des *Martyrs*.

[297] *Atala* est insérée depuis 1802 dans les pages du *Génie* qui précèdent la quatrième partie sur le « Culte ». Le récit eut pourtant une version autonome en 1801, pour des raisons que j'irai analyser au chapitre IV.
[298] D'après la formule de l'auteur dans la « Préface » d'*Atala* (1e édition - 1801).

SECONDE PARTIE

PRATIQUE DE L'ÉPOPÉE

Chapitre IV

Le « cycle américain ».
Les « malheurs » d'une épopée « sauvage »

Depuis plusieurs années, rentré dans le sein de sa patrie, Chactas jouissait du repos. Toutefois le ciel lui vendait encore cher cette faveur ; le vieillard était devenu aveugle. Une jeune fille l'accompagnait sur les coteaux du Meschacebé […] comme Malvina conduisait Ossian sur les rochers de Morven.
Malgré les nombreuses injustices que Chactas avait éprouvées de la part des Français, il les aimait. Il se souvenait toujours de Fénelon, dont il avait été l'hôte, et désirait pouvoir rendre quelque service aux compatriotes de cet homme vertueux.

F.-R. de Chateaubriand,
« Prologue » d'*Atala*

Il reste à parler d'un état de l'âme, qui, ce nous semble, n'a pas encore été bien observé ; c'est celui qui précède le développement des passions, lorsque nos facultés, jeunes, actives, entières mais renfermées, ne se sont exercées que sur elles-mêmes, sans but et sans objet. Plus les peuples avancent en civilisation, plus cet état du *vague* des passions augmente […]. L'amertume que cet état de l'âme répand sur la vie est incroyable ; le cœur se retourne et se replie en cent manières, pour employer des forces qu'il sent lui être inutiles. Les anciens ont peu connu cette inquiétude secrète, cette aigreur des passions étouffées qui fermentent toutes ensembles…

F.-R. de Chateaubriand,
Génie du christianisme, II, l. III, ch. 9

À l'ombre des forêts américaines, je vais chanter des airs de la solitude tels que n'en ont point encore entendu des oreilles mortelles ; je veux raconter vos malheurs, ô Natchez, ô nation de la Louisiane, dont il ne reste plus que des souvenirs.

F.-R. de Chateaubriand,
Les Natchez, l. I

L'exigence qui a porté Chateaubriand à tenter, en jeune poète, des exemples fictionnels ne cesse pas d'appeler l'exégèse. Les aventures romanesques des *Natchez* pénètrent d'un bout à l'autre sa jeunesse, *Les Martyrs* font écho aux prescriptions du *Génie* pour donner à la nation son poème religieux. De quelque façon que ce soit, sa vie et sa carrière semblent épiques[1].

Certes, une approche méthodique visant à étudier l'écrivain au travail se veut complètement différente de celle adoptée jusqu'ici pour l'ouvrage du critique : elle doit être fondée sur la pleine connaissance de la catégorie générique, orienter la lecture sur l'emploi des *topoï* et exploiter les jalons sémantiques qu'encourage tout récit de fiction. De cette marge de création il sera donc possible d'orchestrer étude de genre et univers pragmatique, dans une sorte de travail sur la lettre qui n'est pas simplement le souci du linguiste. L'intertexte devient là « transcendance textuelle[2] » et « transformation signifiante[3] », opérées par une œuvre capitale qui est porteuse de son sens.

Ce pari semble, en outre, l'affaire même des poètes épiques plus que d'autres écrivains : l'épopée, genre ancien, se veut codifié par un groupe d'ingrédients qui revient, plus ou moins respecté, au cours du temps[4] ; chacun d'eux élabore des sémèmes qui relèvent du statut autoritaire de la Muse, de l'attente du public à l'époque du poème et d'un moi qui est l'image redoublée d'une Histoire officielle et d'un monde tout intime. On devine que c'est là, au carrefour de ces nœuds sémantiques, que s'engendre une notion de « modernité », du moins dans le sens temporel mais aussi individuel illustré ci-dessus[5].

Ce n'est pas sans appréhension que je vais analyser les *topoï* de l'ancienne tradition, investis par un double mouvement prescriptif et créatif[6]. Lieux, moments, action, héros, bien que liés à la structure millénaire du récit, permettent « des incursions et des enchâssements »,

---

[1] Depuis sa descendance d'ancien Breton (« Geoffroy, baron de Chateaubriand passa avec saint Louis en Terre-Sainte. » [*MOT*, I, l. I, ch. 1, 117]) jusqu'à une certaine teinte de son style. Pierre Barbéris donne un essai assez exhaustif de ses registres dans *À la recherche d'une écriture : Chateaubriand*, Tours, Maison Mame, 1974. Les *Mémoires d'outre-tombe* ne sont au fond que « l'épopée d'une existence ».

[2] Dans le sens genettien, « tout ce qui le [*le texte*] met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». Cf. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 7

[3] Voir, entre autres, A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.*, *passim.* et L. Jenny, « La stratégie de la forme », art. cité, p. 262.

[4] Et qui ont parsemé de « querelles » les milieux littéraires de la France. J'ai évoqué l'importance des débats des Anciens et des Modernes plusieurs fois dans cette thèse. Cf. surtout « Introduction » et chapitre III.

[5] À la fin du chapitre III, p. 132. Je formule cette notion d'après le livre de H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, et celui d'A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*.

[6] Cf. D. Madelénat, *L'Épopée*, *op. cit.*, p. 72.

« sous le signe de l'additivité ». « Par collage, montage ou juxtaposition[7] », l'épopée favorise l'accroissement. Et par là même, elle renferme dans ses plis une nouvelle unité, à la fois symbolique et psychologique[8]. Les *topoï*, par ailleurs, organisent en eux-mêmes un répertoire d'idées qui est bien loin d'être clos[9]. Quoique l'*épos* soit l'histoire de modèles, il faudrait rappeler qu'« ils n'impliquent ni fixisme des espèces littéraires, ni cloisonnement en lignées […] isolées ; leurs « lois » autorisent des applications et des pratiques variées[10] ». L'hybridation est possible, et surtout stimulée par les âges de l'Histoire, où les mentalités canalisent dans l'esprit universel du poème les enjeux de leur « r-évolution ». En d'autres mots, l'épopée « représente », élabore et formule le message des Modernes. Chateaubriand, pour sa part, tentera un renouveau par le choix de ses sources, en libérant les préceptes des contraintes des Anciens pour les restituer à un sens nouveau. Il serait donc utile – et cela reste le but de ma thèse – de sonder la fabrique de ce sens et par là d'observer, sous la couche de certaines stratégies, le croisement des niveaux sémantiques. Valeurs, souvenirs et désirs d'une époque et d'un moi viendront donc s'esquisser à travers le travail sur le texte. Car le poète ne pouvant se défaire des modèles, il doit en fait les réécrire, les filtrer, les plier à ses désirs. En lisant ce subtil mode d'emploi sous la plume de Chateaubriand, je suivrai cette configuration de plus près. La référence, pour finir, si elle corrobore les dires du narrateur, suscite en même temps le commentaire, et celui-ci – on le sait bien – est toujours « un puissant moyen de production du texte[11]. »

Je n'irai pas reprendre, dans ce contexte, le long débat autour de l'épopée à l'âge de l'Enchanteur. Ni, en conséquence, les vastes implications de chaque modèle connu par cet auteur. Ayant tracé cela avec le *Génie*, où l'esthétique chrétienne a ouvert la voie aux poèmes sacrés, à la harpe d'Ossian et aux pieux Croisés, il ne me reste qu'à articuler cette épistème chez le poète. La mosaïque textuelle convoque les sources, les fait revivre, et les tisse dans un « discours second » qui est à la fois celui de Chateaubriand et de son Temps. Pour ce faire, on l'a vu chez le jeune théoricien, le choix d'un certain patronage – avec ses filiations – a paru cardinal. Les Chrétiens plutôt que l'*Iliade*, les Patriarches (Klopstock et Gessner) à la place des Anciens, l'épopée des vaincus et les poèmes de la perte (Ossian et Milton) à la place des guerriers belliqueux, une nouvelle « théologie passionnelle » et une « conscience sensitive[12] ».

---

[7] *Ibid.*
[8] *Id.*, p. 52.
[9] Le philologue allemand Ernst Curtius a encadré la rhétorique des *topoï* dans un mécanisme d'adhésion (à l'héritage antique) et de transformation, en ouvrant l'étude des genres au réinvestissement idéologique. Voir, notamment, E. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1986.
[10] D. Madelénat, *L'Épopée*, *op. cit.*, p. 135.
[11] Ph. Antoine, *Les récits de voyage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 57.
[12] Je renvoie à Édouard Guitton pour des repères sur la poésie sacrée au XVIII[e] siècle. Cf. l'article cité « Le « Génie du christianisme » avant le *Génie du christianisme* ».

Tout cela, cependant, sous un angle spécifique : ni Homère ni Virgile ne sont hors de ces œuvres ; ils en sont absorbés par les lois génériques (le respect du canon) mais aussi dépassés par l'aspect thématique, propre à l'homme dans l'Histoire. Le *Génie* prend à l'un l'esthétique des passions, les vices, les vertus jusqu'aux drames les plus vagues du cœur ; à l'autre les sujets, le sublime du paysage et l'aspect descriptif. Les topiques, par la suite, prennent en charge ces apports en fondant une épopée idéale : héroïsme, merveilleux et épisodes s'articulent par exemple dans ces cases. Les critères d'analyse sont donnés par les pages du traité : sujets, passions (caractères), paysages. C'est ce même classement que je vais employer pour *Les Natchez* et *Les Martyrs*[13]. Car, non seulement il ressort de la thèse du *Génie*, mais il nourrit à maintes reprises les nombreux paratextes des ouvrages. *Atala* et *René* tout d'abord, malgré l'annexion postérieure à cette œuvre, ne sont que deux poèmes « moitié descriptifs », « moitié dramatiques ». À *Atala* son auteur a donné « les formes les plus antiques » et très peu de personnages : « C'est une chose qu'on n'a pas assez développée, que les contrariétés du cœur humain ». Enfin – achève-t-il – « je ne lis plus qu'Homère et la Bible[14] ».

Avant de pénétrer dans chaque texte, suivons pour le moment les phases de leur genèse.

4.1 *Atala. René. Les Natchez*

4.1.1 *Atala* : « Gorgone ou Vénus[15] ? »

Quand on traite d'*Atala*, la première réflexion qui s'impose est celle-ci : il n'est exemple littéraire dont l'histoire éditoriale ait été plus liée au contenu.

« Si l'on se fie à la préface – dit Maurice Regard – Chateaubriand aurait rapporté *Atala* d'Amérique. Écrit en 1791 « sous les huttes des Sauvages », il aurait fait partie de cet ensemble qui comprenait des notes de voyage, de lecture, des méditations, des ébauches romanesques d'où allaient sortir non seulement *Atala*, mais *René*, *Les Natchez* (qui en est le morceau essentiel), le *Voyage en Amérique* et tant de pages qui devaient prendre place dans le *Génie du christianisme* ou paraître, faute de mieux, sous forme de *Fragments* dans l'édition Pourrat des *Œuvres complètes* (t. XXXI) en 1838. » [« Introduction », *N.*, 3]

[13] Je rejoins sur ce point la belle étude *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"* où l'auteur (Marie Pinel) opte pour une division semblable : « situations », « caractères », « paysages ».
[14] Les citations entre guillemets sont tirées de la « Préface » de 1801. Dans l'édition Regard elle occupe les pages 16-22. J'emploierai la sigle *N.* pour signaler, d'après cette édition, tous les emprunts à *Atala*, à *René* et aux *Natchez*. Les références aux deux récits seront suivies de la simple pagination ; *Les Natchez* porteront, en plus, l'indication du « Livre ».
[15] Ainsi l'auteur commente-t-il le bruit dont fut marquée son *Atala*. Les mots sont du mémorialiste : *MOT*, II, l. XIII, ch. 6, 622. Pierre Glaudes pose la même question dans *Atala, le désir cannibale*, Paris, PUF, 1994, p. 12.

Et néanmoins, « cet *Atala*, qui ne devait être alors qu'un épisode, un récit dans un vaste roman canadien, différait beaucoup par l'intention de celui que nous pouvons lire aujourd'hui. *Nullement religieux, d'inspiration philosophique*, tout informe encore, très proche de *Zaïre*, *il restait l'œuvre d'un jeune homme nourri du XVIII*^{e} *siècle*. » (je souligne) [« Introduction », *N.*, 3].

Ce n'est qu'au mois d'août 1799, dans une lettre à Fontanes[16], que l'auteur entreprend un virage. Rentré en France après son exil, il fréquente les milieux monarchistes et se rallie au christianisme. Une partie des *Natchez*, y compris *Atala*, en témoigne : ce magma américain doit prouver désormais la morale et les beautés littéraires de la foi.

Regardons la « Préface ». Chateaubriand n'ignore pas les dangers d'une « transvalorisation[17] » ; « *Atala* a fait l'objet de transports microscopiques et macroscopiques » qui ne sont pas sans conséquence « sur le sens qu'il peut prétendre véhiculer[18]. » Depuis 1802 le récit de Chactas est inséré dans le *Génie du christianisme*. Or de ce conte philosophique[19] à la façon des Lumières jusqu'au conte religieux le passage n'a pas dû en être simple. Chateaubriand dut imposer une herméneutique très différente de son ouvrage, en recourant surtout à l'« auto-concision[20] ».

Quelques mots sur l'histoire romanesque d'*Atala* m'aideront à mieux cerner le problème. Pour illustrer ce récit en quatre parties – qu'encadrent un prologue et un épilogue – je donnerai le résumé de Fernand Letessier, auteur d'une prestigieuse édition :

> Vers l'année 1725, en Louisiane, remontant en pirogue le cours du fleuve Meschacebé, le vieux Sachem aveugle Chactas raconte les aventures de sa jeunesse au Français René, exilé volontaire chez les Indiens d'Amérique (*Prologue*). La tribu des Natchez ayant été vaincue par les Muscogulges, Chactas a été recueilli par l'Espagnol Lopez qui le traite comme un fils ; mais bientôt il éprouve la nostalgie de ses forêts natales et quitte son bienfaiteur. Pris par ses ennemis Muscogulges, le jeune Natché est secrètement consolé par la fille de leur chef, Atala, qui est chrétienne et qu'il se met à aimer. Grâce à sa complicité, la veille même d'être mis à mort, Chactas s'enfuit avec elle. Ils mènent alors dans le désert une vie errante ;

[16] Lettre à Louis de Fontanes du 19 août 1799 : « On cherche à vendre pour 100 ou 60 pièces de 24 livres à Paris, les feuilles d'un ouvrage qui s'imprime chez l'étranger et qui a pour titre « *De la Religion chrétienne par rapport à la morale et aux beaux-arts* ». […] Un grand nombre des meilleurs morceaux des *Natchez* se trouvent cités dans cet ouvrage qui, comme vous le voyez, est du même auteur. » *Correspondance générale*, *op. cit.*, « Lettre n. 42 », t. I, p. 93. La parenthèse de l'exil ne change rien à la substance du récit : malgré la perte d'une partie du manuscrit, et bien que Chateaubriand refonde ce qui lui reste en réorganisant *Atala*, « religieusement il n'a pas encore changé » [« Introduction », *N.*, 4].

[17] D'après l'auteur de *Palimpsestes*.

[18] Fabienne Bercegol, « Présentation » d'*Atala*, dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, Champion, 2008, t. XVI, p. 21.

[19] « *Atala* – écrit Hélène Monod-Cassidy – est fille des philosophes ». Cf. « Amours sauvages, Amours chrétiennes : Quelques prédécesseurs peu connus d'*Atala* », dans *Chateaubriand*, Actes du Congrès de Wisconsin pour le 200^{e} anniversaire de la naissance de Chateaubriand, 1968, textes réunis par Richard Switzer, Genève, Droz, 1970, p. 243-244.

[20] Toujours chez le Genette de *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 335-340.

> mais Atala, pourtant très éprise de celui qu'elle a sauvé, refuse toujours de se donner à lui et paraît en proie à un mystérieux désespoir. Enfin, pendant un terrible orage, elle lui conte son histoire : elle est en réalité née d'une Indienne et d'un Espagnol, qui n'est autre que le généreux Lopez… Cette révélation soudaine attise encore le feu de leur passion et Atala semble près de succomber à son amour. Mais tout à coup apparaît un missionnaire à qui son chien a révélé leur présence dans les ténèbres de la forêt : il les emmène dans la grotte qui lui sert de demeure (*Les Chasseurs*). Le lendemain […], le P. Aubry – c'est le nom du bon ermite – visite avec Chactas sa Mission, où des Sauvages, simples et vertueux, s'instruisent aux vérités du Christianisme. Le prêtre célèbre la messe. Un âge d'or règne parmi ces primitifs, anciens errants convertis à la vie sédentaire (*Les Laboureurs*). Mais hélas ! à leur retour à la caverne, le P. Aubry et Chactas trouvent Atala mourante. Vouée à la virginité par un vœu de sa mère et redoutant d'enfreindre cette promesse, la jeune Indienne avait absorbé la veille un poison dont rien ne peut combattre les effets. Dans sa naïveté, elle ignorait que, pour une chrétienne, le suicide est un crime et aussi qu'un évêque pouvait la relever d'un serment inconsidérément prêté pour elle : c'est ce que lui explique le P. Aubry dans un discours véhément et charitable. Enfin, après une agonie pathétique, où, tragiquement, se mêlent les cris du devoir et ceux de la passion, Atala adjure Chactas de se faire baptiser et meurt rassérénée (*Le Drame*). L'ermite et le Natché passent la nuit à veiller le cadavre ; à l'aube, ils l'ensevelissent avec une pieuse simplicité ; le malheureux amant quitte le P. Aubry et regagne le désert (*Les Funérailles*). Bien des années plus tard, un voyageur européen rencontre, aux abords du Niagara, les restes d'une tribu errante. Une Indienne, descendante du René qui figure dans le *Prologue*, lui raconte la fin dramatique du P. Aubry et celle de Chactas, mort chrétien après avoir recueilli, à la manière des Sauvages, les restes d'Atala et du vieux missionnaire (*Épilogue*)[21].

On ne reste pas longtemps sans connaître, sous ces thèmes, le disciple de Voltaire[22] : une chrétienne éprise d'un païen, la lutte entre l'amour et la foi… Mais aussi l'héritier de Jean-Jacques, « dans la mesure où la question centrale, posée du reste d'entrée par Chactas à René, est de savoir lequel des deux « a le plus gagné ou le plus perdu » en se faisant sauvage ou en passant à la civilisation[23]. » Enfin, les attaques contre un certain fanatisme religieux l'apparente aux *Incas*[24].

En relisant l'épisode, il faudra se souvenir de ce bipolarisme. Quoique destiné à une apologétique, *Atala* gardera presque toujours ses racines. Il suffit de penser à la mort de l'héroïne pour un vœu dont elle n'est pas responsable, son regret d'être restée une femme

[21] Fernand Letessier, « Introduction » à *Atala, René, Les Aventures du Dernier Abencérage*, Paris, Garnier Frères, 1962, p. XI-XIII.
[22] Le sujet d'*Atala* fait écho à la *Zaïre* voltairienne, tragédie sur les amours de Zaïre, jeune esclave d'origine chrétienne et le soudan Orosmane.
[23] F. Bercegol, « Présentation » d'*Atala*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 23.
[24] *Les Incas, ou la Destruction de l'empire du Pérou* (1777), œuvre d'un philosophe illuminé, Jean-François Marmontel. Sur son frontispice on peut lire : « La Religion protégeant l'Humanité contre le Fanatisme ». Chateaubriand empruntera plusieurs motifs à ce modèle d'épopée civique.

vertueuse[25], victime qui plus est du fanatisme de sa mère[26]. Ajoutons les grands cris de révolte de Chactas contre Dieu[27] (le décès n'amène pas la conversion), ou la foi professée par le prêtre aux néophytes, très proche d'une religion naturelle[28]. D'autre part, comme reflet du Chrétien, le discours du vieillard doit suffire : conseillé par Fontanes, son auteur le réécrit en une seule nuit pour donner une conclusion édifiante en vue du Concordat[29]. L'épilogue, tout compte fait, n'exalte plus les Indiens libres et heureux de l'*Essai*[30], mais des infortunés à compatir. C'est que le philosophe a fait place aux larmes de l'exilé[31]. Du moins, dirait-on, à première vue. Car la phase qui replace *Atala* dans l'esprit du *Génie* n'est pas muette, à partir du bizarre accident annoncé par l'auteur des *Mémoires* : « Je m'occupais à revoir les épreuves d'*Atala* (épisode renfermé, ainsi que *René*, dans le *Génie du Christianisme*) lorsque je m'aperçus que des feuilles me manquaient. La peur me prit : je crus qu'on avait dérobé mon roman, *ce qui assurément était une crainte bien peu fondée*, car personne ne pensait que je valusse la peine d'être volé. Quoi qu'il en soit, je me déterminai à publier *Atala* à part, et j'annonçai ma résolution dans une lettre adressée au *Journal des Débats* et au *Publiciste*[32]. » (je souligne) [*MOT*, II, l. XIII, ch. 6, 621] Or on est au courant du contexte où ce vol aurait dû se passer. Sainte-Beuve, d'autre part, le dévoile : l'auteur du *Génie*, désireux de tester le public « se décida à lancer à l'avance *Atala*, comme ces petits ballons d'essai qu'on fait partir avant le grand pour pressentir l'état de l'atmosphère[33] ». Au reste, l'ouvrage allait bientôt

[25] « "À présent même… le dirai-je ? à présent que l'éternité va m'engloutir, que je vais paraître devant le Juge inexorable, au moment où, pour obéir à ma mère, je vois avec joie ma virginité dévorer ma vie ; eh bien ! par une affreuse contradiction, j'emporte le regret de n'avoir pas été à toi !" » [*N.*, 77]

[26] « It seems to me plain that Chateaubriand originally set out to write *Atala* as a demonstration of the havoc wreaked on the state of nature by the encroachments of civilization, in particular by ill-understood or poorly proclaimed Christianity. » Charles A. Porter, *Chateaubriand. Composition, Imagination and Poetry*, Saratoga, Anma Libri, 1978, p. 83.

[27] « "La voilà donc cette religion que vous m'avez tant vantée ! Périsse le serment qui m'enlève Atala ! Périsse le Dieu qui contrarie la nature ! Homme, prêtre, qu'es-tu venu faire dans ces forêts ?" » [*N.*, 76]

[28] Sur l'ambiguïté de ces détails, voir l'« Introduction » de F. Letessier, surtout p. XIII-XIV.

[29] Les *Mémoires d'outre-tombe* (II, l. XIII, ch. 6, 43-44) rapportent cette anecdote. M. de Fontanes rédigeait alors le *Mercure de France* où l'on sentait souffler le vent chrétien.

[30] Dans le chapitre qui termine l'*Essai sur les révolutions*, Chateaubriand est encore très rousseauiste. Car il s'exclame : « Bienfaisants Sauvages ! […] Puissiez-vous jouir longtemps de votre précieuse indépendance, dans vos belles solitudes où mes vœux pour votre bonheur ne cessent de vous suivre ! » [*E.*, II, ch. 57, 447]. Mêmes sentiments sur la *Scythie heureuse et sauvage* [*E.*, I, ch. 46, 184-186].

[31] « Indiens infortunés que j'ai vus errer dans les déserts du Nouveau-Monde, avec les cendres de vos aïeux, vous qui m'aviez donné l'hospitalité malgré votre misère, je ne pourrais vous la rendre aujourd'hui, car j'erre, ainsi que vous, à la merci des hommes ; et moins heureux dans mon exil, je n'ai point emporté les os de mes pères. » [*N.*, 99] « Le final d'*Atala* est plus pessimiste, parce que les événements racontés dans le roman ne permettent plus d'illusions. Les Indiens que dans l'*Essai* l'on voyait errer sans en savoir le motif, sont ici les derniers survivants d'une nation massacrée par les Blancs (par les Français, en fait) : sans patrie, sans futur. » Piero Toffano, « Chateaubriand et les Indiens d'Amérique entre 1797 et 1802 », dans *« L'Instinct voyageur ». Creazione dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand*, a cura di Filippo Martellucci, Padoue, Unipress, 2001, p. 41.

[32] Le texte de cette lettre fut d'abord publié dans le *Journal des Débats* du 31 mars 1801, puis dans *Le Publiciste* du 1er avril. *Atala* fut mise en vente chez Migneret le lendemain (2 avril 1801). La lettre est reproduite à la page 15 de l'édition Regard.

[33] C.-A. Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, *op. cit.*, t. I, p. 159.

s'insérer dans l'esprit stratégique qui animait le traité religieux. Mettant fin à une période de galère, traversée par la Révolution et l'exil, le récit aspirait à la fois à flatter Bonaparte, à servir une certaine politique, et à rejoindre un milieu littéraire savamment reconstruit. Bref, il était destiné, préparé en bonne partie par les hommes du *Mercure*[34], à un succès fracassant[35].

On apprend plusieurs choses en lisant la « Préface » et les pages des *Mémoires*. Manifeste politique déguisé, *Atala* ne renie pas son être double. L'épopée anthropologique à laquelle elle avait appartenu est encore là lors de sa parution : le fait c'est que les hommes qui applaudissaient aux leçons morales du P. Aubry ne manquaient pas de saluer avec sympathie les intentions coloniales de Talleyrand et du Premier Consul. Enfin, si la France pouvait compter sur la Louisiane grâce au traité de San Ildefonso, les projets de reconquête du Canada étaient à faire et ce récit chez les Sauvages ne cessait pas de faire rêver des colonies perdues[36].

Au point de vue poétique, d'ailleurs, l'auteur fait date :

> C'est de la publication d'*Atala* que date le bruit que j'ai fait dans ce monde : je cessai de vivre de moi-même et ma carrière publique commença. Après tant de succès militaires, un succès littéraire paraissait un prodige ; on en était affamé. L'étrangeté de l'ouvrage ajoutait à la surprise de la foule. *Atala* tombant au milieu de la littérature de l'Empire, de cette école classique, vieille rajeunie dont la seule vue inspirait l'ennui, était une sorte de production parmi les *monstruosités* ou parmi les *beautés* ; était-elle Gorgone ou Vénus ? Les académiciens assemblés dissertèrent doctement sur son sexe et sur sa nature […]. Le vieux siècle la repoussa, le nouveau l'accueillit[37]. [*MOT*, II, l. XIII, ch. 6, 622]

D'une part – je l'ai annoncé – « de ses multiples remaniements, le roman conserve la bigarrure : ses habillages successifs brouillent la transparence du sens et motivent en partie l'accusation de monstruosité[38]. » Mais, rien d'autre ? Qu'est-ce que, en effet, *Atala* ?

---

[34] La genèse d'*Atala* rejoint là celle du *Génie*, dont j'ai donné un aperçu dans le chapitre précédent (cf. *supra*, chapitre III, p. 82-85). Une habile campagne publicitaire orchestrée par Fontanes et son *Mercure de France* prépara son succès. Rappelons, en passant, que ce journal réunissait tous ceux qui souhaitaient du Premier Consul une restauration morale et politique dans le cadre d'une réconciliation nationale avec les émigrés et avec l'Église. Une lettre à Fontanes du 31 mars 1800 prouvait en outre que derrière la parution d'*Atala* il y avait toute autre ambition que la simple perte matérielle : « *Atala* réussissant peut enfin mettre un terme à cette carrière de misères que je poursuis depuis neuf ans, et qui, je l'avoue, me pèse au-delà de tout ce que j'en dis. » *Correspondance générale*, *op. cit.*, « Lettre n. 58 », t. I, p. 129.

[35] Cinq éditions se suivirent en France en une seule année ; puis *Atala* fut englobée dans le *Génie du christianisme*, dont elle partagea l'éblouissante destinée. En 1805, date de sa douzième parution, le roman fut finalement réuni à *René* sous sa forme *ne varietur*.

[36] Par le Traité de San Ildefonso (octobre 1800), l'Espagne s'engageait à céder la Louisiane et le duché de Parme à la France en échange du Grand-duché de Toscane. Il s'agissait en réalité d'un accord préliminaire, confirmé l'année suivante par le Traité d'Aranjuez. Bonaparte caressait également à l'époque le projet de réobtenir le Canada grâce aux États-Unis. L'intention de la France était alors de réunir ces vastes provinces à travers les territoires baignés par le Mississipi, l'Ohio et le Missouri.

[37] Sur la réception d'*Atala* et les débats qui en suivirent, on renvoie au bel article de Louis Hogu, « La publication d'*Atala* et l'opinion des contemporains », *Revue des facultés catholiques de l'Ouest*, XXII, 1913, p. 450-468.

[38] Pierre Glaudes, *Atala, le désir cannibale*, *op. cit.*, p. 20.

> Il n'y a point d'aventures dans *Atala*. C'est une sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique : tout consiste dans la peinture de deux amants qui marchent et causent dans la solitude ; tout gît dans le tableau des troubles de l'amour, au milieu du calme des déserts, et du calme de la religion. J'ai donné à ce petit ouvrage les formes les plus antiques ; il est divisé en *prologue*, *récit* et *épilogue*. Les principales parties du récit prennent une dénomination, comme les *chasseurs*, les *laboureurs*, etc. ; et c'était ainsi que dans les premiers siècles de la Grèce, les Rhapsodes chantaient, sous divers titres, les fragments de *L'Iliade* et de *L'Odyssée*. […] Depuis longtemps je ne lis plus qu'Homère et la Bible ; heureux si l'on s'en aperçoit, et si j'ai fondu dans les teintes du désert, et dans les sentiments particuliers à mon cœur, les couleurs de ces deux grands et éternels modèles du beau et du vrai. [« Préface », *N.*, 18]

Quant à son genre, ces mots sont assez clairs : soit un poème aux formes de l'épopée, soit un drame du cœur et de la foi. Chateaubriand met du coup son récit sous l'égide de parrains prestigieux, en excluant bien sûr le roman. Puis, il évoque par ces sources le « classique » Beau idéal (sélection et embellissement). Son intrigue doit donc être très réduite et soutenir l'intérêt avec quelques caractères choisis[39]. On pourrait deviner jusqu'ici l'esthétique du *Mercure* : La Harpe et Fontanes réaffirmaient la beauté des poèmes sur la prose et souhaitaient le retour aux classiques du Grand Siècle. Attentifs aux dangers stylistiques, ils avaient constamment décrié le roman dans le pages du journal et l'écho semble encore se répandre : « épique et lyrique à la fois, *Atala* est bien moins un roman qu'un poème[40]. » Pour le reste, Chateaubriand invite tous à relire *Atala* dans le ton du *Génie*[41] et donc à y revoir exposés les mérites artistiques et moraux de la foi. « Descriptions » et « sujet dramatique » en effet sont deux paramètres par lesquels la « Poétique » du traité annonçait la beauté littéraire des Chrétiens en infléchissant par la base l'épopée des Anciens. Les « troubles de l'amour » au milieu des déserts et du calme religieux font le reste en développant l'analyse des passions de l'apologiste. C'est par là, on le devine, que le sage conteur fera agir ses modèles. La synthèse entre Homère et la Bible va, elle aussi, dans la même direction. Le fameux « Beau idéal » rappelle ce sublime néo-classique, apanage de Longin, qui en puisant ses ressources à l'épique tire parti à juste titre d'un double héritage, païen et chrétien[42]. Et d'ailleurs, n'était-ce pas dans cette confrontation de « païen » et

[39] « *Atala*, comme le *Philoctète*, n'a que trois personnages. » [*N.*, 20] Le parallèle n'est pas nouveau si l'on pense à l'adaptation du *Philoctète* de Sophocle (1781), réalisée par La Harpe. Celui-ci rendait hommage au tragique grec pour avoir su soutenir l'intérêt dramatique avec peu de moyens.
[40] F. Letessier, « Introduction » à *Atala, René, Les Aventures du Dernier Abencérage*, *op. cit.*, p. XXVII.
[41] Dont elle doit illustrer, rappelons-le, les « Harmonies de la religion, avec les scènes de la nature et les passions du cœur humain ».
[42] Sur la question du sublime en général (annoncée *supra*, chapitre III, p. 136), je renvoie à la synthèse citée de Baldine Saint Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*. Sur ses développements dans l'œuvre de Chateaubriand, je suggère en revanche l'article de Pierre Glaudes, « Le sublime dans *Les Natchez* », *BSC*, 46, 2004, p. 98-111. Longin dans son *Traité du Sublime* illustra le premier le concept ; il affirmait à plusieurs reprises que la véritable poésie doit être grande, à savoir qu'elle doit faire naître l'étonnement et l'admiration,

« chrétien » la poétique du « Passeur » ? La continuité entre « Ancien » et « biblique », Virgile et Milton, n'était-elle pas un des points fondateurs de son art ? Pour fermer les dossiers de l'ancienne Querelle, il fallait simplement renouer, par le biais des Chrétiens, les maillons d'une longue chaîne d'influences. Le *Génie* avait tenté le parcours grâce aux temps médiévaux, religieux et nationaux[43].

On aurait mauvaise grâce, pour cela, d'accuser Chateaubriand de rimeur. Au point de vue esthétique, « l'objectif n'est pas d'obéir coûte que coûte à une tradition normative, mais de s'appuyer sur des modèles de bon goût pour engager sans trop de risques la littérature sur des voies nouvelles, quitte précisément parfois à la bousculer[44]. »

> On trouvera peut-être dans la femme que j'ai cherché à peindre, un caractère assez nouveau. C'est une chose qu'on n'a pas assez développée, que les contrariétés du cœur humain : elles mériteraient d'autant plus de l'être, qu'elles tiennent à l'antique tradition d'une dégradation originelle, et que conséquemment elles ouvrent des vues profondes sur tout ce qu'il y a de grand et de mystérieux dans l'homme et son histoire. [*N.*, 20]

Ainsi Chateaubriand décide-t-il d'illustrer le nouveau, c'est-à-dire en passant par le dogme du péché originel sorti de la Bible, idée qui aurait montré la dualité de la nature humaine en la renouvelant. On croit entendre dans ces phrases un écho de Milton. La thèse semble enfin confirmée à la fin du récit : l'apologétique a été menée à bien car « le triomphe du christianisme » sur l'amour et la mort, « les combats des passions et des vertus dans un cœur simple » sont d'un fort intérêt dramatique. Le pieux missionnaire, nommé ensuite[45], n'est qu'un autre caractère du *Génie*[46].

Sujet, passions et paysages, *in fine*, ne font que créer les prémisses d'une nouvelle épopée en forçant la poétique de ses vieux paradigmes. C'est là qu'on découvre certains traits essentiels de l'avenir littéraire et c'est là, en même temps, que l'étude de l'intertexte moderne

---

cette grandeur n'étant pas l'effet des artifices, mais de la noblesse des pensées et des images. Tout païen qu'il fût, il avait vu le beau sublime dans les récits de la *Genèse* aussi bien que dans les poèmes d'Homère.

[43] « En associant au sentiment chrétien la fécondité de la littérature moderne, Chateaubriand fonde la possibilité d'un dépassement de la querelle par la prise de conscience d'une continuité historique qui relie, à travers le Moyen-Âge chrétien, le siècle de Louis XIV à l'Antiquité. » E. Tabet, *Chateaubriand et le XVII^e^ siècle. Mémoire et création littéraire*, *op. cit.*, p. 149-150. Et on verra, tout au long des *Natchez*, comment cette synthèse sera enfin réalisée par un digne écrivain de ce siècle, Fénelon. La fusion reviendra ponctuellement dans l'« Examen des Martyrs » : « L'abondance et, comme auraient dit les Latins, la félicité de mon sujet, tient précisément au choix de ce sujet qui met à ma disposition, sans profanation et sans mélange, *les beautés d'Homère et de la Bible*… » (je souligne) [*M.*, 60].

[44] F. Bercegol, « Présentation » d'*Atala*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 20-21.

[45] « Quant au missionnaire, j'ai cru remarquer que ceux qui jusqu'à présent ont mis le prêtre en action, en ont fait ou un scélérat fanatique, ou une espèce de philosophe. Le *père Aubry* n'est rien de tout cela. C'est un simple chrétien qui parle sans rougir *de la croix, du sang de son divin maître, de la chair corrompue*, etc., en un mot, c'est le prêtre tel qu'il est. » [*N.*, 20]

[46] « Caractères sociaux - le prêtre » [*G.*, II, l. II, ch. 9].

aura joué ses fonctions. Aux poètes épiques « théoriquement[47] » annoncés s'ajouteront également d'autres noms tout à fait imposants dans l'histoire littéraire : Fénelon, Marmontel, Bernardin de Saint-Pierre sont du nombre. Ne fût-ce que pour le fait de soumettre l'envergure esthétique de l'ouvrage aux enjeux d'un phénomène plus tacite, souterrain, celui de l'« écriture oblique ». J'ai montré, par sa longue gestation, l'adhésion d'*Atala* à cette clé de lecture. « Chateaubriand – dit Fernand Letessier – mettant à l'œuvre l'ample moisson d'impressions et d'images qu'il avait rapportées d'Amérique, [*y avait mis*] la synthèse de son expérience humaine et de sa pensée, ou plutôt de ses pensées successives, la philosophique et la chrétienne[48] ». Dans un fin équilibre entre drame personnel et drame collectif, l'épopée peut servir de miroir. Certes, celle écrite par la harpe de David ou par l'orgue de Milton, par la lyre ossianique ou les plaintes de ses pères. « Gorgone ou Vénus », *Atala* en prend bien la relève. C'est en vue de cette herméneutique qu'on va donc dévoiler la fonction de renvois et réécritures.

4.1.2 *René*, frère cadet d'*Atala*

« En 1725, un Français, nommé René, poussé par des passions et des malheurs, arriva à la Louisiane. Il remonta le Meschacebé jusqu'aux Natchez, et demanda à être reçu guerrier de cette nation. Chactas l'ayant interrogé […], l'adopta pour fils, et lui donna pour épouse une Indienne, appelée Céluta. » [« Prologue d'*Atala* », *N.*, 36]

Le destin de *René* et celui d'*Atala* se ressemblent fortement. D'abord, ce récit est, lui aussi, inséparable des *Natchez* et du *Génie*. Si Chactas racontait jusqu'ici sa jeunesse à René l'Européen, celui-ci prend sa place et retrace à l'Indien, ami et père adoptif, le tableau de sa vie d'exilé. Au reste, quoique en fait il remonte au séjour londonien[49], ce texte n'était pas achevé lorsque Chateaubriand, renonçant aux *Natchez*, retrancha le diptyque pour le fondre, une fois en France, au projet du *Génie*. Ici va se faire sa première parution le 24 germinal an X (14 avril 1802). Il servait à l'époque à illustrer le chapitre « Du vague des passions » et à appuyer l'analyse sur la mélancolie que l'auteur rattachait aux Modernes. « Ce contexte, qui

[47] C'est-à-dire à la galerie de la « Poétique du christianisme », théorie de l'épopée chez Chateaubriand.
[48] F. Letessier, « Introduction » à *Atala, René, Les Aventures du Dernier Abencérage*, *op. cit.*, p. XXI.
[49] « Dans mes courses aux environs de Londres, lorsque j'étais si malheureux, vingt fois j'ai traversé le village de Harrow, sans savoir quel génie il renfermait. Je me suis assis dans le cimetière, au pied de l'orme… Salut, antique ormeau, au pied duquel Byron enfant s'abandonnait aux caprices de son âge, alors que je rêvais *René* sous ton ombre » [*MOT*, I, l. XII, ch. 4, 573-574]. Et en 1822, ambassadeur de France à Londres, il s'écriera : « Ah ! tenez, je reconnais ces vieux arbres ; c'est à leur ombre que… j'ai écrit au crayon mes tirades des *Natchez* et le premières lignes de *René*. » Phrase rapportée par le Comte de Marcellus dans *Chateaubriand et son temps*, *op. cit.*, p. 151.

cherche à prouver la supériorité de l'inspiration chrétienne sur celle de l'Antiquité païenne dans la création des œuvres d'art, offre une grille de lecture à ceux qui découvrent le texte sous le Consulat[50]. » Sans pourtant oublier que *René*, comme sa sœur, est le fils d'un vaste cycle exotique.

Ce n'est pas un hasard, en effet, si les deux ont aussi des structures très semblables : un prologue, un récit et un épilogue (implicites dans *René*), le contexte colonial (lié au fort Rosalie), la présence de René, de Chactas et d'un prêtre (le Père Souël). À l'égal d'*Atala*, la nature dite sauvage et la vie sédentaire, Nouveau Monde et Ancien Monde sont placés face à face, tant que l'œuvre porte en elle à la fois les échos des Lumières et leur réfutation. La « Préface » qui ouvrira les récits depuis 1805, année d'une première parution jumelée[51], livrera les attaques : non pas tant à Voltaire qu'au voltairianisme ou aux nombreux « philosophes » qui conduirent au naufrage de la Révolution. Bref, bien qu'ils soient rattachés à la période qui précède le massacre des Natchez[52], tant *René* qu'*Atala* font le point sur la crise de ce siècle. En outre, dans un sens plus conforme au *Génie*, il faut bien que *René* ait un but religieux, politique et social. Voilà ce qui en est de l'intrigue :

> Adopté par le peuple des Natchez, après avoir abandonné la France, René révèle son passé à Chactas et à son missionnaire ami, le P. Souël. Ayant vécu une enfance solitaire dans une province reculée où il ne connut d'autre affection que celle de sa sœur aînée Amélie, il a vainement cherché dans les voyages une paix intérieure que ni Rome et la Grèce antique, ni l'Angleterre et l'Écosse du barde Ossian, ni l'Italie chrétienne n'ont pu lui procurer. De retour dans sa patrie, où sa sœur paraît l'éviter, il demeure dans une solitude complète, à la ville d'abord, puis à la campagne : la tristesse de l'automne et du désœuvrement le pousse au bord du suicide. Alors Amélie, qui de loin a pressenti ce dessein, revient à lui, et René espère trouver enfin la félicité auprès d'elle. Mais la jeune fille lui porte une affection ardente, inquiète et excessive. Pour y échapper, elle se retire brusquement dans un monastère et refuse de revoir celui qu'elle a trop aimé. René cependant assiste à sa consécration religieuse et, au moment où elle va prononcer solennellement ses vœux, il l'entend murmurer « des paroles épouvantables » et demander au Dieu de miséricorde de bénir « un frère qui n'a point partagé (*sa*) criminelle passion ». Cette révélation subite est pour le malheureux comme un coup de tonnerre […]. C'est pourquoi, le cœur vide et désespéré, il décide de partir en exil, emportant avec lui l'amertume de ses souvenirs et l'incurable ennui qui l'ont suivi jusque chez les Sauvages, où un message vient de lui apprendre la mort apaisée de sa sœur[53].

---

[50] Colin Smethurst, « Présentation » de *René*, dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, Champion, 2008, t. XVI, p. 377.

[51] *René* est annexé aux éditions successives du *Génie* jusqu'en 1805. À partir de cette date, vu le succès extraordinaire des deux contes, ils seront séparés de l'apologétique. Cette « Préface » qui se borne à montrer, dans le cas d'*Atala*, les réactions de l'auteur aux accusations des critiques (surtout Ginguené et l'abbé Morellet), n'apporte pour René que l'extrait « Du vague des passions » et un passage de la « Défense du *Génie du christianisme* ».

[52] Le massacre de la colonie des Natchez à la Louisiane (qui eut lieu en 1727 d'après l'auteur de la première préface d'*Atala*), est le noyau thématique des *Natchez*, auxquels *René* et *Atala* restent toujours redevables.

[53] F. Letessier, « Introduction » à *Atala, René, Les Aventures du Dernier Abencérage*, *op. cit.*, p. XXXIV.

Il n'est pas difficile d'apprécier la même simplicité qui marquait l'aventure d'*Atala*. On peut oser affirmer que le but de *René* se limite à prouver dans l'espace intérieur ce qu'*Atala* avait prouvé en relation avec les scènes du désert. Car le simple « essentiel » néo-classique se marie à d'autres thèmes qu'il convient d'observer. D'abord, le conflit des passions, la liaison interdite, une espèce de rêverie dangereuse, une stérile négligence de la vie, l'ineptie, le suicide, l'exil… C'est le sage Père Souël qui remet le jeune homme, et avec lui le récit, sous l'égide religieuse. Son reproche fait de ce qu'on a ouï un contre-exemple à combattre par l'action charitable et énergique. À la base de cela il faut chercher le mérite de notre culte, à la fois responsable et remède de ce mal. La poétique chrétienne – rappelait l'écrivain du *Génie* – dessine l'homme moderne dans ses contradictions : « il reste encore des désirs, et l'on n'a plus d'illusions. » [*G.*, II, l. III, ch. 9, 714] C'est au sein de cette évolution qu'on verra s'engendrer la mélancolie romantique. Le sublime de la Bible, Ossian et Milton, le statut de certains personnages romanesques construiront ce modèle esthétique[54]. Sans jamais oublier, sous l'habile mode d'emploi de ces ombres, la présence du créateur : « Si la source de cette vision du monde peut avoir son origine dans l'expérience personnelle de dix ans de révolution et d'exil[55] », la fiction, quant à elle, fait de l'aliénation l'attribut de tout homme face au règne de l'absurde. Et d'ailleurs « *René* est bien le poème d'une génération de ruines, écrit au lendemain d'une révolution, quand le sentiment de l'existence se confond avec le désespoir de vivre et l'effritement des choses[56]. »

Sur le plan rhétorique, l'histoire reste toujours hésitante entre un nombre de structures disponibles. Le récit rejoint là encore une fois *Atala*. Qu'il soit conte philosophique ou conte moralisé, récit de voyage ou roman-confession, *René* ne s'adapte à aucune case. Certes, l'étiquette d'épisode que l'auteur lui attribue nous ramène au genre somme[57], et au *topos* homérique du « récit enchâssé[58] ». Pour sa suite de tableaux pittoresques et tragiques, il s'y attache également, car c'est dans ces aspects que les pages du *Génie* avaient modernisé l'épopée : il est comme son aînée un « poème, moitié descriptif, moitié dramatique ».

---

[54] Gilbert Chinard et Maurice Regard ont montré, plus que d'autres, le cortège innombrable qui précède la naissance de René : Job, Jean-Jacques, le *Werther* et le *Faust*, Ossian et Beattie, *Odérahi* (anonyme - 1796), Alonzo des *Incas* et *L'Homme sauvage* de Mercier (1767). Cf. Gilbert Chinard, « Quelques origines littéraires de *René* », *PMLA*, 43, 1928, p. 288-302 et M. Regard, « Sources », dans mon édition de référence, p. 108.

[55] C. Smethurst, « Présentation » de *René*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 389.

[56] M. Regard, « Introduction », dans *N.*, 107.

[57] « Mais si Calliope emprunte les ornements de Melpomène, la première a des charmes que la seconde ne peut imiter : le *merveilleux*, les *descriptions*, les *épisodes*… » [*G.*, II, l. I, ch. 2, 629] « Ainsi né d'une épopée indienne *René* nous sera rendu dans une épopée chrétienne. » Jean Balcou, « René contre Dieu ? », dans *Chateaubriand. La fabrique du texte*, *op. cit.*, p. 168.

[58] « Chateaubriand lui-même à différents moments appelle *René* et *Atala* des épisodes, implicitement comme des épisodes homériques extraits d'un ouvrage épique comme *Les Natchez*. » C. Smethurst, « Présentation » de *René*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 388.

Il ne reste qu'à explorer l'écriture dans une triple dynamique : dans l'optique de ses couches successives (des Lumières aux beautés religieuses) – ou bien sûr dans sa double origine (des *Natchez* au *Génie*) – dans ses innovations esthétiques (presque une anti-épopée par rapport aux Anciens), et dans l'herméneutique d'un travail attentif sur la lettre, à la fois stratégie littéraire, biographique et historique.

4.1.3 *Les Natchez* : « œuvre monstre » ou « chaos magnifique »

À redire la pénible gestation des *Natchez*, on pourrait suspecter l'attitude de l'auteur d'être trop fantaisiste :

> Lorsqu'en 1800 je quittai l'Angleterre pour rentrer en France sous un nom supposé, je n'osai me charger d'un trop gros bagage : je laissai la plupart de mes manuscrits à Londres. Parmi ces manuscrits se trouvaient celui des *Natchez* dont je n'apportais à Paris que *René*, *Atala*, et quelques descriptions de l'Amérique.

Mais, raconte Chateaubriand…

> Quatorze années s'écoulèrent avant que les communications avec la Grande-Bretagne se rouvrissent. Je ne songeai guère à mes papiers dans le premier moment de la Restauration, et d'ailleurs comment les retrouver ? Ils étaient restés renfermés dans une malle, chez une Anglaise qui m'avait loué un petit appartement à Londres. J'avais oublié le nom de cette femme ; le nom de la rue, et le numéro de la maison où j'avais demeuré, étaient également sortis de ma mémoire.
> […] MM. de Thuisy eurent la bonté de commencer des recherches […]. Ils découvrirent d'abord avec une peine infinie la maison que j'avais habitée dans la partie ouest de Londres. Mais mon hôtesse était morte depuis plusieurs années, et l'on ne savait ce que ses enfants étaient devenus. D'indications en indications, de renseignements en renseignements, MM. de Thuisy, après bien des courses infructueuses, retrouvèrent enfin dans un village à plusieurs milles de Londres, la famille de mon hôtesse.
> Avait-elle gardé la malle d'un émigré, une malle remplie de vieux papiers à peu près indéchiffrables ? N'avait-elle point jeté au feu cet inutile ramas de manuscrits français ?
> D'un autre côté, si mon nom sorti de son obscurité avait attiré dans les journaux de Londres l'attention des enfants de mon ancienne hôtesse, n'auraient-ils point voulu profiter de ces papiers, qui dès lors acquéraient une certaine valeur ?
> Rien de tout cela n'était arrivé : les manuscrits avaient été conservés ; la malle n'avait pas même été ouverte. Une religieuse fidélité, dans une famille malheureuse, avait été gardée à un enfant du malheur. [*N.*, 159-160]

Les données y sont toutes : le départ, les papiers dans une malle, une famille inconnue, des enquêtes et un enfant malheureux[59]. Puis, le sage narrateur abandonne le récit pour lier ses Sauvages au succès d'*Atala*[60] ; le sujet est ainsi formulé : « Après la découverte de l'Amérique, je ne vis pas de sujet plus intéressant, surtout pour les Français, que le massacre de la colonie des Natchez à la Louisiane, en 1727. Toutes les tribus indiennes conspirant, au Nouveau-Monde, me parurent offrir un sujet presque aussi heureux que la conquête du Mexique. » [*N.*, 160] Mais au-delà d'une fausse date (1729 et non pas 1727[61]) et du clair souvenir des *Incas*[62], ce qui frappe vient après : « Je jetai quelques fragments de cet ouvrage sur le papier, mais je m'aperçus bientôt que je manquais de vraies couleurs, et que si je voulais faire une image semblable, il fallait, à l'exemple d'Homère[63], visiter les peuples que je voulais peindre. En 1789, je fis part à M. de Malesherbes du dessein que j'avais de passer en Amérique. […] La révolution mit fin à tous mes projets. […] j'ai erré sur les terres étrangères. » [*N.*, 160-161]

Il suffit de s'arrêter au paratexte pour comprendre le côté aventureux et l'immense étendue temporelle des *Natchez* : de 1789 (« j'étais encore très jeune ») jusqu'à 1826 (*Œuvres complètes* Ladvocat) en passant par 1791-1792 (voyage en Amérique) et 1793-1800 (« Lorsque […] je quittai l'Angleterre » ; « j'ai erré sur les terres étrangères »). Résumons brièvement l'aventure de ce gros manuscrit[64] qui, à l'égal de *René* et *Atala*, m'aidera à mieux cerner les nuances conceptuelles sous-jacentes.

D'abord, Chateaubriand dut avoir, encore jeune chevalier, l'idée de « composer un ouvrage dans le ton des *Incas* […], d'opposer la nature à la civilisation, de plaider la cause des derniers Indiens, et de condamner leurs conquérants[65]. » À ce plan primitif, pas très loin dans l'esprit et dans le temps de l'*Essai historique*[66], il aurait dû annexer plusieurs notes résultant

[59] Le manuscrit retrouvé ou à retrouver, aussi bien que les autres éléments du récit, sont en fait les motifs littéraires de deux formes romanesques très en vogue à l'époque : le roman noir et celui picaresque, axés très souvent sur une *quête*.

[60] « Voici comment je parlais des *Natchez*, dans la préface de la première édition d'*Atala* : « J'étais encore très jeune, lorsque je conçus l'idée de faire *l'épopée de l'homme de la nature*… » [*N.*, 160]

[61] C'est deux ans après, en 1729 que les Natchez, soumis aux Français, se révoltèrent contre les colons et furent vaincus. La révolte, causée par la provocation du chef français du fort Rosalie (construit en 1716) provoqua l'anéantissement et la dispersion de cette race. Si Chateaubriand force l'Histoire, c'est peut-être pour la plier à sa chronologie interne : ainsi faisant, Chactas peut assister aux derniers fastes de Louis XIV (il est en France vers 1680) et René peut voir la France de la Régence au retour de ses courses.

[62] La conquête du Mexique était déjà au centre de l'épopée coloniale de Marmontel (1777) : « Jamais l'histoire n'a rien tracé de plus touchant, de plus terrible que les malheurs du Nouveau Monde » (« Préface », *Les Incas*, p. III).

[63] Mais aussi de Bernardin de Saint-Pierre qui, par le succès de son *Paul et Virginie* (1788), avait montré le vrai parti qu'on peut tirer en littérature de l'observation directe des paysages et des mœurs.

[64] « Il se compose […] de deux mille trois cent quatre-vingt-trois pages in-folio. » [*N.*, 162]

[65] Gilbert Chinard, « Introduction » à *Les Natchez*, Paris, Droz, 1932, p. 11.

[66] L'*Essai historique sur les révolutions* fut rédigé entre 1794 et 1796. On y trouve, à la fin, tout le philosophisme d'une « Nuit chez les Sauvages de l'Amérique ». Cf. *E.*, II, ch. 57, 441-448.

d'un voyage sur les lieux qui ne fut qu'en surface d'intérêt géographique[67]. Cet amas de feuillets – que l'auteur appelait *Les Sauvages* – aurait dû être perdu avec la Révolution et recréé en Angleterre par le noble exilé. C'est en 1797-1798 que le corps des *Natchez* (*René et Céluta*) subira l'attendu ébranlement, à savoir après l'avis de Fontanes et l'effet d'une soudaine conversion religieuse. Le premier, responsable de la « mise en épique » de l'ouvrage[68] ; le second de son démembrement au profit d'un nouvel opuscule, *De la Religion chrétienne par rapport à la Morale et aux Beaux-Arts*[69]. D'ailleurs, le contexte se faisait contraignant : il fallait un sujet plus actuel qui aurait pu le lancer par un vrai coup d'éclat. Dès la fin de l'exil (1799), *Les Natchez* sacrifièrent au *Génie* leurs passages les plus beaux[70]. Rentrant en France, sous le Consulat, l'écrivain aurait donc confié le gros texte à une hôtesse[71] pour ne le retrouver qu'avec la Restauration (1816), il aurait continué l'ancienne « mise en épique » (arrêtée au livre VII) en laissant cependant à la moitié sa structure romanesque. Ainsi, mi-épopée et mi-roman, « l'écume [*laissée intacte*] au frein du jeune coursier » [*N.*, 162], la saga aurait nourri les *Œuvres complètes* (1826)[72].

---

[67] Le dessein officiel présenté à Malesherbes était alors la découverte du passage à nord-ouest. Les étapes du voyage peuvent se résumer ainsi : Philadelphie, New York, Albany, Niagara. De la rive sud du lac Erie, Chateaubriand aurait gagné le fleuve Ohio jusqu'à Pittsburgh. Il est fort probable qu'il ait avancé jusqu'au Mississipi, d'où son voyage de retour vers Philadelphie et de là en Europe (10 décembre 1791). Ce qu'il faut retenir, cependant, c'est que Chateaubriand ne mit jamais pied aux Natchez et qu'il n'a point vu la vallée du Bas Mississipi. Sa fiction se serait donc nourrie des récits de voyage d'autres auteurs, tels que Lahontan, Lafitau, Charlevoix, Le Page du Pratz et Bartram. On peut trouver une reconstruction du voyage et un répertoire de références dans Gilbert Chinard, *L'exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Hachette, 1918.

[68] Voilà ce qu'il écrit à Fontanes le 15 août 1798 : « De vous à moi, et de *La Grèce sauvée* [*épopée de Fontanes*] aux *Natchez*, la chute est immense […]. Tout ce que j'ai pu faire à été de mettre au net un troisième livre, et d'imaginer une nouvelle division du plan. Chaque livre portera un titre particulier. Les deux premiers, par exemple, s'appelleront *les livres du récit* ; le troisième, *le livre de l'enfer* ; le quatrième, *le livre des mœurs* ; le cinquième, *le livre du ciel* ; le sixième, *le livre d'Othaïti* ; le septième, *le livre des lois* etc. etc., de même que les anciens disaient *le livre de la colère d'Achille*, *le livre des adieux d'Andromaque* etc. et de même qu'Hérodote avait divisé son histoire. » *Correspondance générale*, *op. cit.*, « Lettre n. 36 », t. I, p. 86. On a là une « division tout antique » qui permettait à Chateaubriand de recadrer ses brouillages littéraires dans des cases prestigieuses : l'épopée et l'histoire. Trois mois après cette lettre, fatigué par la tâche, il dira à Baudus son découragement pour un texte qui n'aurait pas attendri « les tigres de *ses* jours ». Cf. « Lettre 37 », t. I, p. 87-88.

[69] Origine du *Génie de christianisme*. Voir les pages correspondantes des *Mémoires* [*MOT*, I, l. XI, ch. 4 et ch. 5, 552-557], la lettre à Amable de Baudus (5 avril 1799) et celle écrite à Fontanes le 19 août 1799.

[70] « Un inscindibile amalgama di retaggi religiosi familiari, di reazioni emotive ben comprensibili nella situazione dolorosa del giovane emigrato, e di più o meno lucide considerazioni di opportunità, determinano il *philosophe* deista e anticlericale dell'*Essai* a farsi apologista della religione. » Ivanna Rosi, « Introduzione » à *I Natchez*, a cura di Ivanna Rosi e Filippo Martellucci, Florence, Le Lettere, 2004, p. X.

[71] À l'exception d'*Atala* et de *René*, qu'il rapporte avec lui pour en faire des tableaux du *Génie*.

[72] Où elle occupe, sans épisodes, deux gros volumes (XIX et XX). La genèse tourmentée des *Natchez* est ramenée par Philippe Moisan à trois étapes (autant de strates idéologiques) visibles dans la version définitive : l'utopie, l'abîme et le feu. Cf. Philippe Moisan, Les Natchez *de Chateaubriand : l'utopie, l'abîme et le feu*, Paris, Champion, 1999.

Le chaos génétique[73] se reflète sur le sens général. D'abord, sur ces contradictions témoignant d'une pensée en mouvement[74]. Puis, sur les grilles de lecture que l'on voit très souvent s'enchaîner : « Or l'impression finale qui se dégage de la lecture des *Natchez* est loin d'être entièrement favorable aux Indiens, et l'on peut y trouver, en plus d'un endroit, un véritable panégyrique de la civilisation[75]. » Le dessein primitif continue certainement de paraître, mais il est presque toujours confondu par l'ajout des états successifs, plus chrétiens, adaptés aux exigences de l'époque. Son auteur, en effet, s'efforçait de « dénaturer » les Sauvages en rendant son vieux cri de révolte (contre la France et la foi) national et moral. Au-delà du paysage édénique, devenu mortifère et inquiétant, on a là un exemple pertinent de surimpression sémantique : le récit de Chactas. L'intuition vient de l'article de Jean Pommier, « Chateaubriand en Amérique et le cycle de Chactas[76] ». L'hypothèse voulait faire coïncider la première rédaction du roman – remontant aux années précédant le voyage – avec le périple de Chactas qui occupe actuellement les livres V-VIII. L'auteur s'amusait à indiquer l'abondance des renvois voltairiens (*Le Siècle de Louis XIV*, *Candide*, *L'Ingénu*) : l'Indien, pas encore un Natché[77], démasquait, tel le Sauvage ingénu de Voltaire, la violence et l'absurde de l'Europe. Cela, évidemment, jusqu'à la Révolution, après laquelle Chateaubriand crée René, son exil et ses crises[78], et confie à Fénelon les enjeux d'un virage capital. Ce dernier est adressé à Chactas pendant son passage chez l'Évêque[79] (livre VII). En adhésion avec le cadre précédent – Chateaubriand avait d'abord eu l'intention de critiquer notre civilisation[80] – « on s'attendrait à voir Chactas proclamer la supériorité de la bonne loi naturelle[81] ». Et pourtant on est vite étonnés. « Non seulement Fénelon s'attache à démontrer

[73] « […] il a fallu mettre à part ce qui est voyage, à part ce qui est histoire naturelle, à part ce qui est drame ; il a fallu beaucoup rejeter et brûler encore davantage de ces compositions surabondantes. Un jeune homme qui entasse pêle-mêle ses idées, ses inventions, ses études, ses lectures, doit produire le chaos ; mais aussi dans ce chaos, il y a une certaine fécondité qui tient à la puissance de l'âge, et qui diminue en avançant dans la vie. » [*N.*, 162]

[74] « À n'en point douter […], nous avons le droit de considérer cet ouvrage comme un document précieux sur la vie intérieure de Chateaubriand de 1794 à 1799. » G. Chinard, « Introduction » à *Les Natchez*, *op. cit.*, p. 29.

[75] *Id.*, p. 27.

[76] Paru dans Jean Pommier, *Dialogues avec le passé*, Paris, Nizet, 1967, p. 57-78. Avant, « Le cycle de Chactas », *RLC*, 18, 1938, p. 604-629.

[77] Dans cette première version, Chactas est un Huron ou un Iroquois du Canada. Ce n'est pas un hasard si, après avoir analysé plusieurs témoins, Pommier rejoint la conclusion que, en dépit du pays des Natchez, « le dossier américain le plus important devait être celui du Canada. » J. Pommier, « Le cycle de Chactas », art. cité, p. 613 et 617.

[78] Dès 1798, en effet, René l'exilé déplacera l'axe central des *Natchez* sur son drame intérieur. En témoigne le titre même de l'ouvrage, pour quelques temps *René et Céluta*.

[79] François de Salignac de la Mothe Fénelon, archevêque de Cambrai (1651-1715).

[80] « Ce dialogue fictif entre Chactas et Fénelon permet à Chateaubriand de confronter des aspects contradictoires de sa propre personnalité : le jeune disciple de Rousseau, qui se méfie de toute autorité politique, et qui termine son *Essai historique* de 1797 par un nostalgique adieu à ses chers Sauvages ; l'homme de trente ans qui redécouvre, en écrivant *Le Génie du Christianisme*, la valeur de la civilisation chrétienne, embellie par les arts. » J.-C. Berchet, note 210, p. 631 de son édition d'*Atala. René. Les Natchez*.

[81] G. Chinard, « Introduction » à *Les Natchez*, *op. cit.*, p. 27.

qu'il n'est de véritable vertu que dans notre société ; mais il esquisse en quelques mots les thèses essentielles du *Génie*[82]. »

C'est l'ultime de ces phases – scandées par Chactas, René, Fénelon – que confirment les passages sur le Ciel[83] et les mots du P. Souël : « Ô véritable religion ! que tes délices sont puissantes sur les cœurs ! que ta raison est adorable ! que ta philosophie est haute et profonde ! Dans celle des hommes, il manque toujours quelque chose ; dans la tienne tout est surabondant. » [*N.*, l. III, 207]

« Ni dans *Atala*, ni dans *René* on ne trouverait une renonciation aussi nette du primitivisme et du philosophisme[84]. »

Sur le monstre stylistique[85] qu'est le texte des *Natchez* il suffit d'évoquer la « Préface », très utile par ailleurs pour mon type d'analyse :

> J'ai déjà dit qu'il existait deux manuscrits des *Natchez* : l'un divisé en livres, et qui ne va guère qu'à la moitié de l'ouvrage ; l'autre qui contient le tout sans division, et avec tout le désordre de la matière. De là une singularité littéraire dans l'ouvrage, tel que je le donne au public : le premier volume s'élève à la dignité de l'épopée, comme dans *Les Martyrs*[86] ; le second descend à la narration ordinaire…
> […] Dans le second volume, le *merveilleux* disparaît, mais l'intrigue se complique, et les personnages se multiplient […] Enfin le roman remplace le poème, sans néanmoins descendre au-dessous du style de *René* et d'*Atala*, et en remontant quelquefois, par la nature du sujet, par celle des caractères et par la description des lieux, au ton de l'épopée. [*N.*, 163-164]

La poétique formulée est éloquente car l'auteur y établit ses critères : l'épopée et ses recettes nous projettent à un ensemble romanesque (la *Suite des Natchez*) où Calliope n'est pas du tout absente. Les poètes épiques y subsistent, l'intertexte « ossianique » – dit G. Chinard[87] – y est encore, aussi bien que les trois paramètres génériques du *Génie* : sujet, caractères, descriptions. C'est au fil de ces pistes que j'aborde l'analyse du *corpus* des Indiens, ne fût-ce que dans le but de trouver dans leur orchestration, l'« intime réminiscence[88] » aussi bien que le fonctionnement des textes-souches. Si l'étude ne dira que très peu sur Homère ou Virgile, préférant un certain type d'héritage culturel, c'est qu'elle est en même temps le reflet d'une pensée spécifique. La conscience chrétienne (ses conflits et ses

[82] *Ibid.*
[83] Voir surtout le début du livre V.
[84] G. Chinard, « Introduction » à *Les Natchez*, *op. cit.*, p. 27.
[85] « Si on s'occupait encore de style, les jeunes écrivains pourraient apprendre, en comparant le premier volume des *Natchez* au second, par quels artifices on peut changer une composition littéraire, et la faire passer d'un genre à un autre. » [*N.*, 165]
[86] Ouvrage analysé au chapitre suivant.
[87] G. Chinard, « Introduction » à *Les Natchez*, *op. cit.*, p. 24.
[88] E. Tabet, *Chateaubriand et le XVII^e siècle. Mémoire et création littéraire*, *op. cit.*, p. 9. L'auteur fait reposer sa thèse sur le principe qu'aucune création littéraire ne peut se concevoir hors de certains échos, d'une réminiscence textuelle, bref, d'un héritage culturel, savamment réélaboré.

peintures[89]) engendrait chez le jeune théoricien les enjeux d'une nouvelle esthétique qui, à son tour, renvoyait à un contexte (historique, politique, personnel) pris au vif ; les Modernes, par ailleurs, permettaient de renouer avec les temps actuels la poétique des Anciens selon des procédés de réinvestissement idéologique. La pratique, on l'espère, montrera la richesse d'un tel jeu de miroirs par le même mécanisme : l'intertexte épique moderne[90].

4.2 *Atala*

4.2.1 Les *amours* de deux *sauvages* dans le *désert*

Il semblerait, tout compte fait, que l'affaire de l'épique ne puisse pas être conçue, chez le jeune Chateaubriand, à l'abri d'impasses. La multiplication des épopées, la grande orchestration du littéraire et du social, l'envie de réadapter l'ancien poème au monde contemporain posaient quelques problèmes. Un double éclatement se produisait au fil du changement : le Nouveau Monde, la Bible, l'Histoire de la nation (souvent des faits récents) offraient plusieurs sujets tandis que d'autres formes infléchissaient le genre : tantôt la pastorale, tantôt l'art descriptif ou didactique, tantôt le romanesque[91]. Personne n'allait tenter cette entreprise sans risque de faire naufrage. C'est que les longs ouvrages d'Homère et de Virgile, les héros et les dieux païens disaient très peu auprès de l'homme moderne. Du moins, repris sans relecture. Bref, au moment même où un grand poème aurait rehaussé le sort de la nation (toujours en quête, hélas, des origines au lendemain de la Révolution), les œuvres de l'autre côté faisaient faillite. Tout comme les arts poétiques, souvent calques d'Aristote. Ce qui s'impose par contre, c'est un recentrement, une sorte de compromis : entre un véhicule formel privilégié[92] et un renouvellement substantiel des besoins, des valeurs. Ou encore, le simple réarrangement d'une mise en forme stylistique – l'épopée, premier des genres – avec

[89] Le mélange de la foi et de la mélancolie, du péché originel et du vague des passions, de la poésie descriptive et de l'art du sublime traversait la « Poétique » du *Génie* pour n'admettre que quelques postulats des Modernes à développer dans ses œuvres de fiction.

[90] « Les procédés de réécriture […] témoignent d'un infléchissement des tonalités et des significations imprimant au texte d'origine des valeurs nouvelles. » E. Tabet, *Chateaubriand et le XVII^e siècle. Mémoire et création littéraire*, *op. cit.*, p. 234. L'infléchissement mélancolique que Chateaubriand fait subir à Virgile par le Tasse [*G.*, II, l. I, ch. 2, 630] ou encore plus par Racine [*G.*, II, l. II, ch. 11, 679] est un exemple concret. Cf. *supra*, chapitre III, p. 88 et p. 111-112.

[91] J'ai déjà souligné l'incursion de ces formes chez l'auteur du *Génie*. Là, par exemple, Chateaubriand n'avait pas hésité à entremêler à son étude sur l'épique les exemples de Gessner (*La Mort d'Abel*), de Rousseau (*La Nouvelle Héloïse*) ou de Pope (*Eloisa to Abelard*) aussi bien qu'une série de chapitres sur la poésie descriptive (Cf. *G.*, II, l. IV, ch. 1-2-3 et *supra*, chapitre III, p. 111 et suiv.) Le poème didactique y est lié par l'écho à Fénelon et à son *Télémaque*.

[92] On sait très bien l'ampleur du rôle épique comme « représentation », « miroir », « commémoration » et ensemble de hautes valeurs.

un nouveau cadre communicationnel[93]. Un nouvel héroïsme, une nouvelle perspective de l'intrigue, un nouveau merveilleux (un espace tant physique que métaphysique) sont en fait des exemples parmi d'autres de cet engouement ou, mieux, des terrains où l'essor de la modernité peut se faire[94]. Aucun grand écrivain ne pouvait se soustraire au pari. Y compris, évidemment, l'Enchanteur. L'inlassable théoricien avait pris la relève dans les pages du *Génie* pour s'unir au fécond praticien des *Natchez* et des *Martyrs*. La clé – comme on l'a bien montré – était moins dans un simple refus des Anciens que dans les modes de lecture que, dans cette tradition, fournissaient les Modernes. Et c'est donc en axant sa théorie sur un digne patronage (la Bible, le Tasse, Milton…) que l'habile tacticien avait pensé relancer le christianisme ; c'est au fil de sujets, passions et paysages qu'une subtile réécriture avait mis ces auteurs au service de sa thèse. Les Anciens, lorsqu'ils sont convoqués, ne vont pas sans passer sous les yeux du Chrétien (Virgile devient « mélancolique[95] ») ou sans être escortés par la Bible. Enfin, on est encore assez loin, malgré tout, d'enterrer l'épopée. Elle se transforme plutôt en écriture contemporaine, plus souple, plus ouverte, mélangeant sujets et formes, modulant sous la couche rhétorique tantôt des concepts, tantôt un nouveau monde, tantôt un Moi intime, collectif ou historique. Or c'est ce renouveau que permettent les Modernes et c'est par cet aspect – d'« œuvre monde » polyphonique – que les œuvres ici lues ne peuvent pas s'abstenir de l'épique. L'apparat de préfaces des *Natchez*, de *René* et d'*Atala*, aussi bien que leur longue genèse, vont dans cette direction : quitte à faire de ce genre une grosse Hydre, pétrie d'influences stylistiques, l'écrivain ne cesse pas de se dire poète épique. L'intertexte – procédé signifiant – canalise sa lecture, sa façon d'infléchir, ses idées en mutation. Au-delà d'une stérile liste des sources, il s'agit dans cette thèse d'évaluer les nombreux glissements (leur statut, leur fonction, ce qui est pris et ce qui reste[96]), et de reconstruire les maillons d'influences sous un angle « transformationnel[97] ». À une lecture minutieuse des reprises

[93] J.-M. Roulin donne une synthèse de touts ces nœuds en deux écrits cruciaux : dans les premières pages de l'article « Le paysage épique, ou les voies de la renaissance » (dans *Chateaubriand : le tremblement du temps*, *op. cit.*, p. 19-22) et dans l'« Introduction » à son essai *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. XI-XX. Les enjeux de l'épopée en France au XVIII[e] sont aussi résumés dans l'article de Ph. Roger, « "Le dernier effort de l'esprit humain ?" Réflexions sur l'épopée au siècle des Lumières », dans *L'Épique : fins et confins*, *op. cit.*, p. 157-173.

[94] L'épopée englobe en elle plusieurs domaines – l'humain, le religieux, le politique, l'émotionnel – par un ensemble de lieux traditionnels : l'action, le merveilleux, le héros vainqueur, les épisodes. Ce sont là les points brûlants qui ont absorbé des siècles de controverses autour du genre. J'ai soulevé maintes fois l'immense question pour illustrer ma thèse.

[95] *G.*, II, l. II, ch. 11, 679. En outre, ce qui semble important, le Virgile du *Génie* n'était pas forcément l'auteur d'épopées. Dans les pages signalées et commentées *supra* (chapitre III, p. 111), on évoque l'écrivain bucolique.

[96] Ellipses, omissions, coupures, mais aussi commentaires, ajouts, paraphrases, citations déguisées.

[97] Dimension capitale de l'intertextualité. Voir A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.*, p. 38 et Pierre-Marc de Biasi, article « Théorie de l'intertextualité » de l'*Encyclopædia universalis*, Paris, volume Corpus, 1989, p. 514-516.

matérielles s'ancrera, pour finir, une autre piste, une approche plus globale visant à détecter une filiation ou un patronage idéal.

« Persuadé que « la charpente de l'épopée, du drame et même du roman, nous a été léguée toute faite par nos devanciers[98] », Chateaubriand n'hésita pas à reprendre des situations et des thèmes connus : le vieillard narrateur, le couple fraternel, la course à travers la forêt, l'orage extériorisant le trouble des sens, la mort angélique de l'héroïne et le sermon consolateur[99]. » Des thèmes, bien sûr, qui avaient déjà fait du genre noble une immense mosaïque littéraire. D'ailleurs, la notion d'épopée qu'avait lancée Marmontel l'attestait : « Il n'y a pas de règle exclusive sur le choix du sujet[100]. » Et Chénier d'annoncer : « L'auteur d'*Atala*, en mettant l'amour aux prises avec la religion croit avoir conçu une idée neuve, et vaincu une extrême difficulté. […] Il est peu probable qu'il n'ait pas entendu parler de Renaud et d'Armide, de Roger et de Bradamante, où même de la tragédie de *Zaïre*[101]. » Or M. Ginguené l'appuyait et l'abbé Morellet y ajoutait l'*Héloïse*. L'écrivain, pour sa part, n'avait pas renoncé, à l'occasion, à montrer ses modèles : Arioste et le Tasse, Voltaire et Rousseau, sans parler de sa longue galerie de Chrétiens[102]. Si dans l'ample construction du *Génie* les beautés de la foi avaient fondé la conscience littéraire et historique des Modernes, c'était certes – nous explique son auteur – dans une sorte de continuité de l'Ancien à l'état actuel, assurée par l'époque médiévale, nationale et chrétienne[103]. Dans ces pages, il n'est pas nécessaire de refaire l'inventaire des « élus », car le fait qu'on retrouve certains prédécesseurs semble ici indéniable. Il s'avère en revanche capital d'évoquer chacun d'eux sous les traits que leur donne la reprise, la fusion de leurs œuvres dans un nouveau contexte. Donc, comment Chateaubriand réécrit Arioste, le Tasse ou Voltaire ? Comment intègre-t-il les poètes et quel sens acquièrent-ils sous sa plume ?

Le chapitre qu'*Atala* avait le but d'illustrer – « Harmonies de la religion, avec les scènes de la nature et les passions du cœur humain » – résume non seulement une dimension de l'ouvrage. Une poétique s'y dessine – celle qu'on a analysée ci-dessus – qui est aussi une claire annonce du futur intertexte. Le rappel relie ici, par une belle paraphrase, Chateaubriand

---

[98] Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, *op. cit.*, p. 125.
[99] Tanguy Logé, « Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre », *RHLF*, sept.-oct. 1989, p. 887.
[100] « Un voyage, une conquête, une guerre civile, un devoir, un projet, une passion, rien de tout cela ne se ressemble ; et tous ces sujets ont produit de beaux poèmes ». Jean-François Marmontel, « Épopée », dans *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 510.
[101] Marie-Joseph Chénier, *Les Nouveaux Saints*, à Paris, chez Dabin, an IX (1801), cité dans Armand Weil, « Introduction » à *Atala*, Paris, Corti, 1950, p. LXX.
[102] Fréquemment redevable à la riche réflexion sur l'épique du *Génie*.
[103] C'est par là effectivement qu'il avait dépassé la Querelle. Et le Moyen-Âge, comme le rappelle Quinet, est aux « origines de l'humanité moderne ». Cf. son article « De l'unité des littératures modernes » dans *Revue des deux mondes*, juillet-septembre 1838, annexé par E. Tabet à son *Chateaubriand et le XVII^e siècle. Mémoire et création littéraire*, *op. cit.*, p. 411-417.

au *Traité de l'existence de Dieu*[104], dont la première partie a pour sous-titre : « Démonstration de l'existence de Dieu tirée du spectacle de la nature et de la connaissance de l'homme ». Du reste, « personne ne songe plus à faire un crime à l'archevêque de Cambrai d'avoir voulu guérir les passions par le tableau du désordre des passions[105] » [« Défense du *Génie du christianisme* », *G.*, 1105]. Le *Génie*, quant à lui, avait fait de la *Démonstration* une des preuves de l'étude de l'espace : un immense univers où résonne la présence du divin. Le « Prologue » d'*Atala* en réveille la mémoire : « Malgré les nombreuses injustices que Chactas avait éprouvées de la part des Français, il les aimait. Il se souvenait toujours de Fénelon, dont il avait été l'hôte[106], et désirait pouvoir rendre quelque service aux compatriotes de cet homme vertueux. » [« Prologue d'*Atala* », *N.*, p. 36] Or posons que cette ombre littéraire nourrisse les principes esthétiques du récit : on n'a certes aucune peine à connaître Fénelon (*Télémaque*, *in primis*) dans ce bref manifeste imprimé sur les arbres : « En descendant la montagne, j'aperçus des chênes où les Génies semblaient avoir dessiné des caractères étrangers. L'ermite [*le Père Aubry*] me dit qu'il les avait tracés lui-même, que c'était des vers d'un ancien poète appelé Homère, et quelques sentences d'un autre poète plus ancien encore, nommé Salomon. » [*N.*, 69] La gravure illustre la fusion du païen et du chrétien, du profane et du sacré que rappelle Fénelon[107]. Si l'auteur du *Génie* le reprend « ce n'est pas seulement parce que le *Télémaque* réunit les deux Antiquités à travers les fables homériques : c'est aussi parce que Fénelon réconcilie la poésie avec le sacré[108]. »

Confrontée aux « œuvres monde » de l'épique, *Atala* ne donne pas trop d'espace à l'action. L'intrigue, entendue sous un angle canonique, est très vite reléguée aux luttes tribales narrées par Chactas[109], ces dernières rappelées pour lancer la vraie lutte du récit, celle de l'âme d'Atala. Maints détails réélaborent la tragédie des *Incas* : Cora fait son vœu solennel au Soleil suivant l'ordre de son père, Atala est consacrée par sa mère à la virginité ; la première subira l'extinction corporelle[110], la seconde périra avec sa mère en enfer ; ni Alonzo ni Chactas ne renoncent à l'union ; les deux couples malheureux s'enfuient pareillement vers les

[104] Auquel Fénelon se consacra depuis 1712. Pendant les quinze dernières années de sa vie (1700-1715), l'archevêque fut quand même très actif : occupations politiques, littéraires, spirituelles, lutte acharnée au jansénisme. Il résuma dans sa *Lettre à l'Académie* (1714) les principes de sa pensée littéraire.
[105] Chateaubriand justifiait par cela sa peinture des passions dans *René* et *Atala*.
[106] À Paris, pendant le séjour européen que Chactas raconte dans *Les Natchez*. Cf. *N.*, l. V-VIII et ci-dessus, p. 156. Quand René arrive en Louisiane (1725), au début d'*Atala*, Chactas a soixante-douze ans et quarante-cinq ans se sont écoulés depuis son passage à Paris (vers 1680).
[107] Dans un fameux chapitre (le cinquième) des *Réflexions sur la rhétorique et la poétique*, Fénelon construisait les liens entre poésie et religion. Ce n'est pas un hasard si Ballanche le révoque lorsqu'il vante le « génie du christianisme » du *Télémaque*.
[108] E. Tabet, *Chateaubriand et le XVII^e siècle. Mémoire et création littéraire*, *op. cit.*, p. 165.
[109] Voir l'exposition ci-dessus (p. 144-145) aussi bien que les pages 35-41 de l'édition Regard.
[110] Selon l'usage des Incas : enterrement encore vivante pour Cora, le bûcher pour ses chers et pour ceux de son homme, confiscation des terres. Sur d'autres marques de ressemblance, je renvoie à Rebecca M. Valette, « Chateaubriand's Debt to *Les Incas* », *Studies in Romanticism*, II, 1963, p. 177-183.

bois[111] : « Cora, faible et tremblante, s'abandonne à son guide. Il l'emporte, il franchit sans peine les débris du mur écroulé, et le premier asile qui s'offre à sa pensée est le vallon de Capana, du cacique ami de Las-Casas ; […] – Vous êtes, lui dit Alonzo, sous la garde d'un homme qui ne respire que pour vous. Je vous mène loin du danger, dans un vallon délicieux, où un cacique, mon ami, vous recevra comme sa fille[112]. » Hésite-on à voir vivre dans ces quelques paragraphes tout le drame d'Atala et de Chactas ? Dépourvue, par ailleurs d'un début dans la règle et des autres ingrédients propres au genre[113], *Atala* est l'histoire intérieure de deux êtres et d'un père de la foi[114].

4.2.2 Un Indien, une Chrétienne et un Ermite. Un trio intertextuel

Le premier de ces êtres apparaît dans les lignes du « Prologue ». Une étude de détail du portrait est ici signifiante, car outre à tracer une déclaration de poétique et une certaine filiation, elle m'aidera à cerner les fonctions que les textes remplissent sous cette plume différente :

> Il y avait parmi ces Sauvages un vieillard nommé Chactas, qui, par son âge, sa sagesse, et sa science dans les choses de la vie, était *le patriarche* et l'amour des déserts. Comme tous les hommes, il avait acheté la vertu *par l'infortune*. Non seulement les forêts du Nouveau-Monde furent remplies de *ses malheurs*, mais il les porta jusque sur les rivages de la France. […] Depuis plusieurs années, rentré dans le sein de sa patrie, […] *le vieillard était devenu aveugle*. Une jeune fille l'accompagnait sur les coteaux du Meschacebé, comme Antigone guidait les pas d'Œdipe sur le Cythéron, ou *comme Malvina conduisait Ossian sur les rochers de Morven.* (je souligne) [*N.*, 36]

D'abord : un Indien comparé à un patriarche, tourmenté par l'ancienne infortune et… aveugle. L'allusion à la Bible – ou à l'ancien temps biblique – s'insère dans une constellation conceptuelle qui mérite attention. Si d'une part le « Sauvage » était entré en scène, depuis

[111] Bien que, chez l'un (Marmontel) ce soit à l'homme que revient le rôle de sauveur, tandis que chez l'autre, c'est la femme, Atala, la vraie libératrice. « Quand l'aurore se leva sur les Apalaches, nous étions déjà loin. Quelle fut ma félicité, lorsque je [*c'est Chactas qui raconte*] me trouvai dans la solitude avec Atala, avec Atala ma libératrice, avec Atala qui se donnait à moi pour toujours ! » [*N.*, 54]

[112] Jean-François Marmontel, *Les Incas, ou la Destruction de l'empire du Pérou*, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale, L. Pfluger Éditeur, 1895, t. II, ch. XXVIII, p. 11 et suiv. Mes citations renverront dorénavant à cette édition en deux tomes.

[113] On n'y trouve ni une invocation ni une exposition. Cela ne doit en fait pas surprendre car le bref *Atala*, comme *René*, est un simple épisode des *Natchez*, épopée qui garde partiellement ces marques structurelles. Ce qui frappe, au contraire, est l'absence d'un héros, ou d'un héroïsme dans le sens traditionnel du genre. On verra par la suite l'inflexion que l'auteur fera subir à ce concept.

[114] Barthélemy de Las Casas (« prêtre déjà philosophe, ami de la tolérance ») comme le sage Père Aubry. Cf. Gilbert Chinard, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle*, Paris, Hachette, 1913, p. 388.

l'âge de Rousseau[115], dans l'histoire des querelles entre Anciens et Modernes[116], exprimant leurs tensions, ce n'est que par Chateaubriand que ce peuple se colore d'une ancienne foi chrétienne. Quoique, en fait, dans la quête d'origines les Indiens égalassent les Anciens[117], c'est par Chateaubriand que ce primitivisme s'infléchit car il « se christianise ». Chactas sort enfin de la Bible et d'Homère, pour montrer « l'existence d'une religion primordiale[118] ». On apprend, en reprenant la lecture, qu'il s'agit d'un aveugle, tout comme l'ancien Grec. Mais aussi comme Ossian[119]. Le Barde est ici révoqué aux côtés d'une jeune fille, Malvina, qui relie textuellement ce détail à *Croma*, où la fille de Toscar vient de perdre son aimé, Oscar[120]. La précieuse référence vient en fait rappeler l'importance des anciens peuples du Nord dans l'histoire primitive de l'*épos*. Le *Génie* avait vu dans cette vogue une nouvelle nostalgie des racines[121] tout à fait rapportable aux désirs du XIX^e^ siècle, car porteuse d'une palingénésie. Mais aussi une autre thèse à l'appui de sa « mélancolie » : « la référence ossianique [*en effet*] contribue à placer le prologue et le récit qui suit sous le signe de la mort, de la disparition des êtres et des peuples. Elle introduit discrètement le motif de la déploration des civilisations défuntes qui va dominer dans l'épilogue[122]. » Chactas maintenant fait entrer le Sauvage dans la même dimension d'« Ur-Epick », de la même dignité des Anciens, mais d'un sens plus profond, précurseur du sacré[123].

---

[115] Mais plus abondamment à partir des premiers récits de voyage au Nouveau Monde, entre XVII^e^ et XVIII^e^ siècle.

[116] Voir François Hartog, « Les Anciens et les Modernes, les sauvages ou le "temps" des sauvages », dans *Chateaubriand : le tremblement du temps*, *op. cit.*, p. 177-200.

[117] « Les sauvages comme les anciens deviennent alors des témoins à interroger, des « traces » à interpréter pour éclairer l'antiquité la plus reculée. » *Id.*, p. 179.

[118] « La comparaison entre les Indiens et l'antiquité a souvent été faite au 18^e^ siècle, avec des intentions diverses, soit pour soutenir une théorie du peuplement de l'Amérique à partir des peuples de l'antiquité, soit pour déceler dans les mœurs et les croyances indiennes une ébauche du christianisme, ou enfin pour insister sur la dignité du Sauvage. » Jean Gillet, « Chateaubriand, Volney et le Sauvage américain », *Romantisme*, 36, 1982, p. 19. Le projet était déjà chez le Père Lafitau, missionnaire jésuite dont l'auteur d'*Atala* connaissait certainement les *Mœurs des sauvages amériquains comparés aux mœurs des premiers temps* (1724). Voir aussi Piero Toffano, « Les Indiens et les Anciens : Chateaubriand héritier d'un parallèle tricentenaire », dans *Chateaubriand, penser et écrire l'Histoire*, sous la direction d'Ivanna Rosi et Jean-Marie Roulin, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 125-133.

[119] « On a tout lieu de penser que, s'enfonçant dans les forêts d'Amérique, Chateaubriand […] était tenté de comparer les Indiens et les Calédoniens, d'autant plus que cette mise en parallèle des Indiens et des peuples celtiques primitifs était un lieu commun à la fin du XVIII^e^ siècle. » Jacques Gury, « Le voyage de Chateaubriand en Calédonie », *BSC*, 41, 1999, p. 87.

[120] Chateaubriand connaît bien ce poème des *Fragments* (voir, dans le *Génie*, la *Description d'une nuit d'octobre dans le nord de l'Écosse*, tirée d'une note de *Croma* [*G.*, II, l. IV, ch. 2, 723 ; « Notes et éclaircissements », 1155] – cf. aussi *supra*, chapitre III, p. 113-114). Il s'ouvre par la longue plainte de l'amante suivie des notes de consolation du vieux barde. Ossian redit ensuite comment il délivra la ville d'Erin (Croma) des ennemis.

[121] Cf. *supra*, chapitre III, p. 112 et suiv.

[122] F. Bercegol, *Atala*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, note 15, p. 74.

[123] Chateaubriand avait pu intégrer à son époque les réflexions sur l'épopée des origines et la nostalgie primitive issues de l'article de Sulzer (*Supplément à l'Encyclopédie* - 1776), aussi bien que l'assise de l'école zurichoise sur le poème biblique. Voir *supra*, chapitre III, p. 106 et p. 114 et J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 133-161.

Cependant, on a vite l'impression que ce ton élégiaque, évoqué par Ossian ou l'*Œdipe à Colone*[124], n'épuise pas ses fonctions dans la simple esthétique. Les « malheurs », l'« infortune », le retour chez les siens nous dévoilent l'exilé[125]. On suppose que ce fin glissement soit voulu par l'auteur. « Le texte – suggérait P. Barbéris – est le lieu où l'Homme qui écrit contribue à l'élaboration de l'Histoire. L'endroit où cherche à se résoudre la relation avec l'Histoire, la contradiction d'être dans l'Histoire[126]. » Or, comment ignorer le lien d'homophonie entre Chactas et Chat-eaubriand ? Enfin, si le siècle précédent a souvent étudié le « sauvage » par la comparaison, le sauvage que voit Chateaubriand est marqué par la Révolution et l'exil[127] : « Jouet continuel de la fortune, brisé sur tous les rivages, longtemps exilé de mon pays, et n'y trouvant, à mon retour, qu'une cabane en ruine et des amis dans la tombe : telle devait être la destinée de Chactas[128]. » [*N.*, 73]

C'est l'Indien qui décrit la première parution d'Atala au camp où il est fait prisonnier :

> Une nuit que les Muscogulges avaient placé leur camp sur le bord d'une forêt, j'étais assis auprès du *feu de la guerre*, avec le chasseur commis à ma garde. Tout à coup j'entendis le murmure d'un vêtement sur l'herbe, et une femme à demi voilée vint s'asseoir à mes côtés. Des pleurs roulaient sous sa paupière ; à la lueur du feu un petit crucifix d'or brillait sur son sein. Elle était singulièrement belle ; l'on remarquait sur son visage je ne sais quoi de vertueux et passionné, dont l'attrait était irrésistible. Elle joignait à cela des grâces plus tendres ; une extrême sensibilité, unie à une mélancolie profonde, respirait dans ses regards ; son sourire était céleste. [*N.*, 41]

Comparons ce morceau à deux autres passages provenant d'un ouvrage précédent :

> À peine la seconde de ces cabanes était achevée que madame de La Tour accoucha d'une fille. J'avais été le parrain de l'enfant de Marguerite, qui s'appelait Paul. Madame de La Tour me pria aussi de nommer sa fille conjointement avec son amie. Celle-ci lui donna le nom de Virginie. « Elle sera vertueuse, dit-elle, et elle sera heureuse. » […]
>
> Virginie n'avait que douze ans ; déjà sa taille était plus qu'à demi formée ; de grands cheveux blonds ombrageaient sa tête ; ses yeux bleus et ses lèvres de corail brillaient du plus tendre éclat sur la fraîcheur de son visage : ils souriaient toujours de concert quand elle parlait ; mais quand elle gardait le silence, leur obliquité naturelle vers le ciel leur donnait une expression d'une sensibilité extrême, et même d'une légère mélancolie[129].

---

[124] Tragédie de Sophocle (496-406 avant J.-C.).
[125] Joyce O. Lowrie interprète la cécité « ossianique » de Chactas comme une marque de sa vie d'exilé. Cf. son « Motifs of Kingdom and Exile in *Atala* », *The French Review*, 43, 5, April 1970, p. 755.
[126] P. Barbéris, *À la recherche d'une écriture. Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 9.
[127] Jean Gillet, « Chateaubriand, Volney et le Sauvage américain », art. cité, p. 16.
[128] Et telle aussi avait été celle de Chateaubriand ! Les aventures de Chactas sont racontées dans *Les Natchez*.
[129] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, éd. Jean Ehrard, Paris, Gallimard, 1984, p. 116 et p. 122. Ici mon édition de référence.

Il s'agit de Bernardin de Saint-Pierre. L'intertexte se construit par des microstructures sémantico-lexicales : l'adjectif « vertueux », la beauté et la tendresse de la taille, la commune attention pour les yeux. Ce que Chateaubriand veut montrer, grâce à cet hypotexte[130], c'est plutôt que le jeu des passions est lié intimement aux caractères et qu'il peut décider de leur sort aussi bien que du cours de l'action. À propos de la « mélancolie », c'est le même Bernardin qui en a fait le premier un mot-clé de l'époque[131]. *Atala* y souscrit évidemment sans pourtant renoncer à mettre du sien, cette fois-ci par l'accentuation : de « sensibilité extrême » à « *extrême* sensibilité » ; d'une « légère mélancolie » à une « mélancolie *profonde* ». On devine un combat plus violent escorté par une foi religieuse plus marquée, avouée au grand jour : si l'une a les yeux « vers le ciel », l'autre a un sourire « céleste ». Un voile et un petit crucifix ornent la vierge Atala, tandis que la jeune Virginie n'était peinte que dans le physique. D'ailleurs, comment lire le *Génie*, voué à souligner les valeurs religieuses de l'ouvrage en cachant les assises d'une morale philosophique[132] ? Comment résister aux souvenirs de la « Lettre à Fontanes » ? « Le christianisme seul a établi ces terribles combats de la chair et de l'esprit, si favorables aux grands effets dramatiques[133]. »

> Hélas ! mon cher fils [*c'est Chactas qui s'adresse à René*], la douleur touche de près au plaisir. Qui eût pu croire que le moment où Atala me donnait le premier gage de son amour, serait celui-là même où elle détruirait mes espérances ? Cheveux blanchis du vieux Chactas, quel fut votre étonnement, lorsque la fille du Sachem prononça ces paroles ! "Beau prisonnier, j'ai follement cédé à ton désir ; mais où nous conduira cette passion ? Ma religion me sépare de toi pour toujours… Ô ma mère ! Qu'as-tu fait ?..." Atala se tut tout à coup, et retint je ne sus quel fatal secret près d'échapper à ses lèvres. Ses paroles me plongèrent dans le désespoir. […] "Quel dommage que je ne puisse fuir avec toi ! Malheureux a été le ventre de ta mère, ô Atala ! Que ne te jettes-tu au crocodile de la fontaine ?" [*N.*, 44]

[130] Le texte antérieur dans une relation de dépendance. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 13.
[131] Pierre Fortassier, « Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et la Palette de Chateaubriand », *BSC*, 31, 1988, p. 11. Dans le *Génie* on pouvait lire : « Il est certain que le charme de *Paul et Virginie* consiste en une certaine *morale mélancolique*, qui brille dans l'ouvrage, et qu'on pourrait comparer à cet éclat uniforme que la lune répand sur une solitude parée de fleurs. » [*G.*, II, l. III, ch. 7, 705]
[132] « Or, quiconque a médité l'Évangile, doit convenir que ses préceptes divins ont précisément ce caractère triste et tendre. Bernardin de Saint-Pierre, qui, dans ses *Études de la nature*, cherche à justifier les voies de Dieu, et à prouver la beauté de la religion, a dû nourrir son génie de la lecture des livres saints. » [*G.*, II, l. III, ch. 7, 705-706] Victor de Laprade reconnaît à Bernardin de Saint-Pierre une « religiosité vague », gâtée, qui plus est, par un « dogmatisme scientifique ». Si d'un côté il se place sous l'égide du christianisme, de l'autre il ne reste qu'un déiste captivé par un culte plus sensible. Voir V. de Laprade, *Le sentiment de la nature chez les modernes*, *op. cit.*, p. 202-214.
[133] « Lettre au C. Fontanes, sur la seconde édition de l'ouvrage de M^me^ de Staël » dans F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale*, *op. cit.*, t. I, p. 109 et « Annexe II », *Infra*, p. 289-303.

Ce qu'on peut remarquer en premier lieu, c'est que Chateaubriand n'est pas seul dans cette scène. « La douleur touch*ant* de près au plaisir[134] » fait écho aux deux morceaux ossianiques sur « the joy of grief[135] » dont s'inspire le *Génie* et formule une synthèse de la « mélancolie » comme tension intérieure de « fini » et « infini[136] ». En traçant ce tableau, par ailleurs, il a dû se souvenir de Cora et de son monologue[137]. C'est un cas parmi d'autres où la plume du Chrétien n'a pas pu corriger les attaques à un certain fanatisme combattu des Lumières[138]. C'est le choix du modèle, en effet, qui est ici révélateur[139].

Il y a d'autres passages où la fille de Lopez et Chactas manifestent leurs tourments. On en retiendra trois notamment pour le bel éclairage qu'ils apportent à ce couple malheureux. D'abord, le cantique douloureux d'Atala dans les bois :

> Tout à coup *la fille de l'exil* fit éclater dans les airs une voix pleine d'émotion et de *mélancolie* ; *elle chantait la patrie absente* : "Heureux ceux qui n'ont point vu la fumée des fêtes de l'étranger, et qui ne se sont assis qu'aux festins de leurs pères !" (je souligne) [*N.*, 58]

Le refrain, « répété quatre fois comme un thème directeur[140] », semble porter dans son sein un reflet combiné de textes-souches. La Bible – ici l'ordre de la phrase fait écho aux Béatitudes[141] – Homère, Ossian et la veine ossianique : « calm be thy rest, thou dwellers of the rock, in *the land of strangers*[142] ». L'intertexte cependant joint par là un autre plan, celui qui, déjà avec Chactas, rattachait la fiction au moi intime. Éloignée de sa communauté, la

---

[134] Voir aussi, vers la fin du récit : « Le fils d'Outalissi [*Chactas*] a raconté que plusieurs fois aux approches de la nuit, il avait cru voir les ombres d'Atala et du père Aubry s'élever dans la vapeur du crépuscule. Ces visions le remplirent d'une *religieuse frayeur* et d'une *joie triste*. » (je souligne) [*N.*, 98]

[135] L'un pris de *Carric-thura* (« Pleasant is the joy of grief ! »), l'autre de *Croma* («There is a joy in grief when peace dwells in the breast of the sad. »), dans *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 158 et p. 187. Voir aussi les mêmes passages rappelés dans le *Génie du christianisme* [*G.*, II, l. IV, ch. 15, 756].

[136] « Cette affection plaintive […] est une véritable tristesse intellectuelle, produite par la position de l'âme, et par ses combats contre les forces de la matière. » [*G.*, I, l. VI, ch. 4, 613]

[137] « Hélas ! quel malheur est le mien ! je sens qu'un pouvoir invincible m'attire sans cesse vers lui ; sans cesse mon âme s'élance hors de ces murs pour le chercher ; dans la veille et dans le sommeil, lui seul occupe mes esprits ; je donnerais ma vie pour qu'un seul de mes songes pût se réaliser, ne fût-ce qu'un moment, et ce moment, on l'a retranché de ma vie ! Ô Dieu bienfaisant, est-ce toi qui te plais à tyranniser, à déchirer un cœur sensible ? Tu sais si le mien consentait au serment que t'a fait ma bouche. Un pouvoir absolu me l'a fait prononcer, mais la nature, par un cri qui a dû s'élever jusqu'à toi, réclamait dans le même instant contre une injuste violence. Mon cœur n'est point parjure : il ne t'a rien promis. Rends-moi donc à moi-même. Hélas ! suis-je digne de toi ? Trop faible, trop fragile, un seul moment, tu le vois, un seul regard a mis le trouble dans mon âme ; éperdue, insensée, je ne commande plus à ma raison ni à mes sens. » *Les Incas*, II, ch. XXVII, p. 5.

[138] Il s'agit d'un exemple où la couche primitive du récit reste encore évidente.

[139] Marmontel avait fait de son texte un tableau des ravages du fanatisme religieux au profit des bienfaits d'une morale tolérante et civique.

[140] P. Van Tieghem, *Ossian en France*, *op. cit.*, t. II, p. 197.

[141] Les huit vertus louées par Jésus-Christ dans le « Sermon sur la montagne » (*Matthieu*, V, 3-12) : « Bienheureux ceux qui… ».

[142] Le morceau est tiré de *Dargo*, poème du recueil de John Smith (*Galic Antiquities*, *op. cit.*, p. 135), dont Chateaubriand a donné une traduction (voir *supra*, chapitre II, p. 56 : « Que ton sommeil soit profond, enfant de la caverne, sur *un rivage étranger* ! »). Que l'on rappelle aussi la plainte d'Ossian au début de son *The Songs of Selma*, dans J. Macpherson, *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 166.

jeune fille exilée – une périphrase ossianique (« fille de l'exil ») en témoigne – est ensemble l'émigré de Combourg. Exilés, qui plus est, d'ordre psychologique[143], ces Indiens sont marqués par une crise. Il suffit d'observer la nature de cette scène (en principe un portrait heureux du couple) :

> Notre promenade fut presque muette. Je marchais à côté d'Atala ; elle tenait le bout de la corde, que je l'avait forcée de reprendre. Quelquefois nous versions des pleurs ; quelquefois nous essayions de sourire. Un regard, tantôt levé vers le ciel, tantôt attaché à la terre, une oreille attentive au chant de l'oiseau, un geste vers le soleil couchant, une main tendrement serrée, un sein tour à tour palpitant, tour à tour tranquille, les noms de Chactas et d'Atala doucement répétés par intervalle… Oh ! première promenade de l'amour… [*N.*, 45]

L'écho aux Premiers Pères est évidente – « hand in hand they passed », « nor endearing smiles / Wanted[144] » – mais l'harmonie du Livre IV est violée, menacée, insuffisante. C'est l'annonce de la Chute qu'*Atala* préfère rendre, en soudant John Milton[145] à Gessner : car ils pleurent, « sie weinen[146] ». Donc, seule filtrée par l'anglais et l'allemand, c'est-à-dire traversée par une teinte de langueur « inédite », la Genèse peut entrer dans ce texte. Si la faute se veut « ontologique » dans la vie du Chrétien, on n'a enfin que l'habile réécriture pour marier univers collectif et univers personnel. Jouait-elle autrement l'*Héloïse* de Rousseau en puisant dans le livre génésiaque un bonheur interdit ? « Soyez-en sûre, aimable Claire, je ne m'intéresse pas moins que vous au sort de ce couple infortuné […]. Ces deux belles âmes sortirent l'une pour l'autre des mains de la nature ; c'est dans une douce union, c'est dans le sein du bonheur, que, libres de déployer leurs forces et d'exercer leurs vertus, elles eussent éclairé la terre de leurs exemples[147]. »

---

[143] « Plusieurs traits des protagonistes les rapprochent donc de la condition de Chateaubriand pendant l'émigration. Ces Indiens sont bien sûr des exilés surtout d'un point de vue psychologique ». P. Toffano, « Chateaubriand et les Indiens d'Amérique entre 1797 et 1802 », dans *« L'Instinct voyageur ». Creazione dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 30.

[144] *Paradise Lost*, IV, 321 ; 337-338.

[145] « Some natural tears they dropped, but wiped them soon ; / The world was all before them, where to choose / Their place of rest, and Providence their guide : / They hand in hand, with wand'ring steps and slow, / Through Eden took their solitary way. » [« Adam et Ève laissèrent tomber quelques naturelles larmes qu'ils essuyèrent vite. Le monde entier était devant eux, pour y choisir le lieu de leur repos, et la Providence était leur guide. Main en main, à pas incertains et lents, ils prirent à travers Éden leur chemin solitaire. »] *Paradise Lost*, XII, 645-649.

[146] « Und Eva trauerte auch […], wehmüthig an ihren Mann gelehnt » [« Et Ève, appuyée languissamment sur son époux pleura aussi »] ; « Izt entslossen Thrânen den Augen des Vaters » [« Des pleurs inondoient le visage du père »] *Der Tod Abels*, Leipzig, Johann George Lüwen, 1764, I, p. 26, 34.

[147] Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, éd. Jean M. Goulemot, Paris, Le Livre de Poche, 2002, II^{e} partie, lettre II, p. 251 (je citerai dorénavant d'après cette édition). C'est Milord Édouard qui écrit à Claire à propos de l'union impossible de Julie et de Saint-Preux (sur le sort de Julie prime le rôle de son père).

Un dernier lieu textuel, provenant cette fois-ci de Bernardin de Saint-Pierre, fait glisser Adam et Ève vers un sens inédit. Relisons pour l'instant ces fragments :

> (1) « Au matin de la vie, ils en avaient toute la fraîcheur : tels dans le jardin d'Éden parurent nos premiers parents lorsque, sortant des mains de Dieu, ils se virent, s'approchèrent, et conversèrent d'abord *comme frère et comme sœur.* Virginie, douce, modeste, confiante comme Ève ; et Paul, semblable à Adam, ayant la taille d'un homme avec la simplicité d'un enfant. » - (2) « Tu me demandes pourquoi tu m'aimes ; mais tout ce qui a été élevé ensemble s'aime. […] depuis quelque temps Virginie se sentait agitée d'*un mal inconnu*. » - (3) « L'infortunée se sentait troublée par *les caresses de son frère*[148]. »

Frère et sœur ? Mal secret ? Il s'agit d'un enjeu trop fécond (cet éros philadelphe[149]) pour n'en pas tenir compte dans l'orage des passions :

> Serrant Atala sur mon cœur, je m'écriai avec des sanglots : "Ô ma sœur ! ô fille de Lopez ! fille de mon bienfaiteur !" Atala, effrayée, me demanda d'où venait mon trouble ; mais quand elle sut que Lopez était cet hôte généreux qui m'avait adopté à Saint-Augustin, et que j'avais quitté pour être libre, elle fut saisie elle-même de confusion et de joie.
>
> C'en était trop pour nos cœurs que cette amitié fraternelle qui venait nous visiter, et joindre son amour à notre amour. [*N.*, 63]

L'hypotexte – servant là de vecteur thématique – fournit donc à *Atala* un motif dominant. Comme l'aurait fait plus tard Chateaubriand, Bernardin adaptait l'Écriture au besoin. Et depuis cet auteur, on le sait, il n'y a d'autre exigence qu'étudier l'homme moderne. Le mérite d'Atala est pourtant d'accentuer, comme toujours, l'incursion de l'Histoire. Si « cet âge adelphique représente en quelque sorte la préhistoire du désir » associée à « celle du monde[150] », une profonde nostalgie (du « perdu », de l'Éden) déborde la fiction « pour accéder à une vérité tragique[151] ». « Les désordres [*de l'inceste*] – écrit P. Glaudes – révèlent la crise de la société et marquent le désarroi de la conscience aristocratique alors que vacillent les fondements de son identité[152]. » Plier enfin sur son sang, sur son moi, n'est que trop

[148] *Paul et Virginie*, p. 155 ; 157 ; 158 (je souligne).
[149] Je renvoie au très riche volume *Éros philadelphe. Frère et sœur, passion secrète*, Colloque de Cerisy, sous la direction de Wanda Bannour et Philippe Berthier, Paris, Éditions du Félin, 1992.
[150] Jean-Claude Berchet, « Le frère d'Amélie ou la part du diable », dans *Éros philadelphe. Frère et sœur, passion secrète*, *op. cit.*, p. 123. Le Père Aubry évoquera, dans *Atala*, les « mariages des premiers-nés des hommes » [*N.*, 81-82]. J'en parlerai ci-dessous, p. 170.
[151] *Id.*, p. 120.
[152] P. Glaudes, *Atala, le désir cannibale*, *op. cit.*, p. 9.

naturel sous la Révolution[153]. Il semble que ce soit un seul et même point que le refus de la France révoltée et la nostalgie du bonheur familial.

Le trio des « actants[154] » s'achève par le vieux Père Aubry. Sans nul doute, Chateaubriand a dû peindre cet ermite dans une phase successive, celle qui oriente le récit vers l'apologétique. Car le prêtre, caractère dit « social », y illustrait comment notre religion pouvait vaincre sur les autres[155]. L'écrivain, ce me semble, nous présente sa figure à travers ses sermons[156]. Si l'on passe sur ce qu'offre sa Mission comme reflet de Las Casas et de sa colonie dans *Les Incas*[157], l'essentiel des discours et de son caractère se répand sur le « Drame ». C'est la scène de la mort – on va le voir – qui articule son vrai rôle, alors même qu'elle revêt le jeune couple d'une aura de « sublime ».

4.2.3 La mort et les funérailles d'Atala. Réécriture d'un *topos* passionnel

Le long sermon du prêtre où l'influence textuelle ressort le plus n'est qu'une consolation selon les règles. C'est ainsi que le vieux Solitaire réconforte tout d'abord la jeune fille :

> "Quant à la vie, si le moment est arrivé de vous endormir dans le Seigneur, ah ! ma chère enfant, que vous perdez peu de choses, en perdant ce monde ! Malgré la solitude où vous avez vécu, vous avez connu les chagrins ; […] L'habitant de la cabane, et celui des palais, tout souffre, tout gémit ici-bas…
>
> Est-ce votre amour que vous regrettez ? Ma fille, il faudrait autant pleurer un songe. Connaissez-vous le cœur de l'homme, et pourriez-vous compter les inconstances de son désir ? […] un jour peut-être, le dégoût fût venu avec la satiété, le passé eût été compté pour rien, et l'on n'eût plus aperçu que les inconvénients d'une union pauvre et méprisée. Sans doute, ma fille, les plus belles amours furent celles de cet homme et de cette femme, sortis de la main du Créateur. Un paradis avait été formé pour eux, ils

[153] « Chassée du pouvoir, comme des terres ancestrales où elle avait depuis des siècles enraciné son identité, la noblesse française est en perte de réel depuis 1789 ; elle est dépourvue de toute prise sur une Histoire qui la marginalise. Alors que vacille son socle identitaire, le rejeton orphelin ne voit de recours que dans un repli forcené sur son enfance, sur sa famille, sur *son sang*. » J.-C. Berchet, « Le frère d'Amélie ou la part du diable », dans *Éros philadelphe. Frère et sœur, passion secrète*, *op. cit.*, p. 130.

[154] Terme utilisé pour la première fois par Vladimir Propp, et plus tard par Greimas, dans le but d'illustrer le réseau de fonctions dans les contes. Cf. par exemple de Greimas, *Sémantique structurale. Recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966.

[155] « Un grand prêtre, un divin, une vestale, une sibylle, voilà tout ce que l'antiquité fournissait au poète ; encore ces personnages n'étaient-ils mêlés qu'accidentellement au sujet, tandis que le prêtre chrétien peut jouer un des rôles les plus importants de l'Épopée. » [*G.*, II, l. II, ch. 9, 673]

[156] Du reste, « il y a des justes dont la conscience est si tranquille, qu'on ne peut approcher d'eux sans participer à la paix qui s'exhale, pour ainsi dire, de leur cœur et de leurs discours. » [*N.*, 65]

[157] Bien que Las Casas soit encore redevable aux Lumières, son attitude envers les Indiens l'apparente au Chrétien : conversion des Sauvages par l'amour, formation d'une colonie et introduction du christianisme dans sa vie (*Les Incas*, ch. XIII, XIV, XV, XVI). L'accueil qu'il reçoit au chapitre XIII est très semblable à la joie que prodiguent les néophytes en accueillant le Père Aubry dans sa Mission [*N.*, 71]. Cf., sur ce point, R. M. Valette, « Chateaubriand's Debt to *Les Incas* », art. cité, p. 180.

étaient innocents et immortels. […] S'ils n'ont pu toutefois se maintenir dans cet état de bonheur, quels couples le pourront après eux ? Je ne vous parlerai point des mariages des premiers-nés des hommes, de ces unions ineffables, alors que la sœur était l'épouse du frère, que l'amour et l'amitié fraternelle se confondaient dans le même cœur, et que la pureté de l'une augmentait les délices de l'autre. Toutes ces unions ont été troublées ; la jalousie s'est glissée à l'autel de gazon où l'on immolait le chevreau, elle a régné sous la tente d'Abraham, et dans ces couches mêmes où les patriarches goûtaient tant de joie, qu'ils oubliaient la mort de leurs mères." [*N.*, 81-82]

Et plus bas, en filant l'intertexte biblique, il rattache les soucis du ménage, la douleur d'enfanter et la perte de son fils à l'histoire de Rachel[158]. Les prémisses y sont toutes pour qu'on parle de reprise de détails ou, encore mieux, de précieuse réécriture. En ce cas, c'est la consolation du vieillard au jeune Paul[159] (*Paul et Virginie*) qui s'arrête sur les mêmes arguments, placés dans la même succession : « peut-être direz-vous […] que vous cherchiez moins les douceurs du mariage, que les charmes de cette folie que la jeunesse appelle amour ? Illusion, chimère, vanité, rêve… ! » [*N.*, 82] - « Les projets de plaisirs, de repos, de délices, d'abondance, de gloire, ne sont point faits pour l'homme faible, voyageur et passager[160]. » ; « La mort, mon fils, est un bien pour tous les hommes ; elle est la nuit de ce jour inquiet qu'on appelle la vie. », « En naissant, elle était condamnée à mourir[161]. » - « Enfin, ma chère fille, le grand tort des hommes, dans leur songe de bonheur, est d'oublier cette infirmité de la mort attachée à leur nature […]. Remerciez donc la Bonté divine […] qui vous retire si vite de cette vallée de misère[162]. » [*N.*, 83] Réécriture, dirais-je, à quelques ajouts près. Il n'est pas difficile, en effet, d'observer – à lire tout – que l'accent sur les peines se teignait dans la source d'un aspect matériel : Virginie « était sans biens, et déshéritée » ; les douleurs maternelles étaient conçues dans l'optique d'autres bouches à nourrir ; le besoin de « secours » aurait pu la pousser à l'adultère. *Atala* réélabore le registre. C'est encore par la Bible, c'est-à-dire par Milton et Gessner, qu'elle le fait, en donnant à l'Écriture un substrat élégiaque : Milton semble offrir l'occasion pour plier le récit du vieux Couple au concept d'un bonheur impossible (« S'ils n'ont pu toutefois se maintenir dans cet état de bonheur, quels couples le pourront après eux ? » [*N.*, 81]), Gessner offre l'image d'un « jaloux » (jalousie archétypale de Caïn pour Abel) comme produit de la Chute (« la jalousie s'est glissée à l'autel de gazon où l'on immolait le chevreau » [*N.*, 82]). Pourquoi enfin, si ce n'est dans cette voie,

[158] « Un grand bruit a été entendu dans Rama ; on y a ouï des plaintes et des cris lamentables : Rachel pleurant ses enfants, et ne voulant point recevoir de consolation, parce qu'ils ne sont plus. » *Matthieu*, II, 18.
[159] « Quant aux consolations que le vieillard prodigue ensuite au pauvre Paul, elles anticipent étrangement sur celles du P. Aubry. » Roland Mortier, « Julie, Virginie, Atala, ou la mort angélique », dans *Le Cœur et la raison. Recueil d'études sur le XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990, p. 499.
[160] *Paul et Virginie*, p. 236.
[161] Combinaison de deux morceaux provenant de *Paul et Virginie*, p. 238.
[162] « Heureuse [*Virginie*] d'avoir dénoué les liens de la vie ». *Ibid*.

Chateaubriand choisit-il ces fragments parmi d'autres : « vallée de misère », « ô vanité des vanités ! » ? Le premier n'est-il pas un souvenir de la terre engendrée par la Faute[163] ? Le deuxième se rattache, pour sa part, au livre de la Bible le plus voué à la mort, l'*Ecclésiaste*[164]. Quelle valeur, cependant, produisent-ils ainsi lus et retranchés dans ce texte ? Ou, encore plus, ajoutés par rapport à un texte-source (Bernardin) et relus en relation à d'autres noms (Milton et Gessner) ? Ce sermon, dirait-on, identifie le récit à « une épopée de la Chute qui sonne le glas de tout espoir de bonheur[165] ». Pour cela, les passions sont imbues d'un statut plus tragique que dans l'œuvre exotique, car frappées d'un sévère interdit et minées par une spéculation (la morale de la Bible[166]). Celle-ci, cependant, déjà objet dramatique, ne devient « poème mélancolique » que plus tard, dans un nombre d'épopées qu'*Atala* ne cesse pas d'intégrer : *La Mort d'Abel* et *Le Paradis perdu*. C'est dans la « finitude » et la « fragilité » que s'exprime en effet un aspect du sublime des *Natchez*[167], celui même qui enveloppe le divin tant de « crainte » que de « vénération[168] ». Or on sait, en fin de compte, comment Chateaubriand fait jouer l'intertexte dans le sens de l'Histoire. Il re-tisse religion, sentiment, et engrenages narratifs dans un cadre symbolique encore neuf : l'homme moderne ou postrévolutionnaire remémore – par son deuil – ce qui est mort, voire perdu pour toujours. Par cette formulation, on suggère à chaque pas une « fondation négative », une hantise continuelle dont l'exil vient tracer les constantes[169].

Poursuivons du côté d'Atala. « Les combats des passions et des vertus dans un cœur simple », « l'amour et la mort » [*N.*, 93], l'agonie et le portrait de son corps ouvrent d'emblée un autre volet, rarement négligé par les lettres : la belle morte.

Le premier parangon est sans doute la Julie[170] de Rousseau, le deuxième la vertueuse Virginie. Les trois femmes valorisent également le *topos* de la mort religieuse. L'analyse des

---

[163] Le Péché engendre la douleur qui se répand sur la demeure de l'Homme, vallée de larmes et de misère (*Genèse*, III, 16-19 – Cf. aussi *Psaume LXXXIII*, 6 : « dans cette vallée de larmes… »).

[164] « Vanité des vanités, dit l'Ecclésiaste ; tout est vanité. » *Ecclésiaste*, XII, 8. L'*Ecclésiaste*, ou *Qohélet* (en hébreu) procède par d'innombrables variations autour d'un axe principal : rien peut nous satisfaire dans ce monde, où la vieillesse et la mort se font entendre partout.

[165] F. Bercegol, « Présentation » d'*Atala*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 42.

[166] « S'il est un point sur lequel le récit de Chateaubriand est en rupture totale avec les romans ou les épopées exotiques qui l'avaient précédé, c'est bien le traitement tragique qu'y reçoit la passion, frappée d'interdit et surtout minée par une morale qui la discrédite. » *Ibid*.

[167] Voir P. Glaudes, « Le sublime dans *Les Natchez* », art. cité, p. 105.

[168] Ce que Pierre Glaudes appelle « sublime religieux ». *Id.*, p. 109. L'Écriture devient le long poème d'un Dieu dont chaque parole ressent le « trouble » et la « lumière ». Et Chactas d'avouer vers la fin : « Je fus tenté de rouvrir la fosse, et de voir encore une fois ma bien-aimée ; une *crainte religieuse* me retint. » (je souligne) [*N.*, 91]

[169] Claude Reichler, « Des enfants dévorés par leur siècle. Le romantisme et le spectre des temps disparus », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 41, printemps 1990, p. 89.

[170] « Malgré tout l'emportement d'un cœur agité, je vois avec transport combien, dans une âme honnête, les passions les plus vives gardent encore le saint caractère de la vertu. » *La Nouvelle Héloïse*, I^e^ partie, lettre V, p. 92. Chateaubriand enchâsse des passages du roman dans son *Génie du christianisme* : « Comme l'amour et la religion sont heureusement mêlés dans ce tableau ! » [*G.*, II, l. III, ch. 4, 695]

discours d'Atala file bientôt l'intertexte. Son aveu étant livré[171], son trépas s'approchant, sa doctrine reniée et ré-embrassée[172], l'héroïne se ranime pour Chactas :

> Ami, notre union aurait été courte sur la terre, mais il est après cette vie une plus longue vie. Qu'il serait affreux d'être séparée de toi pour jamais ! Je ne fais que te devancer aujourd'hui, et je te vais attendre dans l'empire céleste. Si tu m'as aimé, fais-toi instruire dans la religion chrétienne, qui préparera notre réunion. [*N.*, 85]

N'a-t-on pas l'impression de relire une partie de la lettre d'adieux de Julie à Saint-Preux ? « Non, je ne te quitte pas, je vais t'attendre. La vertu qui nous sépara sur la terre nous unira dans le séjour éternel. Je meurs dans cette douce attente[173] ». L'injonction n'est-elle pas identique ? « Soyez chrétien… le succès est plus près que vous ne pensez[174] » ; « Elle m'exhortait à la patience – dit Chactas – à la vertu. » [*N.*, 84] Mais un fin glissement s'introduit dans le texte d'arrivée qui l'écarte de la source. Du côté de Rousseau, « il est vrai, je meurs contente[175] », « Ma conscience n'est point agitée – dit Julie – ; si quelquefois elle m'a donné des craintes, j'en avais plus en santé qu'aujourd'hui[176]. » Du côté d'*Atala* : « Tantôt elle me disait qu'elle mourrait heureuse, si je lui promettais de sécher mes pleurs ; tantôt elle me parlait de ma mère, de ma patrie ; elle cherchait à me distraire de la douleur présente, en réveillant en moi une douleur passée. » [*N.*, 84] Et plus bas : « Quand elle avait ainsi parlé, elle se tournait vers le missionnaire, cherchait auprès de lui le soulagement qu'elle m'avait fait éprouver, et, tour à tour consolante et consolée, elle donnait et recevait la parole de vie sur la couche de la mort. » Or la pauvre avait-elle consolé son Chactas ? Quel est donc l'état d'âme dans lequel elle s'éteint ? La dernière citation ne la montre pas si forte que Julie. Et que dire de ce déchirement encore visible dans la fille de Lopez et impensable chez l'amante de Saint-Preux ?

> "Quand je songe que je te quitte pour toujours, mon cœur fait un tel effort pour revivre que je me sens presque le pouvoir de me rendre immortelle à force d'aimer. Mais, ô mon Dieu, que votre volonté soit faite ! […] Il ne me reste plus qu'à vous demander pardon des maux que je vous ai causés. […] Chactas, un peu de terre jeté sur mon corps va mettre tout un monde entre vous et moi, et vous délivrer pour toujours du poids de mes infortunes." [*N.*, 84-85]

---

[171] Atala s'empoisonne pour ne pas rompre son vœu de virginité.
[172] Pour le reniement, voir ci-dessus, p. 145-146 et *N.*, 77. Pour la victoire ultime du christianisme *N.*, 84.
[173] *La Nouvelle Héloïse*, VI^e^ partie, lettre XII, p. 806.
[174] *Id.*, p. 805.
[175] *Id.*, VI^e^ partie, lettre XI, p. 782.
[176] *Id.*, p. 778.

Si l'auteur d'*Atala* fait recours à Rousseau, c'est donc moins pour plier au *mot à mot* que pour justifier le mélange de vertus et de passions. Et c'est moins pour borner le récit à une conclusion béatifiante que pour y développer, en réécrivant le modèle, une configuration originelle. La passion, gouvernée sagement chez Rousseau, illustrait « l'apologie de la mort protestante[177] », paisible, acceptée, raisonnée. La passion, revue par Chateaubriand, reproduit jusqu'au seuil du trépas un conflit dramatique : entre la terre et le ciel, la matière et sa sublimation[178]. Qu'en est-il en effet de l'extrême repliement enchâssé dans les derniers adieux ? « Qu'il serait affreux d'être séparée de toi pour jamais[179]. » [*N.*, 85] Serait-ce là une condition librement acceptée ?

Le travail de va-et-vient, voire d'infléchissement, se fait jour, pour finir, dans l'effet de la mort angélique : ses yeux, si l'on pense à Julie, « brillaient d'un feu surnaturel ; un nouvel éclat animait son teint, elle paraissait rayonnante ; et s'il y a quelque chose au monde qui mérite le nom de céleste, c'était son visage tandis qu'elle parlait[180]. » La mort de l'héroïne, dans *Paul et Virginie*, avait la même valeur béatifiante : « Virginie, voyant la mort inévitable, posa une main sur ses habits, l'autre sur son cœur, et levant en haut des yeux sereins, parut un ange qui prend son vol vers le cieux[181]. » Et *Atala* ? Si l'auteur va emprunter maints détails aux deux textes, il ne renonce pas à tenter d'autres pistes :

> Ici la voix d'Atala s'éteignit ; les ombres de la mort se répandirent autour de ses yeux et de sa bouche ; ses doigts errants cherchaient à toucher quelque chose ; elle conversait tout bas avec des esprits invisibles. [*N.*, 85]

> Cette sainte avait les yeux levés au ciel, en extase. Toutes ses douleurs parurent suspendues, toute sa vie se rassembla sur sa bouche ; ses lèvres s'entrouvrirent, et vinrent avec respect chercher le Dieu caché sous la main mystique. [*N.*, 86]

C'est que le beau du christianisme – soutient Chateaubriand – c'est notamment dans ces combats de la chaire et de l'âme[182], plus aptes à évoquer l'homme moderne que le

---

[177] R. Mortier, « Julie, Virginie, Atala, ou la mort angélique », dans *Le Cœur et la raison. Recueil d'études sur le XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 495.

[178] « Dès lors, si Chateaubriand privilégie, dans ses fictions, la peinture des « entraînements du cœur mêlés aux syndérèses chrétiennes », c'est qu'il a compris que le christianisme permettait de créer des situations de conflits intérieurs d'une intensité dramatique inégalée, en opposant aux passions l'obstacle d'une loi morale toute-puissante en raison même de son origine divine, ou l'appel d'un Amour qui ne souffre pas le partage, qui ne subsiste qu'à condition de « dévore[r] » tous les autres attachements, de les sublimer en lui. » Fabienne Bercegol, « *Génie du christianisme*, génie du romanesque », *BSC*, 45, 2003, p. 194-195.

[179] Cf. ci-dessus, p. 172.

[180] *La Nouvelle Héloïse*, VI^e partie, lettre XI, p. 779.

[181] *Paul et Virginie*, p. 224-225.

[182] « Il est si vrai que le christianisme jette une éclatante lumière dans l'abîme de nos passions » [*G.*, II, l. III, ch. 2, 690].

soulagement de sa morale. Le départ bien rangé de Julie, en conséquence, ne peut pas suffire. Ni l'exemple virginal de la chaste Virginie. Ce qu'opère l'écrivain sur les sources, c'est un renforcement du désir interdit, rendu donc plus brûlant par une vive tentation de céder. L'attention sur le corps a, au surplus, le mérite d'exploiter l'énergie pulsionnelle sur un double versant : l'érotisme nécrophile et le sombre des passions. Les ombres de la mort, les doigts dans le vide, les présences invisibles offrent tous des exemples narratifs aux théories d'Edmund Burke : est sublime « tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de *douleur* et de *danger*, c'est-à-dire tout ce qui traite d'*objets terribles* ou agit de manière analogue à la *terreur*[183]. » Bien que le penseur tourne surtout sa visée à la nature[184], il n'y a certes pas de doute que la Mort, ici presque animée, puisse rentrer dans le nombre des puissances négatives « médusantes[185] ». Le contexte favorise une esthétique de l'absence, de l'insaisissable (« vide », « invisible », « errants »), mais aussi une propension érotique évidente (la bouche et les lèvres – c'était une « langue » dans les premières éditions[186]). La fonction pathétique d'Éros/Thanatos ne fait donc que s'ancrer à cette nouvelle dynamique, réservoir du monstrueux, de l'informe ou de l'indéfini[187]. Que l'on voie la belle morte sur sa couche funèbre :

> Atala était couchée sur un gazon de sensitives de montagnes ; ses pieds, sa tête, ses épaules et une partie de son sein étaient découverts. […] Ses lèvres, comme un bouton de rose cueilli depuis deux matins, semblaient languir et sourire. Dans ses joues d'une blancheur éclatante, on distinguait quelques veines bleues. Ses beaux yeux étaient fermés, ses pieds modestes étaient joints, et ses mains d'albâtre pressaient sur son cœur un crucifix d'ébène ; le scapulaire de ses vœux était passé à son cou. Elle paraissait enchantée par l'Ange de la mélancolie, et par le double sommeil de l'innocence et de la tombe. [*N.*, 88-89]

Quel contraste Chateaubriand produit-il ? En quel sens combine-t-il ses modèles ? Rapprochons de cette scène la noyée de Bernardin de Saint-Pierre :

---

[183] Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, éd. Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 1990, p. 80 (je souligne). La publication de l'essai remonte à 1757.
[184] On en verra l'application dans mon étude sur le paysage.
[185] Terme utilisé par Louis Marin dans son *Sublime Poussin* (Paris, Seuil, 1995) et repris par Pierre Glaudes dans « Le sublime dans *Les Natchez* », art. cité, p. 100. Méduse est l'une des trois Gorgones mythologiques ; la seule à être mortelle. L'esthétique du sublime la place au carrefour de l'enchanteur et du terrible.
[186] Cf. « Notes et variantes », p. 1182 dans mon édition de référence.
[187] « Éros et Thanatos : la charge pathétique de ces deux figures est au cœur de l'esthétique du sublime. Celle-ci tente de la maîtriser par un dispositif de représentation qui délimite la « totalisation absolue » de la première et l'informe indétermination de la seconde. L'effet sublime dans *Les Natchez* résulte donc de la représentation pathétique de la violence érotique et de la mort dans une forme à la fois sidérante et ostentatoire qu'il faudrait placer ici sous le signe de la Gorgone et du Monstre ». P. Glaudes, « Le sublime dans *Les Natchez* », art. cité, p. 98.

> Un des premiers objets que j'aperçus sur le rivage fut le corps de Virginie. Elle était à moitié couverte de sable, dans l'attitude où nous l'avions vu périr[188]. Ses traits n'étaient point sensiblement altérés. Ses yeux étaient fermés ; mais la sérénité était encore sur son front : seulement les pâles violettes de la mort se confondaient sur ses joues avec les roses de la pudeur. Une de ses mains était sur ses habits, et l'autre, qu'elle appuyait sur son cœur, était fortement fermée et roidie[189].

Des écarts et des prélèvements se succèdent. Si l'auteur fait appel à cet illustre devancier – en lui empruntant le *topos* de la mort angélique – est-ce au fond pour le peindre stérilement ? « Atala [*est*] moins pure, moins parfaite, [*et aussi*] moins angélique que la pudique adolescente de l'Île de France[190]. » Comparons ces exemples :

Elle était à moitié *couverte* de sable	ses pieds, sa tête, ses épaules et *une partie de son sein* étaient *découverts*
ses yeux étaient fermés	ses *beaux* yeux étaient fermés
mais la sérénité était encore sur son front : seulement *les pâles violettes de la mort* se confondaient sur ses joues avec *les roses de la pudeur*	Ses *lèvres*, comme un bouton de rose cueilli depuis deux matins, semblaient *languir* et sourire. Dans ses joues d'une blancheur éclatante, on distinguait *quelques veines bleues*.

L'intertexte le révèle au grand jour, Chateaubriand reproduit sur la morte un élan tout charnel[191], en faisant du désir frénétique le symbole d'une tragique destruction[192]. Et du reste, d'où provient cet « Esprit de la mélancolie » si ce n'est des deux forces opposées d'innocence et de faute ? Si Burton incluait dans ses causes tant l'amour que la foi[193], il ne faut pas hésiter à rattacher cette notion aux passions interdites. La reprise miltonienne l'a montré, dans les pages du récit « la Chute » se veut ontologique : « dès sa naissance l'homme est rejeté, par le péché originel, hors du paradis. » Deux sujets disent enfin ce bonheur impossible : l'érotisme nécrophile (du même type de l'inceste : « "Lopez […], voit ton fils inhumer ta fille !" » [*N.*,

[188] Paul, le narrateur et les autres habitants de l'île assistent directement au naufrage du Saint-Géran, où la jeune fille fait preuve de sa pudeur en refusant de se déshabiller.
[189] *Paul et Virginie*, p. 226.
[190] R. Mortier, « Julie, Virginie, Atala, ou la mort angélique », dans *Le Cœur et la raison. Recueil d'études sur le XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 500.
[191] « L'attirance sexuelle […] que Julie avoue avec une infinie discrétion, que Bernardin suggère de manière allusive, est nettement plus marquée dans le roman de Chateaubriand. » *Id.*, p. 503 ; « La nature est plus sauvage, la sensualité plus impérieuse. » T. Logé, « Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre », art cité, p. 888.
[192] « Peu importe en définitive son objet particulier : c'est par nature que le désir se manifeste, chez Chateaubriand, comme violence autodestructrice, comme défi luciférien ». J.-C. Berchet, « Le frère d'Amélie ou la part du diable », dans *Éros philadelphe. Frère et sœur, passion secrète*, *op. cit.*, p. 124.
[193] Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621). La bibliothèque de Chateaubriand compte au nombre de ses livres un *Melancholy as it proceeds from the disposition and habit, the love, and the influence of religion, drawn from the Burton's anatomy of melancholy*, London, 1801. Cf. l'entrée 76 dans M. Duchemin, *La bibliothèque de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 27.

90]) et la relique d'Atala (le petit crucifix qu'elle remet à Chactas est « en mémoire de *ses* malheurs » [*N.*, 85][194]). Bref, si l'intrigue de *Paul et Virginie* relève de la pastorale, *Atala* est une partie des *Natchez*, épopée négative. Tout lien y est voué à l'échec par une sorte de « blocage » : « Entre les personnages de Chateaubriand et ceux de Bernardin s'interpose une coupure, celle de la Révolution, de la Terreur et de l'exil[195]. »

La reprise des Modernes, cependant, aura été incontournable. Si l'auteur aura pu inaugurer un renouveau, ce sera à travers eux, seuls capables d'enrichir, au dessus des Anciens, les régions intérieures. Car c'est la religion, la querelle de la foi et de l'amour, de la terre et du ciel qui élargissent les passions en offrant au jeune poète de fécondes gradations[196]. Virginie et aussi Julie, quoiqu'en forme plus paisible, se soumettent au défi. Il pourrait arriver qu'un Ancien construise en partie leur terrain d'écriture, et on remarque tout de suite qu'il est soit travaillé (réapproprié) soit parfois travesti. C'est le cas du fameux *Télémaque* qui, suivant le périple homérique, plie les faits et les personnes du poème aux soucis de l'actuel et à une nouvelle esthétique[197]. En effet n'a-t-on pas, à traverser les combats d'Atala, l'impression de revoir les désordres d'Eucharis[198] ? Fénelon, qui fournit à l'écrivain les modèles rhétoriques du désir[199], avait peint dans la nymphe les dangers d'une passion inconnus chez Homère. Comme le jeune Télémaque, Atala, manifeste les symptômes d'un malaise[200] ; comme Hippias, elle incarne la beauté dans la mort[201].

Ce n'est pas un hasard, finalement, si même Paul préférait ce poème consacré au cœur humain[202] : « Il lui semblait de trouver dans Virginie la dignité et la sagesse d'Antiope, avec les malheurs et la tendresse d'Eucharis[203]. »

---

[194] « Avec la relique, le deuil se creuse, il n'a plus à se manifester surabondamment. La relique ne fait pas revenir l'aimée, mais elle restitue sa disparition, elle perpétue sa perte, et donc rend encore témoignage de l'existence soustraite et du temps antérieur. » C. Reichler, « Des enfants dévorés par leur siècle. Le romantisme et le spectre des temps disparus », art. cité, p. 88. Le crucifix n'ira pas consoler Chactas ni le pousser au christianisme.

[195] T. Logé, « Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre », art cité, p. 888.

[196] Par exemple, cette « science de la tristesse » inconnue avant l'essor du génie du christianisme.

[197] Jeanne-Lydie Goré, « Le *Télémaque*, périple odysséen ou voyage initiatique ? », *CAIEF*, 15, mars 1963, p. 59-78.

[198] « Il est vrai que les Faydit et les Gueudeville reprochèrent aussi à Fénelon la peinture des amours d'*Eucharis* ; […] personne ne songe plus à faire un crime à l'archevêque de Cambrai d'avoir voulu guérir les passions par le tableau du désordre des passions ; pas plus qu'on ne reproche à saint Augustin ou à saint Jérôme d'avoir peint si vivement leurs propres faiblesses et les charmes de l'amour. » [« Défense du *Génie du christianisme* », *G.*, 1105]

[199] « Plus généralement, Chateaubriand puise dans *Télémaque* les modèles rhétoriques qui serviront de fondement à sa peinture des passions ». E. Tabet, *Chateaubriand et le XVII^e^ siècle. Mémoire et création littéraire*, *op. cit.*, p. 239.

[200] Fénelon, qui nous montre Eucharis au livre VI, y analyse également les effets de l'aveugle sentiment sur le pauvre Télémaque : « Il étoit dévenu maigre ; ses yeux creux étaient pleins d'un feu dévorant ; à le voir pâle, abattu et défiguré, on auroit cru que ce n'était point Télémaque. » *Les Aventures de Télémaque*, éd. Jeanne-Lydie Goré, Paris, Classiques Garnier, 2009, livre VI, p. 230. Je citerai toujours de cette édition.

[201] « Cependant on voyoit le corps du jeune Hippias étendu, qu'on portoit dans un cercueil orné de pourpre, d'or et d'argent. La mort, qui avoit éteint ses yeux, n'avoit pu effacer toute sa beauté, et les grâces étoient encore à demi peintes sur son visage pâle. » *Id.*, livre XIII, p. 435.

[202] « Aussi aucun livre ne lui fit autant de plaisir que le *Télémaque*, par ses tableaux de la vie champêtre et des passions naturelles au cœur humain. » *Paul et Virginie*, p. 183-184. Et Julie avant lui : « Les deux plus grands,

4.2.4 « Ces forêts américaines aussi vieilles que le monde[204] »

« Regrets de la patrie absente, lutte dans le cœur d'un être humain entre l'amour et le devoir, révolte contre la destinée, puis résignation à l'inévitable… Ces sauvages d'une espèce inconnue que Chateaubriand prétendait avoir rapportés d'Amérique sont tout proches de nous[205]. » Ce qu'il faut pourtant voir, c'est dans quelle atmosphère l'écrivain a encadré ces passions, quel rapport s'établit entre le cœur et l'espace[206] et comment une certaine réécriture puisse donner au paysage une valeur inédite. D'abord, pour reprendre le *Génie* et estimer son progrès par rapport aux Anciens[207], on « devra rendre compte d'une présence, celle de Dieu dans sa création ou produire une harmonie entre l'homme et le spectacle perçu[208] ». Puis, il faudra bien comprendre tous les modes par lesquels la nature peut se dire. Or Jean-Marie Roulin synthétise trois approches : en calquant les études de Th. Walker[209], il reforge sa triade en « topique », « topographique » et « symbolique[210] ». Bien que l'espace physique soit, chez Chateaubriand, parfois topique (fondé sur de vieux schèmes), parfois réel (décrit d'après nature), Roulin n'a pas de doutes que c'est l'autre mode, celui sentimental, qui engendre un renouveau. Les deux premières approches n'étant pas closes, c'est cet aspect moral et intellectuel qui peut vivifier les lieux anciens, car c'est aussi le seul apte à accorder le genre antique à l'être humain moderne. La référence chrétienne, par conséquent, contre toute mythologie ou tout vide scientisme, rapproche le monde décrit à celui intime[211]. Les textes qui s'en inspirent, semblablement. Leur articulation dans l'hypertexte reste à sonder : comment Chateaubriand les emploie-t-il ? Comment se distribue leur relecture pour réinvestir les schèmes de sens nouveaux ?

---

les deux plus vertueux des modernes, Catinat, Fénelon, étaient tous deux Français ». *La Nouvelle Héloïse*, II[e] partie, lettre XVIII, p. 318.

[203] *Id.*, p. 184. Après s'être épris d'Eucharis, Télémaque conçut un tendre amour pour la sage Antiope, fille d'Idoménée (livre XVII).

[204] *G.*, II, l. IV, ch. 1, 720.

[205] G. Chinard, *L'exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 296.

[206] « Il y a dans l'homme un instinct qui le met en rapport avec les scènes de la nature. » [*G.*, II, l. IV, ch. 1, 721]

[207] « Le spectacle de l'univers ne pouvait faire sentir aux Grecs et aux Romains les émotions qu'il porte à notre âme. […] Oh ! que le poète chrétien est plus favorisé dans la solitude où Dieu se promène avec lui ! Libres de ce troupeau de dieux ridicules qui les bornaient de toutes parts, les bois se sont remplis d'une Divinité immense. » [*G.*, II, l. IV, ch. 1, 720-721]

[208] J.-M. Roulin, « Le paysage épique, ou les voies de la renaissance », dans *Chateaubriand : le tremblement du temps*, *op. cit.*, p. 23.

[209] Thomas C. Walker, *Chateaubriand's Natural Scenery. A Study of his Descriptive Art*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1946, p. 173. L'auteur y distingue trois types de représentations : classique, pittoresque et sentimentale.

[210] J.-M. Roulin, « Le paysage épique, ou les voies de la renaissance », dans *Chateaubriand : le tremblement du temps*, *op. cit.*, p. 23.

[211] « Chateaubriand insiste sur le fait que le paysage topique peut être vivifié par la référence aux sources bibliques, puisque celles-ci sont plus proches de l'âme contemporaine. » *Id.*, p. 24.

Ajoutons-y qu'en outre, sous l'angle narratif, décrire veut dire suspendre[212]. L'action, elle, s'interrompt pour rendre ses maints conflits, les repenser ou les joindre à une vie réelle : « la description a un fondement en même temps anthropologique et ontologique : elle est ancrée dans la façon dont nous voyons le monde et les autres hommes[213]. » Qu'elle soit donc historique ou personnelle, cette projection s'élève et habite le texte[214].

Mon dessein sera ici d'aborder la pratique sous sa double lumière : dans ses traits esthétiques – en mêlant les trois modes[215] d'après l'art de l'auteur – et dans sa construction de données idéologiques[216], enjeux, tous les deux, d'un travail sur les sources.

Cet essai d'ouverture a un effet surprenant :

> Quatre grands fleuves, ayant leurs sources dans les mêmes montagnes, divisaient ces régions immenses […]. *Le Meschacebé* arrose une délicieuse contrée que les habitants des États-Unis appellent le nouvel Éden, et à laquelle les Français ont laissé le doux nom de Louisiane. […] Mais la grâce est toujours unie à la magnificence dans les scènes de la nature. [*N.*, 33-34]

Suivent la description des deux rives du Meschacebé, une accumulation des plantes et d'animaux, « placés dans ces retraites par la main du Créateur » [*N.*, 35] et la poésie de ces lignes :

> Mais quand une brise vient à animer ces solitudes, à balancer ces corps flottants, à confondre ces masses de blanc, d'azur, de vert, de rose, à mêler toutes les couleurs, à réunir tous les murmures ; alors il sort de tels bruits du fond des forêts, il se passe de telles choses aux yeux, que j'essaierais en vain de les décrire à ceux qui n'ont point parcouru ces champs primitifs de la nature. [*N.*, 35]

Frappé par la beauté de ce paysage, fait aussi de douces retraites et de repos, on n'ignore pas la référence à la Genèse qui le structure dès le début : ses quatre cours d'eau font allusion aux quatre canaux qui arrosent le Paradis[217]. D'autres indices se succèdent pour le prouver : « nouvel Éden », « champs primitifs de la nature ». Comme le Créateur peuplant son Paradis,

---

[212] Sur les techniques descriptives et leurs enjeux, voir Micheline Tison-Braun, *Poétique du paysage. Essai du genre descriptif*, Paris, Nizet, 1980 ; Philippe Hamon, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, 12, 1972, p. 365-385 et, du même auteur, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1994.

[213] Jean Molino, « Logiques de la description », *Poétique*, 91, 1992, p. 376.

[214] « Décrire », dans ce cas-là, c'est bien « se dire ». Cf. Doris Y. Kadish, « Symbolism of Exile : The Opening Description in *Atala* », *The French Review*, vol. 55, 3, February 1982, p. 358.

[215] Cf. plus haut dans cette page et J.-M. Roulin, « Le paysage épique, ou les voies de la renaissance », dans *Chateaubriand : le tremblement du temps*, *op. cit.*, p. 23.

[216] Une éthique sous-tend là une esthétique. D'après l'abbé Mallet, la description doit être le reflet d'une « passion » (article « Description » de l'*Encyclopédie*), d'une personnalité qui a un « dessein » et un « idéal ». Cité dans Ph. Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 22.

[217] « Dans ce lieu de délices, il sortait de la terre un fleuve pour arroser le paradis, qui de là se divise en quatre canaux. » *Genèse*, II, 10.

Dieu a mis dans ces retraites nombreuses espèces de plantes et bêtes sauvages. Comme dans l'ancien Jardin, les bêtes féroces peuvent côtoyer les plus dociles. Tout semble reproposer la douce ambiance du coin biblique. Un premier trait typique, pourrait-on dire, vient de sortir : le Dieu paraît toujours au sein de sa Création. Le but, y ajouterais-je, serait de peindre dans la pratique le même primitivisme religieux prôné dans la théorie[218] (« Pénétrez dans ces forêts américaines aussi vieilles que le monde » [*G.*, II, l. IV, ch. 2, 720]). Mais aussi de penser un âge d'or, un re-commencement[219].

Néanmoins, c'est l'idée spirituelle ou morale du paysage génésiaque qui domine, dans un cadre qui est bien loin d'être topique. Ce que j'ai supposé en tissant l'intertexte miltonien dans le couple du récit (Chactas et Atala/Adam et Ève) trouve bientôt son pendant dans ces pages. Si la Bible nous présente quelques images du Jardin, John Milton dans son *Paradise Lost* élargit l'hypotexte avec d'autres inflexions : la lumière dans la source est troublée par les signes de la Chute (« next to Life our Death[220] ») ; le paysage est perçu selon deux perspectives différentes, dont l'une semée d'ombres[221] et de vignes, traversée d'une nature « luxuriante[222] » et sonore qui ressemble à la rive du Meschacebé (plusieurs vignes, des oiseaux, des murmures…[223]). Chateaubriand, par l'ajout d'ingrédients mortifères (« les arbres déracinés » par les tempêtes, « les cadavres des pins et des chênes » entraînés vers la mer) veut calquer ce chemin. Ne fût-ce que pour la force qu'a cette « Perte » du bonheur d'évoquer des malheurs trop récents[224]. La nature, structurée comme espace du divin où le Dieu est perceptible partout, ne peut pas s'exempter, dans le cas d'*Atala*, de la veine dramatique de l'Anglais.

Le morceau sur la brise traversant les forêts s'appuie, quant à lui, sur deux autres éléments : « ce goût de la vérité pittoresque[225] » et une vive totalité aux aspects polymorphes qui rappellent Bernardin de Saint-Pierre. Tout d'abord, son mélange des cinq sens[226], puis sa

---

[218] Dans le *Génie du christianisme* (voir surtout les deux chapitres sur la poésie descriptive [*G.*, II, l. IV, ch. 1 et 3]) et dans sa « Lettre à Fontanes » sur l'ouvrage de M^me^ de Staël, où à l'aide de Tertullien (*Apologeticus*, XVII), Chateaubriand démontrait la présence de Dieu dans la nature (cf. *Correspondance générale*, *op. cit.*, p. 112).

[219] « A general emphasis upon new beginnings ». Dennis J. Spininger, « The Paradise Setting of Chateaubriand's *Atala* », *PMLA*, 89, 3, May 1974, p. 530.

[220] *Paradise Lost*, IV, 220-221.

[221] « Where the unpierc't shade / Embrown'd the noontide Bow'rs » [« Là où le feuillage impenetrable rembrunit à midi les bosquets. »] *Id.*, 245-246 ; « umbrageous Grots and Caves / Of cool recess » [« des antres et des grottes ombragés qui servent de fraîches retraites »] *Id.*, 257-258.

[222] « The mantling Vine / […] gently creeps / Luxuriant » [« La vigne […] rampe élégamment opulente »] *Id.*, 259-260.

[223] Cf. *N.*, 35.

[224] Doris Y. Kadish voit dans l'arbre le symbole même de l'homme, entraîné par le cours destructeur de l'Histoire, le fleuve. Les deux servent à introduire le symbolisme de l'exil. Cf. D. Y. Kadish, « Symbolism of Exile : The Opening Description in *Atala* », art. cité, p. 359 et suiv.

[225] V. de Laprade, *Le sentiment de la nature chez les modernes*, *op. cit.*, p. 376.

[226] « Ce qui, dès le début, frappe le plus Chateaubriand chez Bernardin, c'est le peintre : l'auteur des *Études* est parti à la conquête du pittoresque et maîtrise un mode d'écriture nouveau, le *descriptif*. » T. Logé,

théorie de la scène comme « réseau » analogique et harmonique[227]. Des aspects de cette ligne développent le nocturne ci-dessous. Arrivés dans une ville siminole, les amants s'aventurent dans les bois :

> *La nuit était délicieuse*. Le Génie des airs secouait sa chevelure bleue, embaumée de la senteur des pins, et l'on respirait la faible odeur d'ambre qu'exhalaient les crocodiles couchés sous les tamarins des fleuves. *La lune brillait au milieu d'un azur sans tache*, et *sa lumière* gris de perle *descendait sur la cime indéterminée des forêts*. Aucun bruit ne se faisait entendre, hors je ne sais quelle harmonie lointaine qui régnait *dans la profondeur des bois* : on eût dit que l'âme de la solitude soupirait dans toute l'étendue du désert. (je souligne) [*N.*, 46]

Lisons, en parallèle, ce passage de *Paul et Virginie* :

> Il faisait une de ces *nuits délicieuses*, si communes entre les tropiques, et dont le plus habile pinceau ne rendrait pas la beauté. *La lune paraissait au milieu du firmament*, entourée d'un rideau de nuages que ses rayons dissipaient par degrés. *Sa lumière se répandait insensiblement sur les montagnes de l'île et sur leurs pitons*, qui brillaient d'un vert argenté. Les vents retenaient leurs haleines. On entendait *dans les bois, au fond des vallées,* au haut des rochers, de petits cris, de doux murmures d'oiseaux, qui se caressaient dans leurs nids, réjouis par la clarté de la nuit et la tranquillité de l'air[228].

À n'en pas douter, c'est ici que l'auteur a trempé son pinceau : chez les deux, la nuit est « délicieuse », la lune – mise en place par Rousseau[229] – brille au centre de la scène, sa lumière se projette sur la terre et en produit des effets, tandis que des murmures se répandent du fond des forêts (« dans les bois, au fond des vallées » - « dans la profondeur des bois »). Bernardin avait été le premier, dans les lettres françaises, à faire « jouer la lumière[230] », et à maîtriser un nouveau mode d'écriture, le descriptif. Cette pratique descriptive, qu'il a fait devenir « genre distinct » dans ses œuvres, n'a cessé de frapper Chateaubriand et dès son jeune âge[231]. Ici, il ne fait qu'approuver l'esthétique du modèle et embrasser son langage pittoresque. Mais on a vite l'impression que cela n'est pas tout : « on eût dit que l'âme de la solitude soupirait dans toute l'étendue du désert… » Ces témoins, retranchés tour à tour des

---

« Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre », art. cité, p. 880. « Un homme dont j'admirais et dont j'admire toujours le pinceau » dira Chateaubriand dans ses *Mémoires* [*MOT*, I, l. IX, ch. 2, 439].

[227] T. Logé, « Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre », art. cité, p. 886.

[228] *Paul et Virginie*, p. 174 (je souligne).

[229] Chateaubriand doit à Rousseau l'introduction de « l'astre des nuits » dans le paysage. La promenade sur le lac de Julie et Saint Preux (*La Nouvelle Héloïse*, IV[e] partie, lettre XVII) présente à ses lecteurs le premier lever de lune dans la littérature française. Voir P. Fortassier, « Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et la Palette de Chateaubriand », art. cité, p. 13.

[230] V. de Laprade, *Le sentiment de la nature chez les modernes*, *op. cit.*, p. 203.

[231] Rappelons l'importance de ses *Études de la nature*, parues en décembre 1784 et découvertes par Chateaubriand dès son adolescence à Combourg (cf. *MOT*, I, l. XII, ch. 4, 577).

deux textes, nous instruisent davantage : « Cependant la solitude, la présence continuelle de l'objet aimé, nos malheurs même, redoublaient à chaque instant notre amour. » [*N.*, 59] ; « les passions s'accroissent dans la solitude[232] » ; « Ô René si tu crains les troubles du cœur, défie-toi de la solitude : les grandes passions sont solitaires, et les transporter au désert, c'est les rendre à leur empire. » [*N.*, p. 60] En soudant extérieur et intérieur, Bernardin puis l'auteur d'*Atala* ont fondé une nouvelle voie : une « morale mélancolique » qui, liée à l'astre lunaire chez Rousseau[233], fait vibrer d'un air morne les espaces. Voilà ce qu'apporte le paysage lorsqu'un mal inconnu s'introduit dans le cœur des deux femmes[234] :

> Le sol spongieux tremblait autour de nous, et à chaque instant nous étions près d'être engloutis dans des fondrières. Des insectes sans nombre, d'énormes chauves-souris nous aveuglaient ; les serpents à sonnette bruissaient de toutes parts ; et les loups, les ours, les carcajous, les petits tigres, qui venaient se cacher dans ces retraites, les remplissaient de leurs rugissements.
> Cependant l'obscurité redouble : les nuages abaissés entrent sous l'ombrage des bois. La nue se déchire, et l'éclair trace un rapide losange de feu. Un vent impétueux sorti du couchant, roule les nuages sur les nuages ; les forêts plient ; le ciel s'ouvre coup sur coup, et à travers ses crevasses, on aperçoit de nouveaux cieux et des campagnes ardentes. Quel affreux, quel magnifique spectacle ! La foudre met le feu dans les bois ; l'incendie s'étend comme une chevelure de flammes ; des colonnes d'étincelles et de fumée assiègent les nues qui vomissent leurs foudres dans le vaste embrasement. Alors le grand Esprit couvre les montagnes d'épaisses ténèbres ; du milieu de ce vaste chaos s'élève un mugissement confus formé par le fracas des vents, le gémissement des arbres, le hurlement des bêtes féroces, le bourdonnement de l'incendie, et la chute répétée du tonnerre qui siffle en s'éteignant dans les eaux. [*N.*, 61]

> La terre se fendait de toutes parts ; l'herbe était brûlée ; des exhalaisons chaudes sortaient du flanc des montagnes […]. Seulement pendant le jour des vapeurs rousses s'élevaient de dessus les plaines, et paraissaient au coucher du soleil comme les flammes d'un incendie. […] Les troupeaux abattus sur les flancs des collines, le cou tendu vers le ciel, aspirant l'air, faisaient retentir les vallons de tristes mugissements. […] mais partout le sol était brûlant, et l'air étouffant retentissait du bourdonnement des insectes qui cherchaient à se désaltérer dans le sang des hommes et des animaux[235].

---

[232] *Paul et Virginie*, p. 233.
[233] « Peu à peu je sentis augmenter la mélancolie dont j'étais accablé. Un ciel serein, les doux rayons de la lune, le frémissement argenté dont l'eau brillait autour de nous, le concours des plus agréables sensations, la présence même de cet objet chéri, rien ne put détourner de mon cœur mille réflexions douloureuses. » *La Nouvelle Héloïse*, IV[e] partie, lettre XVII, p. 582. Chateaubriand reprendra son Rousseau dans un autre lunaire, lors de l'enterrement de l'héroïne : « La lune prêta son flambeau à cette veillée funèbre. Elle se leva au milieu de la nuit […]. Bientôt elle répandit dans les bois ce grand secret de mélancolie, qu'elle aime à raconter aux vieux chênes et aux rivages antiques des mers. » [*N.*, 89]
[234] Voir le passage de Bernardin cité ci-dessus, p. 168.
[235] *Id.*, p. 158-159.

Même structure dans l'essai descriptif : la terre (le sol), le ciel (les effets d'un incendie), les animaux (les insectes)… ; des accents tour à tour sur la vue et sur l'ouïe ; un champ sémantique en commun (le feu, les flammes, la chaleur). Quoique Chateaubriand ait doté son morceau des ajouts de son art, l'influence est patente : « marqués par l'esthétique descriptive, ils ont voulu l'un et l'autre créer une langue qui puisse à la fois décrire la nature et la faire entrer en résonance avec les sentiments humains[236]. » Bref, tous les deux ont mêlé à leur pinceau pittoresque et idéal. L'insistance sur le feu, sur un lieu menaçant (qui « engloutit » ou qui « étouffe[237] »), rendu sèche et invivable par les flammes, est enfin symbolique d'une passion : la naissance du péché dans le cœur du coupable[238]. « En même temps que les corps, les choses se soulèvent, s'électrisent[239] ». C'est par là que le peintre d'*Atala* fait parler davantage cet « affreux » et « magnifique » spectacle[240]. C'est-à-dire, en s'aidant une fois encore d'un Moderne : « La terra lagrimosa diede vento, / che balenò una luce vermiglia[241] » ; « Io venni in loco d'ogne luce muto, / che mugghia come fa mar per tempesta, / se da contrari venti è combattuto. / La bufera infernal, che mai non resta, / mena li spirti con la sua rapina[242] » ; une pluie des flammes récouvre enfin les champs ardents du chant XIV, « la forêt douloureuse est *leur* guirlande[243] ». Il n'y a certes pas de doute que l'auteur a son Dante à l'esprit lorsqu'il tente d'attacher le paysage aux tourments des coupables : « tout cela est une sorte de *noir sublime*, inconnu de l'antiquité. » (je souligne) [*G.*, II, l. IV, ch. 14, 753] La

[236] T. Logé, « Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre », art. cité, p. 883.
[237] « À chaque instant nous étions près d'être *engloutis* » (Chateaubriand) ; « le sol était brûlant, et l'air *étouffant* » (Bernardin).
[238] La démarche des *Études* est d'ailleurs de « s'élever peu à peu des preuves physiques aux lois morales et aux preuves par le sentiment. » T. Logé, « Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre », art. cité, p. 884.
[239] « C'est le thème de l'*orage* (dans la forêt américaine) […] qui donne un immédiat prolongement cosmique aux ardeurs […] de la sensualité humaine. » Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967, p. 41.
[240] « Pompe nuptiale, digne de nos malheurs et de la grandeur de nos amours : superbes forêts qui agitiez vos lianes et vos dômes comme les rideaux et le ciel de notre couche, pins embrasés qui formiez les flambeaux de notre hymen, fleuve débordé, montagnes mugissantes, *affreuse et sublime nature…* » (je souligne) [*N.*, 63]. De nombreuses ressemblances évoquent aussi une description de Marmontel, celle de l'île de la Gorgone : « Un ciel chargé d'épais nuages, où mugissent les vents, où les tonnerres grondent, où tombent presque sans relâche des pluies orageuses, des grêles meurtrières, parmi les foudres et les éclairs ; des montagnes couvertes de forêts ténébreuses […] ; des vallons fangeux […] ; le bruit des vents dans les forêts, semblable aux hurlements des loups et aux glapissement des tigres […] ; une multitude d'insectes… » *Les Incas*, I, ch. XVIII, p. 133. Une nouvelle esthétique du paysage s'y dégage après quelques paragraphes : « Quant à ces *noirs orages*, nous le contemplerons comme un *spectacle magnifique* ; car les *horreurs de la nature* en augmentent la majesté. C'est ici qu'elle est imposante. Ce désordre a je ne sais quoi de merveilleux qui agrandit l'âme, et l'affermit en l'élevant. Oui, mes amis, nous sortirons d'ici avec un *sentiment plus sublime* et plus fort de la nature et de nous-mêmes. » (je souligne) *Id.*, p. 134.
[241] « La terre en larmes donna un vent / d'où surgit une lumière vermeille ». *Enfer*, III, 133-134.
[242] « Je vins en un lieu où la lumière se tait, / mugissant comme mer en tempête, / quand elle est battue par vents contraires. / La tourmente infernale, qui n'a pas de repos, / mène les ombres avec sa rage ». *Id.*, V, 28-32.
[243] *7^e cercle, 3^e giron : Violents contre Dieu*, couché sur le sable sous une pluie de feu. Le vers entre guillemets est le 10.

leçon du *Génie*, liée là à Milton et à l'image de la Mort[244], s'étend aussi à Dante (sa peinture des *campagnes des pleurs*) : « Virgile a placé les amants au milieu des bois de myrtes et dans des allées solitaires ; le Dante a jeté les siens dans un air vague et parmi des tempêtes qui les entraînent éternellement : l'un a donné pour punition à l'amour ses propres rêveries, l'autre en a cherché le supplice dans l'image des désordres que cette passion fait naître[245]. » [*G.*, II, l. IV, ch. 14, 753-754] Le « sublime terrifiant » est l'apport principal de cette sorte d'intertexte. Non plus un *Fiat lux* positif, mais une « grandeur répulsive, monstrueuse[246] », plongée dans le « vague », l'« obscur », le « violent[247] ». De façon signifiante, en même temps, Chateaubriand refonde dans l'intrigue deux modèles de damnés qui présagent le destin de son couple : « Luxurieux » et « Violents contre Dieu[248] ».

« Or, c'est par l'idée religieuse [*par cette morale entremêlée au paysage*] que l'écrivain va réformer, agrandir, créer de nouveau la poésie, et surtout la poésie de la nature[249]. » Une nature, cependant, au cœur double : une solitude et un infini qui annoncent Dieu, mais aussi des espaces majestueux et terribles convoquant l'être humain et ses troubles. Le paradis filtré des premières pages, le tableau mélancolique au clair de lune, l'orage avec ses flammes, ne sont que des exemples de cette dualité : le Chef dans sa Création et l'homme voué à l'incomplet, à être un déchu. Le rôle du descriptif a enfin changé ainsi que les fonctions du lieu décrit. Tout en dotant l'espace d'un sens sacré, les sources épiques chrétiennes ont conjugué deux pôles : physique et spirituel, extérieur et intérieur. Ce faisant, elles ont permis de réinvestir des schèmes typiques suivant les pistes d'une esthétique nouvelle. Voulant peindre tout d'abord « à l'exemple d'Homère » (voire, *in situ*), Chateaubriand recompose néanmoins le paysage selon l'ordre littéraire, puis remplace l'idéal rousseauiste (« pure nature ») par celui d'une nature sublimée[250] et confère aux tableaux idéalisés tant un sens

[244] « Jamais fantôme n'a été représenté d'une manière plus *vague* et plus *terrible*. […] tout cela est une sorte de *noir sublime*, inconnu de l'antiquité. » (je souligne) [*G.*, II, l. IV, ch. 14, 753] Voir également *supra*, chapitre III, p. 128.

[245] Les morceaux comparés sont la peinture de Didon au champ des larmes (*lugentes campi – Énéide*, IV) et la rencontre du poète avec Françoise d'Arimino (*La Divine Comédie*, V). Cf. aussi *supra*, chapitre I, p. 16.

[246] Goethe, *Annales* de 1821, cité par E. Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, *op. cit.*, p. 194.

[247] Sur le développement de ces catégories voir B. Saint Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 97-121 et, sur Dante, p. 60-61.

[248] Chactas, on l'a vu, se soulève contre Dieu (« Périsse Dieu qui contrarie la nature ! » - *N.*, 76) ; Atala semble renier sa foi (« j'aurais désiré que cette divinité se fût anéantie, pourvu que serrée dans tes bras, j'eusse roulé d'abîme en abîme avec les débris de Dieu et du monde ! » - *N.*, 77).

[249] V. de Laprade, *Le sentiment de la nature chez les modernes*, *op. cit.*, p. 379.

[250] « Avec ce mot de *nature*, on a tout perdu. De là les détails fastidieux de mille romans où l'on décrit jusqu'au bonnet de nuit, et à la robe de chambre […]. Peignons la nature, mais la belle nature : l'art ne doit pas s'occuper de l'imitation des monstres. » [« Préface », *N.*, 19]

spirituel qu'un halo plus humain[251]. Tantôt par un pittoresque renouvelé (Bernardin ou Marmontel), tantôt par un symbolisme moralisant (la Bible, Milton, Dante), les liens intertextuels ont imprimé au nouveau « sublime » une teinte mélancolique[252] et horrifiante : « Les déserts ont pris sous notre culte un caractère plus triste, plus vague, plus sublime. » [*G.*, II, l. IV, ch. 1, 719] Par là même, et encore grâce aux Modernes, l'écrivain a pu peindre un type d'homme (l'exilé[253], le tombé, le triste couple dépaysé dans le vague des forêts) mais aussi une autre Histoire (celle d'un Paradis perdu[254], ombre de la Chute et du démembrement) : « le douloureux aspect d'une société qui se déchire a pour effet ordinaire d'incliner vers la contemplation de la nature[255]. » Enfin, si le spectacle de l'univers ne pouvait faire sentir aux poètes anciens ces émotions qu'il porte jusqu'à notre âme[256], c'était pour leur vision du monde paisible, rassérénée. Une âme inquiète, sortie d'une catastrophe[257], voit autrement cette géographie troublante.

4.3 *René*

4.3.1 « Un autre ordre de sentiments et d'idées[258] »

J'aborderai ici *René* dans une approche différente de celle que j'ai adoptée pour *Atala* et pour le plus vaste réservoir des *Natchez*. À savoir, l'analyse sera plus synthétique sans jamais abandonner la démarche à trois termes (sujet, passions, paysages) du début, qui, à son tour, sera prise dans l'ensemble des enjeux aussi bien que dans leurs connexions : « Ce sont à la vérité les mêmes lieux et les mêmes personnages, mais ce sont d'autres mœurs et un autre ordre de sentiments et d'idées. » [« Préface », *N.*, 110] Pour toute intrigue, en effet, « les

[251] Sur les diverses phases de la composition descriptive voir Sébastien Baudoin, « La description chez Chateaubriand : de l'*ut pictura poesis* à l'émergence du moi », dans *Tradition et Modernité en Littérature*, sous la direction de Luc Fraisse, Gilbert Schrenck et Michel Stanesco, Paris, Orizons, 2009, p. 191-205.
[252] Sur le rapport entre paysage et mélancolie, voir Laurent Cantagrel, « Dire l'absence. Chateaubriand et la mise en scène du mélancolique autour de 1800 », *Romantisme*, 117, 2002, p. 31-44. Mélancolie et esthétique du sublime s'entrelacent dans la représentation d'une grandeur (un infini) qui échappe et dans laquelle le spectateur est englouti (cf. dans le même article, p. 39 et p. 44).
[253] Yvon Le Scanff de conclure : « L'exil matériel est le symbole d'un exil métaphysique, d'une *chute* ontologique. » Yvon Le Scanff, « Le point de vue de l'exil dans les paysages de Chateaubriand », *Eidôlon*, 85, 2009, p. 169 (je souligne).
[254] « Ancré dans la sensibilité romantique, le thème du paradis perdu est un motif central […] dans l'ensemble de l'œuvre de Chateaubriand. » J.-M. Roulin, *Chateaubriand, l'exil et la gloire. Du roman familial à l'identité littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 94.
[255] V. de Laprade, *Le sentiment de la nature chez les modernes*, *op. cit.*, p. 371.
[256] Cf. *G.*, II, l. IV, ch. 1, 719.
[257] Ayant subi l'effet de la Révolution. V. de Laprade, *Le sentiment de la nature chez les modernes*, *op. cit.*, p. 388.
[258] « Préface » de *René* (1805), *N.*, 111.

folles rêveries de *René* commencent le mal, et ses extravagances l'achèvent » [« Défense du *Génie du christianisme* », *N.*, 115]. L'action importe peu, hors un malheur qui, on le verra, « sert seulement à redoubler la mélancolie de René et à le punir[259] ». J'observerai quand même à part ses connexions. À propos de la clé de lecture, il suffit d'adhérer à ce qu'en dit l'écrivain :

> Dans la partie théorique de son ouvrage, il avait dit que la Religion embellit notre existence, corrige les passions sans les éteindre, jette un intérêt singulier sur tous les sujets où elle est employée ; il avait dit que sa doctrine et son culte se mêlent merveilleusement *aux émotions du cœur* et *aux scènes de la nature* ; qu'elle est enfin la seule ressource dans les grands malheurs de la vie : il ne suffisait pas d'avancer tout cela, il fallait encore le prouver. C'est ce que l'auteur a essayé de faire dans les deux épisodes de son livre. [« Défense du *Génie du christianisme* », *N.*, 113]

La question qui revient est celle-ci : quel rôle va jouer la référence épique moderne dans cette mise en pratique ? Loin pourtant de tracer, comme l'a fait G. Chinard, les racines littéraires de *René*[260], mon dessein sera ici de relire le récit à la lumière de certaines épopées, ou « filières » d'œuvres épiques, dont je viens de montrer la charpente dans la célèbre « Poétique du christianisme ». L'intertexte m'offrira les moyens pour y voir de plus près.

L'*incipit* pose d'emblée les enjeux : « En arrivant *chez les Natchez*, *René* avait été obligé de prendre une épouse, pour se conformer aux mœurs des Indiens ; mais il ne vivait pas avec elle. *Un penchant mélancolique* l'entraînait *au fond des bois* ; il y passait seul des journées entières, et semblait sauvage parmi les Sauvages. Hors *Chactas*, son père adoptif, et *le père Souël*, missionnaire au fort Rosalie, il avait renoncé au commerce des hommes. » (je souligne) [*N.*, 117] Son histoire sera « celle de ses pensées et de ses sentiments ».

Une remarque initiale, néanmoins, pourrait être faite à propos du paysage car, outre qu'elle réveille une tradition littéraire, elle permet d'apprécier un aspect des diverses conceptions de l'espace dans *René*. Voici donc la « belle scène » :

> Le 21 de ce mois que les Sauvages appellent *la lune des fleurs*, René se rendit à la cabane de Chactas. Il donna le bras au Sachem, et le conduisit sous un sassafras, au bord du Meschacebé. Le père Souël ne tarda pas à arriver au rendez-vous. L'aurore se levait : à quelque distance dans la plaine, on apercevait le village des Natchez, avec son bocage de mûriers, et ses cabanes qui ressemblent à des ruches d'abeilles. La colonie française et le fort Rosalie se montraient sur la droite, au bord du fleuve. Des tentes, des maisons à moitié bâties, des forteresses commencées, des défrichements couverts de Nègres, des groupes de blancs et d'Indiens, présentaient dans ce petit espace, le contraste des mœurs sociales et des mœurs sauvages. Vers l'Orient, au fond de la perspective, le soleil commençait à paraître entre les sommets brisés des Apalaches, qui se dessinaient comme des caractères d'azur, dans les hauteurs dorées du ciel ; à

[259] « Préface » de *René* (1802).
[260] Gilbert Chinard, « Quelques origines littéraires de *René* », *PMLA*, 43, 1928, p. 288-302.

> l'occident, le Meschacebé roulait ses ondes dans un silence magnifique, et formait la bordure du tableau avec une inconcevable grandeur. [*N.*, 118]

Le décor présente tous les éléments d'une nouvelle Arcadie, un « Clarens exotique[261] » où Nègres, Indiens et Français se mêlent harmonieusement en jouant « les épousailles paisibles et fertiles de l'ancien [*la « sauvagerie »*] et du neuf [*la civilisation moderne*][262] ». Sur cette terre utopique, baignée dans la lumière du soleil, un nouvel âge d'or semble enfin s'éclaircir qui rattache le récit au contexte d'une idylle rousseauiste. Mais il suffit de poursuivre notre « déconstruction » (par le texte, sous le texte) pour percer d'autres espèces de signaux sous-jacents. Tel le cas d'un bon nombre de *topoï* ossianiques : premièrement, la posture propre au héros-narrateur, assis sous un arbre[263] au bord d'un cours d'eau, préludant – selon cette tradition – à une parole élégiaque (les personnages ossianiques sont surpris sous un arbre chaque fois qu'ils écoutent ou formulent un discours). Deuxièmement, le lever du soleil que Chactas comme Ossian ne peut pas apercevoir[264]. Du tableau vers l'Orient on retient deux autres choses : le « silence magnifique » et l'« inconcevable grandeur ». Comparons les quatre dernières lignes du morceau avec ce texte :

> Un jour doux éclaire le fond de ce bassin, où le soleil ne luit qu'à midi ; mais dès l'aurore ses rayons en frappent le couronnement dont les pics s'élevant au-dessus des ombres de la montagne paraissent d'or et de pourpre sur l'azur des cieux.
> J'aimais à me rendre dans ce lieu où l'on jouit à la fois d'*une vue immense* et d'*une solitude profonde*[265].

Ils paraissent ressortir du pinceau d'un même peintre et pourtant c'est par son Bernardin que l'auteur de *René* orne la scène. Les emprunts y fonctionnent sur un double versant :

---

[261] Chateaubriand se souvient dans ce paysage de la Suisse de Julie et de Saint-Preux. Philippe Berthier a à l'esprit cette veine rousseauiste lorsqu'il forge l'expression de « Clarens exotique » pour le décor de *René*. Cf. Philippe Berthier, « René et ses espaces », *Saggi e ricerche di letteratura francese* (Rome), t. XXVIII, 1989, p. 83.

[262] *Ibid.*

[263] « Chin in hand, elbows on knees, sitting under a tree or on a cliff overlooking a stream, a lake, or an ocean, engrossed in thought of the past or in « rêverie », this is the Ossianic attitude which is frequently found in Chateaubriand's works. » M. H. Miller, *Chateaubriand and English literature*, *op. cit.*, p. 113-114. On rappelle, pour l'Ossian de Macpherson : « Frothal, Sora's battling king, sits in sadness *beneath a tree*. » *Carric-thura*, dans *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 161 ; Fingal raconte sa première expédition en Irlande « beneath an oak » *Temora : Book Fourth*, dans *Id.*, p. 255 ; « Near, bending *beneath a blasted tree*, two heroes received his [*d'un fantôme*] words » *Cath-loda : Duan First*, dans *Id.*, p. 309 ; « On a rock sat tall Corman-trunar, *beside his burning oak* ; and near him, *beneath a tree*, sat deep-bosomed Foinar-bragal. » *Cath-loda : Duan Third*, dans *Id.*, p. 319. Pour l'Ossian de John Smith : « See ! Dargo rests *beneath his lonely tree* » *Dargo*, dans *Galic Antiquities*, p. 133. Peut-être est-il utile de révoquer ici le célèbre passage du *Génie* contre *La Henriade* de Voltaire : « Les montagnes de la Navarre n'avaient-elles point encore quelque Druide, qui, *sous le chêne*, au bord du torrent, au murmure de la tempête, chantait les souvenirs des Gaules, et pleurait sur la tombe des héros ? » (je souligne) [*G.*, II, l. I, ch. 5, 643]

[264] « But to Ossian, thou lookest in vain ; for he beholds thy beams no more ». Voilà ce qu'on peut lire dans l'apostrophe au soleil qui clôt le poème *Carthon*, dans *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 133.

[265] *Paul et Virginie*, p. 110 (je souligne).

d'abord sous l'aspect pittoresque (la pratique descriptive s'enrichit des effets de lumière), puis sous celui symbolique. On a vu par rapport à *Atala* comment, grâce aux Modernes, la nature s'est dotée d'une quatrième dimension. La nouvelle épopée pastorale qu'était *Paul et Virginie* nous fournit des exemples : « une vue immense », « une solitude profonde ». Comme le « Je » du passage emprunté, c'est dans cet Infini que *René* projettera son regard. Mais au milieu d'un espace qui s'annonce être vague, transcendant, « inconcevable ». On est donc plutôt loin de la scène consolante et harmonieuse du début. L'intertexte ossianique aussi bien que les traits d'un ailleurs inconnu déconcertent. Car, enfin, s'agit-il réellement d'un au-delà religieux ? Peut-on voir dans cela – et René le montre-t-il ? – une transcendance divine ?

À propos des « espaces », poursuivons l'analyse à travers le périple de René raconté par la suite. Dans les lignes consacrées aux « illusions de l'enfance » et à celles « de la patrie », des constantes se répètent qui encouragent mes appuis herméneutiques :

> j'allais m'asseoir à l'écart, pour contempler *la nue fugitive*, ou entendre *la pluie* tomber sur *le feuillage*.
>
> Nous aimions [*sa sœur Amélie et lui*] à gravir les couteaux ensemble, à voguer sur le lac, à parcourir les bois à *la chute des feuilles* […]. Tantôt nous marchions en silence, prêtant l'oreille au sourd mugissement de l'*automne*, ou au bruit des *feuilles séchées* que nous traînions tristement sous nos pas… [*N.*, 119]

Nues, pluie, feuillage… Chateaubriand puise toujours dans le Barde[266] : c'est depuis les fragments préfacés par Hugh Blair que – en rupture avec le goût néoclassique – la nature concrétise dans son sein une synthèse entre passé et présent. L'automne, les feuilles mortes, le passage fugitif de la pluie ou de la nue participent également d'une profonde réflexion sur le Temps. Le paysage devient lieu de l'absence, du vide, des jouissances perdues où un décor nostalgique, fuyant, dit la perte par la mélancolie :

> *Autumn* is dark on the mountains ; gray mist rests on the hills. The whirlwind is heard on the heath. Dark rolls the river through the narrow plain. A *tree* stands alone on the hill… The *leaves* whirl round with the wind, and strew *the grave of the dead*[267].

---

[266] « The Sun, the Moon, and the Stars, Clouds and Meteors, Lightning and Thunder, Seas and Whales, Rivers, Torrents, Winds, Ice, Rain, Snow, Dews, Mist, Fire and Smoke, Trees and Forests, Heath and Grass and Flowers, Rocks and Mountains, Music and Songs, Light and Darkness, Spirits and Ghosts ; these form the circle, within which Ossian's comparisons generally run. » [« Le soleil, la lune et les étoiles, les nuages et les météores, l'éclair et le tonnerre, les mers et les baleines, les fleuves, les torrents, les vents, la glace, la pluie, la neige, la rosée, le brouillard, le feu et la fumée, les arbres et les forêts, les bruyères et les prairies et les fleurs, les rochers et les montagnes, la musique et les chants, la lumière et l'obscurité, les esprits et les fantômes ; voilà les éléments du cercle où Ossian puise généralement ses comparaisons. »] *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal, by Hugh Blair D. D.*, dans *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 384.

[267] « L'automne est sombre sur les montagnes ; le gris brouillard est sur la colline. Le tourbillon du vent est entendu dans la bruyère. Le fleuve s'écoule noir à travers la plaine étroite. Un *arbre* gît tout seul sur la colline…

Reste vrai, en conséquence, ce qu'en dit Arlette Michel : les Barbares expérimentent un au-delà imperceptible « à travers la communion avec la nature […], mais aussi et peut-être surtout avec la mort[268]. » C'est aux thèmes de la mort, des tombeaux et des ruines que m'amène cette lecture, aussi valable pour la cloche religieuse[269] (« délectable mélancolie ») que René, frère d'Ossian, aimait ouïr « appuyé contre le tronc d'un ormeau » [*N.*, 120]. Après Rome et la Grèce, et une fois Londres visitée, c'est au Nord que voyage ce jeune homme insatiable :

> Sur les monts de la Calédonie, le dernier barde qu'on ait ouï dans ces déserts me chanta les poèmes dont un héros consolait jadis sa vieillesse. Nous étions assis sur quatre pierres rongées de mousse ; un torrent coulait à nos pieds ; le chevreuil paissait à quelque distance parmi les débris d'une tour, et le vent des mers sifflait sur la bruyère de Cona. Maintenant la religion chrétienne, fille aussi des hautes montagnes, a placé des croix sur les monuments des héros de Morven, et touché la harpe de David, au bord du même torrent où Ossian fit gémir la sienne. Aussi pacifique que les divinités de Selma étaient guerrières, elle garde des troupeaux où Fingal livrait des combats, et elle a répandu des anges de paix dans les nuages qu'habitaient des fantômes homicides. [*N.*, 123-124]

Il s'agit, comme souvent chez l'auteur, d'un exemple de prélèvements combinés : « Here let him [*Swaran*] praise the trembling harp, and hear the songs of heroes[270] » (l'Écosse devient l'antique Calédonie) ; « Four stones […] rise on the grave of Cathbat[271] » ; « four stones with their heads of moss stand there ; and mark the narrow house of death[272] » (voir aussi *G.*, IV, l. II, ch. 4, 929). Selma (d'où le titre d'un poème) est le palais de Fingal, roi de Morven : les tours, les vents, les torrents, les chevreuils sont typiques de ses alentours (« I saw a deer at Crona's stream[273] »). Cona nous évoque un fragment de John Smith traduit en exil : « Vallée de Cona, les sons de la harpe ne se font plus entendre le long de tes ruisseaux[274] ». « Les nuages qu'habitaient des fantômes homicides » est enfin un écho de « the awful faces of other times looked from the clouds of Crona[275]. » Ce qui frappe dans ce texte, néanmoins,

---

Les *feuilles* s'envolent en cercle avec le vent, et recouvrent le tombeau du mort. » *Carric-thura*, dans *Id.*, p. 165 (je souligne).

[268] A. Michel, « Images des Barbares dans l'œuvre de Chateaubriand : esthétique et religion », art. cité, p. 177.

[269] « Tout se trouve dans les rêveries enchantées où nous plonge le bruit de la cloche natale : religion, famille, patrie, et le berceau et la tombe, et le passé et l'avenir. » [*N.*, 120]

[270] « Laisse qu'il [*Swaran*] loue ici la harpe tremblante, et qu'il entende les chants des héros. » *Fingal*, Book I, dans *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 61.

[271] « Quatre pierre […] s'élèvent au-dessus de la tombe de Cathbat » *Id.*, p. 57.

[272] « Quatre pierres recouvertes de mousse sont là pour marquer l'étroite demeure du mort. » *Fingal*, Book V, dans *Id.*, p. 93.

[273] « Je vis un cerf au ruisseau de Crona ». *Comala*, dans *Id.*, p. 105.

[274] *Duthona*, dans *Mélanges et poésies*, p. 52.

[275] « Les terribles figures des temps passés regardaient depuis les nuées de Crona. » *Comala*, dans *Id.*, p. 105.

c'est moins le virage religieux dû au *Génie*[276] qu'une latente tentative de coller l'épopée à de multiples exigences. D'abord, la construction de la scène, puis le reflet des passions dans les choses. Tout s'ébauche comme si chaque élément portait en lui la durée : le chant du barde nous échappe, le tombeau, la mousse, le torrent qui s'écoule, le vent qui, en sifflant près de ces monuments se perd à leur vide… ce décor nous dessine une absence[277]. Les enjeux sont à l'œuvre chez J.-P. Richard : « Réveillant si puissamment espaces et matières, la ruine stimule plus efficacement encore notre sentiment de la durée. Pendant tout le siècle elle lie son image à *la mélancolie du révolu*, au thème de l'oubli, de l'universel effacement, et donc à l'intuition d'un présent fantôme, d'une vie éprouvée comme fragilité et comme songe[278]. » Pittoresque des ruines et sublime de la mort[279] s'allient donc dans un jeu de synthèses, où le sombre au-delà devient figuration d'un au-deçà. Désireux d'échapper à sa triste condition de déchu, René ne retrouve que débris. En commun avec les peuples celtiques, il a une soif d'infini que les lieux ne cessent pas d'incarner : « 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. » [*N.*, 124-125]

À ce couple (René-Barbares), Chateaubriand ajoute vite un autre membre :

> Heureux Sauvages ! Oh ! que ne puis-je jouir de la paix qui vous accompagne toujours ! Tandis qu'avec si peu de fruit je parcourais tant de contrées, vous, assis tranquillement *sous vos chênes*, vous laissiez couler les jours sans les compter. Votre raison n'était que vos besoins, et vous arriviez, mieux que moi, au résultat de la sagesse, comme l'enfant, entre les jeux et le sommeil. Si cette *mélancolie* qui s'engendre de l'excès du bonheur atteignait quelquefois votre âme, bientôt vous sortiez de cette tristesse passagère, et votre regard levé vers le ciel cherchait avec attendrissement *ce je ne sais quoi inconnu*, qui prend pitié du pauvre Sauvage. (je souligne) [*N.*, 125]

À la fois vieux disciple de Rousseau et héritier d'une image-stéréotype[280], l'écrivain recombine un trio sous le signe de la modernité. Si depuis son *Essai sur les révolutions*,

---

[276] J'ai souvent souligné, dans mon troisième chapitre, que c'est moins pour leur sec merveilleux (limité à l'insertion d'anges et diables) que pour leur analyse des passions et des lieux que les épopées modernes méritent d'être relues (cf. *supra*, p. 89-92). Le fait même de comprendre sous l'égide chrétienne (« Maintenant la religion chrétienne… ») les ruines embrumées des Orcades a une valeur justificative : « Par le biais de la ruine chrétienne, et comme porté par le prestige de la poésie ossianique, le Nord fait son entrée dans le paysage romantique, où la tristesse et la sauvagerie, la nudité du site et les plaintes du vent semblent témoigner d'une présence divine. » R. Mortier, *La Poétique des ruines en France*, *op. cit.*, p. 173. Voir aussi *G.*, III, l. V, ch. 5.

[277] « La poésie de la ruine, écrit Jean Starobinski dans *L'Invention de la liberté*, est la poésie de ce qui a partiellement survécu à la destruction, tout en demeurant immergé dans l'absence […]. Sa mélancolie réside dans le fait qu'elle est devenue un monument de la signification perdue. » Cité dans J.-P. Richard, *Paysage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 70.

[278] *Ibid.* (je souligne)

[279] « Il n'est aucune ruine d'un effet plus pittoresque que ces débris : […] quelque chose de grand et sombre » [*G.*, III, l. V, ch. 5, 886].

[280] « D'une part Chateaubriand se fait l'héritier des fertiles réflexions que le siècle des Lumières consacra au Barbare et au Sauvage ; d'autre part il hérite d'une imagerie du Barbare déjà fixé en stéréotype. » A. Michel, « Images des Barbares dans l'œuvre de Chateaubriand : esthétique et religion », art. cité, p. 174.

Chateaubriand associait les Sauvages aux Barbares, c'était grâce à une « capacité exceptionnelle et naturelle à percevoir le sacré[281] ». Maintenant – la posture ossianique le signale (« assis […] sous vos chênes ») – ce sacré immatériel sert de pont à un nouvel état d'âme, celui de René à la recherche d'un « je ne sais quoi », atteint, les yeux vers le ciel, d'une tristesse inconnue. Et de fait, on n'attend que quelques lignes pour goûter le mariage de l'Indien et du Barde sur la bouche de Chactas. Après avoir questionné l'Européen sur la France[282], il soupire :

> Mon enfant, je ne vis plus que par la mémoire. Un vieillard avec ses souvenirs ressemble au *chêne décrépit* de nos bois : ce chêne ne se décore plus de son propre feuillage, mais il couvre quelquefois sa nudité des plantes étrangères qui ont végété sur ses antiques rameaux. (je souligne) [*N.*, 126]

L'image est encore dans Ossian : « I, *like an ancient oak* on Morven, I moulder alone in my place. The blast hath lopped my branches away ; and I tremble at the wings of the north[283]. » C'est le ton nostalgique que lui emprunte l'écrivain, en donnant au vieux chêne une fonction temporelle : passé et présent, jeunesse et vieillesse se succèdent comme les couches végétales sur un arbre dont « the memory of past » sert de catalyseur.

Le récit de René se poursuit en gardant le même rythme : seul dans son Pays, dégoûté tant des choses que des hommes, « exilé sans patrie[284] », il incarne le « vague des passions » : « La solitude absolue, le spectacle de la nature, me plongèrent bientôt dans un état presque impossible à décrire. Sans parents, sans amis, pour ainsi dire seul sur la terre, n'ayant point encore aimé, j'étais accablé d'une surabondance de vie ». Et toutefois, « il me manquait quelque chose pour remplir l'abîme de mon existence. » [*N.*, 128] Voulant donc expliquer ces orages intérieurs, c'est encore au paysage que René s'assimile : « Les sons que rendent les passions dans le vide d'un cœur solitaire, ressemblent au murmure que les vents et les eaux font entendre dans le silence d'un désert : on en jouit, mais on ne peut les peindre. » [*N.*, 129] Or, on a souvent dit de René qu'il possède un regard « allégorique », que la scène donne à

---

[281] *Id.*, p. 176. Voir aussi le chapitre intitulé « Conversion des Barbares » dans l'*Essai sur les révolutions* [*E.*, II, ch. 37].

[282] Ici le récit se rattache idéalement à son texte d'origine, *Les Natchez* : « Tu sais que j'ai vu la France, et quels liens m'y ont attaché ; j'aimerai à entendre parler de ce grand Chef, qui n'est plus, et dont j'ai visité la superbe cabane. » [*N.*, 125-126] Il s'agit du périple de Chactas à la cour de Louis XIV (le « grand Chef »). Enchâssé dans l'épopée indienne, *René* faisait suite au récit du Sachem (l'édition Berchet en restitue l'ordre originaire).

[283] « Moi, comme un vieux chêne sur la montagne de Morven, je m'effrite dans ma place solitaire. Le vent a coupé mes branches ; et je frémis devant les ailes du nord. » *Fragments of Ancient Poetry*, VII, dans *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 16 (je souligne). On retrouve d'autres exemples : « like the trunk of an aged oak » *The War of Inis-thona*, dans *Id.*, p. 117 ; « as an aged oak » *Temora*, Book I, dans *Id.*, p. 234.

[284] J.-M. Roulin, *Chateaubriand, l'exil et la gloire. Du roman familial à l'identité littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 92.

voir les idées du poète et que l'homme est en pleine réfraction dans les choses[285]. Voyons, pour notre part, dans quels sens l'intertexte se révèle suggestif :

> *L'automne* me surprit au milieu de ces incertitudes : j'entrai avec ravissement dans *les mois des tempêtes*. Tantôt j'aurais voulu être *un de ces guerriers errant au milieu des vents, des nuages et des fantômes* ; tantôt j'enviais jusqu'au sort du pâtre que je voyais réchauffer ses mains à l'humble feu de broussailles qu'il avait allumé au coin d'un bois. J'écoutais ses *chants mélancoliques*, qui me rappelait que dans tout pays, *le chant naturel de l'homme est triste*, *lors même qu'il exprime le bonheur*. Notre cœur est un instrument incomplet, une lyre où il manque des cordes, et où nous sommes forcés de rendre les accents de la joie sur le ton consacré aux soupirs. […]
>
> ''Levez-vous vite, orages désirés, qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie''. (je souligne) [*N.*, 129-130]

Poursuivant cette assimilation, caractère et paysage s'entrelacent. C'est le cycle éternel des saisons qui scandait dans la source les actions du poème[286]. Ici l'épithète est repris aussi bien que son incarnation. Car, « cette âme âprement passionnée, toujours mécontente de ce qu'elle a, de ce qu'elle est, désirant tout et flétrissant tout, et devinant qu'elle ne peut rien posséder sans le flétrir, avide d'anéantissement par désespoir, à quoi la comparer mieux qu'à un rude automne aux glaciales tempêtes, qui arrache et brûle et dévore comme avec rage[287] ? » On sent, derrière cet unisson, un automne trop connu[288]. La troisième allusion va trahir la nature de ces rapprochements : si René pense à lui comme héros de Fingal, ce n'est pas pour l'action héroïque (absente dans sa vie d'ineptie), mais, au contraire, pour son être la victime d'une errance[289]. Donc, les choses qui l'entourent sont choisies pour coller à cette précarité : vents, nuages, fantômes, indices d'une vie d'ombres, ou plutôt, d'une « non-vie ». Et que dire de ces vents orageux (« ''Levez-vous vite…'' ») invoqués un peu plus bas ? Voyons-en l'origine :

---

[285] Voir, sur ces points, Yann Mével, « « René » : topographie d'une mélancolie », dans *Chateaubriand*, numéro d'*Atala*, 1, 1998, p. 159-176.

[286] « Four times has autumn returned with its winds… » *The Death of Cuchullin*, dans *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 135.

[287] Louis Legras, « Chateaubriand, peintre de la Bretagne », *Annales de Bretagne*, t. XXXVII, 3-4, 1925, p. 273-274.

[288] Celui que j'ai cité ci-dessus et tiré de *Carric-thura*, dans *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 165. Les éléments récurrents sont repris ici et là au paragraphe suivant : « Le jour, je m'égarais sur de grandes bruyères terminées par des forêts. Qu'il fallait peu de choses à ma rêverie ! une feuille séchée que le vent chassait devant moi […], la mousse qui tremblait au souffle du nord sur le tronc d'un chêne, une roche écartée… » [*N.*, 129-130] Louis Legras fait le même rapprochement (cf. *Id.*, p. 274, puis 275-277).

[289] On pourrait rapprocher ce morceau à un autre de *Duthona* déjà traduit par Chateaubriand : « O that I were a companion, light-travellers of the mountains on high ! When shall our ghosts meet in clouds… », dans *Galic Antiquities*, p. 185. La traduction donnait : « Oh ! que ne suis-je le compagnon de votre course azurée, brillants voyageurs des nuages ! », dans *Mélanges et poésies*, p. 49.

> O ye dark wind of Erin rise ! roar ye whirlwinds of the heath ! Amidst the tempest let me die, torn in a cloud by angry ghosts of men[290].

Construction sous laquelle on devine l'influence, plus ancienne, de la Bible : « Surge, aquilo, et veni, auster » (« Retirez-vous, aquilon ; venez, ô vent du midi », *Cantique des Cantiques*, IV, 16). Ce mélange – soulignant d'un côté l'évidence d'un Ossian fait chrétien par l'auteur[291] – corrobore d'autre côté l'univers esthétique du Français : le vent évoqué est celui de la mort. Et d'ailleurs, ce morceau sur le chant naturel n'est-il pas modulé sur une phrase de *The Death of Cuchullin* ? «'T was like the memory of joys that are past, pleasing and mournful to the soul[292] ». C'est à cela qu'il faut bien repenser lorsqu'on classe le créateur de *René* comme « moderne ». L'adjectif, bien sûr, se rapporte fréquemment au mot « mélancolie » : « les anciens ont peu connu cette inquiétude secrète » [« Préface », *N.*, 112] ; les Barbares l'ont rendue prodigieuse[293]. Dans cette « métaphysique avouée du malheur[294] », au statut passager de la voix (chant oral qui s'enfuit), l'être humain est victime d'un impasse : connaître sa substance incomplète et ne pas la combler, deviner l'infini qui l'entoure sans le rendre saisissable[295]. Ce qui reste n'est qu'apprendre à jouer sur la corde de sa lyre[296] l'aporie des contraires.

« *René*, conçu dans les misères physiques et morales de l'exil, est, de tous les ouvrages de Chateaubriand, celui qui a reçu le plus profondément l'empreinte d'Ossian[297] ». Nourri en grande partie de poésie primitive, l'écrivain voit le temps comme « quatrième dimension de l'espace[298] ». Cela lui permet de fonder sous sa plume, ornée d'une nouvelle esthétique des ruines et du vide, un moderne descriptif : par l'exemple des guerriers de Fingal, des fragments

---

[290] « Lève-toi noir vent d'Erin ! mugissez tourbillons de la bruyère ! Que je meure dans la tempête, déchiré dans une nuée par les esprits méchants des hommes ». *Fingal*, Book I, dans *Id.*, p. 56.

[291] La thèse d'un Ossian converti est déjà un point central dans la « Lettre à Fontanes, sur la seconde édition de l'ouvrage de M^me^ de Staël ». Si la fille de Necker avait fait du poète un exemple de proto-philosophe, Chateaubriand y voyait transposées les idées religieuses de James Macpherson, qui en avait arrangé les fragments au dix-huitième siècle. Cf. les passages concernant ce débat au chapitre précédent.

[292] Cité une première fois dans l'*Essai* (pendant l'escale à l'île Saint-Pierre avec M. Tulloch [*E.*, II, ch. 54, note A, 421-422]), repris dans le *Génie du christianisme* [*G.*, IV, l. II, ch. 4, 929] et révoqué dans le *Voyage en Amérique*.

[293] Voici un passage du *Génie* sur le « vague des passions » omis dans la « Préface » de *René*, mais qui reste éloquent pour le rôle des Barbares dans cette passion « moderne » : « Les persécutions qu'éprouvèrent les premiers fidèles augmentèrent en eux ce dégoût des choses de la vie. L'invasion des Barbares y mit le comble, et l'esprit humain en reçut une impression de tristesse, et peut-être même une teinte de misanthropie qui ne s'est jamais bien effacée. » [*G.*, II, l. III, ch. 9, 715] L'intertexte montre néanmoins que c'est d'abord dans le domaine esthétique qu'ils ont nourri l'esprit moderne.

[294] Pierre Barbéris, *« René » de Chateaubriand. Un nouveau roman*, Paris, Larousse, 1973, p. 210.

[295] « Les « espaces d'une autre vie », les seuls où René croit qu'il pourrait enfin se sentir chez lui, ne s'imposent aussi tyranniquement à l'imaginaire que parce qu'ils sont inimaginables, indéfinissables, inqualifiables, intouchables, il se renforcent de tout ce qui les liquidifie ou les aérise, moins ils sont là plus ils sont là, dessinant en creux la figure du Sens qui manque ». Ph. Berthier, « René et ses espaces », art. cité, p. 93.

[296] La métaphore qui lie l'âme à un instrument de musique est courante chez les poètes descriptifs.

[297] L. Legras, « Chateaubriand, peintre de la Bretagne », art. cité, p. 277.

[298] Édouard Guitton, « Chateaubriand, poète descriptif », *Annales de Bretagne*, t. LXXV, 3, 1968, p. 616.

écossais qui construisent en détail ses tableaux et son homme (un errant, exilé), Chateaubriand « tend à être lui-même en état de réfraction permanente[299] » dans la substance littéraire. Le sombre de certaines atmosphères, un vertige d'infini, de vieux chênes, des ruisseaux, des bruyères traversées par le vent (un sublime aux tons mélancoliques, la « liquidité » ainsi que la « fluidité » du paysage) traduisent sur le plan de l'humain, et en sens double, un « corrélatif psychique[300] » : du côté fictionnel, un *René* rejeté, assoiffé d'inconnu, immanent mais sans cesse taraudé par l'idée d'un ailleurs, un jeune homme incomplet, nostalgique, errant dans le monde sans en être satisfait ; du côté biographique, un René « exilé », loin des siens, un déchu condamné par l'Histoire à chercher ses « racines ». Ce n'est pas un hasard, en effet, s'il « indexe le paysage contemplé à un certain nombre de signes mémoriels[301]. » Créature et Créateur se rencontrent, en d'autres mots, au carrefour d'un espace « exilique[302] ». C'est par cette absorption que la littérature se veut renouvelée : témoignage d'un moderne « subjectivisme », elle englobe et surpasse la peinture, impuissante à « faire voir » ou à imaginer. Bref, si elle possède le pouvoir de représenter le réel, c'est pour en restituer une image bien plus riche[303]. En tissant ses textes-sources, et en traçant les enjeux de la « mélancolie » romantique, Chateaubriand a marqué un grand passage : de la simple *ut pictura poesis* à l'*ut pictura hominis poesis*[304].

4.3.2 Frère et sœur. Les enjeux d'un éros philadelphe

Il y a des mots dans l'extrait sur le vague des passions[305] que personne, à mon sens, devrait sous-estimer dans l'étude de *René*. Ils signalent l'importance de la femme dans l'essor de ce mal inconnu :

> Les femmes, chez les peuples modernes, indépendamment de la passion qu'elles inspirent, influent encore sur tous les autres sentiments. Elles ont dans leur existence un certain abandon qu'elles font passer dans la nôtre ; elles rendent notre caractère d'homme moins décidé ; et nos passions, amollies par le mélange des leurs, prennent à la fois quelque chose d'incertain et de tendre.

[299] *Id.*, p. 618.
[300] J.-P. Richard, *Paysage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 10.
[301] Y. Le Scanff, « Le point de vue de l'exil dans les paysages de Chateaubriand », art. cité, p. 167.
[302] « Sous l'espace américain, un autre espace se lit et se vit en filigrane, indestructible et lancinant, parce que véritablement fondateur, matriciel ». Ph. Berthier, « René et ses espaces », art. cité, p. 86.
[303] Jean-Claude Berchet, « Le bicentenaire de la lettre sur les paysages », *BSC*, 38, 1996, p. 34.
[304] S. Baudoin, « La description chez Chateaubriand : de l'*ut pictura poesis* à l'émergence du moi », dans *Tradition et Modernité en Littérature*, *op. cit.*, notamment p. 200-205.
[305] Celui cité dans la « Préface » de 1805, p. 111-112 [*G.*, II, l. III, ch. 9].

Si ces lignes s'avèrent donc capitales, c'est qu'elles lancent, dans l'histoire de René, une intuition parallèle. Aborder ici à part les quelques pages sur la sœur Amélie me permet, en même temps, d'encadrer le seul fait de l'intrigue (le vieux couple de « frère/sœur ») dans l'économie du récit, d'aborder les deux autres caractères (la femme et le prêtre), et de reconstruire l'érotisme sororal, avec tous ses enjeux, au fil même d'un travail sur la lettre prolifique et polyfonctionnel.

L'appel aux orages de la mort est patent. Il ne reste à ce jeune suicidant que le triste regret du partage. Ainsi l'exprime-t-il dans des mots dont on sait déjà trop l'origine :

> Ah ! si j'avais pu faire partager à une autre les transports que j'éprouvais ! Ô Dieu ! si tu m'avais donné une femme selon mes désirs ; si, comme à notre premier père, tu m'eusses amené par la main une Ève tirée de moi-même… Beauté céleste ! je me serais prosterné devant toi ; puis, te prenant dans mes bras, j'aurais prié l'Éternel de te donner le reste de ma vie. [*N.*, 130]

D'après l'exemple de Chactas et Atala, le *topos* adelphique s'autorise d'un accent génésiaque. Ce faisant, Chateaubriand ne veut pas simplement présenter le jeune couple de René et Amélie sous le signe d'un duo archétypal. La première référence (celle biblique) est toujours reforgée chez ce « Père des Indiens » au feu d'autres ouvrages. L'épopée de Milton comme l'*Abel* de Gessner servent plutôt à plonger le lecteur dans les thèmes de la Chute, du Péché, du désir interdit : « c'est donc moins la nature de la faute (son origine) qui intéresse le romancier que ses conséquences[306] ». C'est là, justement que *René* ira puiser la vraie sève de son texte.

Devinant dans une lettre l'intention de son frère, Amélie le rejoint. Mais l'idylle ne devait pas durer : « Elle maigrissait ; ses yeux se creusaient ; sa démarche était languissante, et sa voix troublée[307]. » [*N.*, 133] Trois mois se passèrent de la sorte, jusqu'au départ de la sœur et à cette lettre laissée pour combler son absence : d'abord elle lui écrit de la suivre dans la vie monastique, puis de choisir une « femme-sœur » (« Elle serait tout amour, toute innocence devant toi ; tu croirais retrouver une sœur. » [*N.*, 134]) Déjà la passion adelphique se trouve transposée dans ces lignes (« À peine plus âgée que vous, je vous balançais dans votre berceau ; *souvent nous avons dormi ensemble*. Ah ! si un même tombeau nous réunissait un jour ! » (je souligne) [*N.*, 135]) ; la prise de voile d'Amélie[308] ne fait qu'éclaircir l'interdit et augmenter par là même les combats intérieurs (« Ô mon frère, si je m'arrache à vous dans

[306] J.-C. Berchet, « Le frère d'Amélie ou la part du diable », dans *Éros philadelphe. Frère et sœur, passion secrète*, *op. cit.*, p. 119.
[307] Ainsi en effet le fils d'Ulysse: « Il étoit devenu maigre ; ses yeux creux étaient pleins d'un feu dévorant ». *Les Aventures de Télémaque*, livre VI, p. 230. Déjà cité ci-dessus p. 176.
[308] Thème littéraire fort répandu dans les romans du XVIII^e^ siècle et qui remonte aux *Lettres portugaises* (1669). On le retrouve, par exemple, dans *Delphine* de M^me^ de Staël, ouvrage publié comme *René* en 1802.

le temps, c'est pour n'être pas séparée de vous dans l'éternité. » [*N.*, 135]) C'est pour cela que la surimpression religieuse, loin d'annuler la passion du récit originaire, en fait une tragédie[309]. La scène du sacrifice au monastère a tous les traits d'un office mortuaire[310]. René, appelé à prendre partie au rite d'adieu, est une reprise de Chactas prêt à inhumer la fille de Lopez. Comme chez *Atala*, le désir « ne saurait se réaliser, ni même se partager[311] » ; sous un « voile sépulcral » et dans une « couche funèbre », Amélie avoue au frère sa « criminelle passion ». C'est Dante, encore lui[312], à incarner l'incursion du « Péché » :

> Je sortais du monastère comme de ce lieu d'expiation où des flammes nous préparent pour la vie céleste, où l'on a tout perdu comme aux enfers, hors l'espérance[313]. [*N.*, 140]

Résolu à s'embarquer, seul au pied du couvent, René ne cesse pas d'assembler sous la couche de son mal la fonction des modèles.

> J'errais sans cesse autour du monastère, bâti au bord de la mer. J'apercevais souvent à une petite fenêtre grillée qui donnait sur une plage déserte, une religieuse assise dans une attitude pensive ; elle rêvait à l'aspect de l'océan où apparaissait quelque vaisseau, cinglant aux extrémités de la terre. Plusieurs fois, à la clarté de la lune, j'ai revu la même religieuse aux barreaux de la même fenêtre : elle contemplait la mer, éclairée par l'astre de la nuit, et semblait prêter l'oreille au bruit des vagues qui se brisaient tristement sur des grèves solitaires.
>
> […] là, seul au pied des murs, j'écoutais dans une sainte extase les derniers sons des cantiques, qui se mêlaient sous les voûtes du temple au faible bruissement des flots.
>
> Je ne sais comment toutes ces choses qui auraient dû nourrir mes peines, en émoussaient au contraire l'aiguillon. Mes larmes avaient moins d'amertume lorsque je les répandais sur les rochers et parmi les vents. [*N.*, 141-142]

Le premier souvenir nous ramène aux *Incas* de Jean-François Marmontel. Le Castillan Alonzo, épris de la prêtresse du Soleil, « allait nourrir *sa profonde mélancolie* autour de l'enceinte sacrée des murs qui renfermaient Cora[314]. » En outre, à l'égal de René, il incarne

---

[309] J.-C. Berchet, « Le frère d'Amélie ou la part du diable », dans *Éros philadelphe. Frère et sœur, passion secrète*, *op. cit.*, p. 120.

[310] Ivanna Rosi, « Il fratello di Amélie », dans *Le maschere di Chateaubriand. Libertà e vincoli dell'autorappresentazione*, Florence, Le Lettere, 2010, p. 73.

[311] J.-C. Berchet, « Le frère d'Amélie ou la part du diable », dans *Éros philadelphe. Frère et sœur, passion secrète*, *op. cit.*, p. 119.

[312] Une référence à *L'Enfer* construisait, au même moment, le paysage orageux d'*Atala*. Cf. ci-dessus, p. 182-183.

[313] Souvenir de l'inscription sur la porte de la cité dolente : « Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate » [« Vous qui entrez laissez toute espérance. »] *Enfer*, III, 9. Chateaubriand avait cité le morceau dans le *Génie* [*G.*, II, l. IV, ch. 14, 752].

[314] *Les Incas*, II, ch. XXVII, p. 7 (je souligne).

l'Européen émigré[315]. Exilés d'outre-mer, poursuivant une union interdite, tant René qu'Alonzo disséminent dans l'espace la substance de leur cœur. Leur regard, pour cela, ne peut être que mélancolique. Le paysage océanique ou marin mérite quelque attention[316]. Fénelon avait déjà pratiqué la même voie lorsque, devant Calypso, il décida d'en retenir, en s'écartant des Anciens, « une admirable peinture de la solitude » : « Souvent elle demeuroit immobile sur le rivage de la mer, qu'elle arrosoit de ses larmes, et elle étoit sans cesse tournée vers le côté où le vaisseau d'Ulysse, fendant les ondes, avoit disparu à ses yeux[317]. » « Cette solitude – dira-t-on – est anxiété de l'âme devant le secret de son être et de l'existence, devant la mort. Implicitement ce paysage exprime le message […] ; la mer, c'est l'inconnu ; les larmes, la douleur de l'abandon[318]. » Un mal partagé hante Amélie/Calypso[319] (la religieuse de ce cadre) et René/jeune Ulysse. Ils intègrent en effet la même scène, un concert naturel mi-fénelonien mi-ossianique :

> Le silence de la nuit, le calme de la mer, la lumière tremblante de la lune sur la face des ondes[320].

> Télémaque se dérobe du camp pendant la nuit ; il marche à la clarté de la lune […], dans le ciel le brillant astre de la nuit[321].

> All the day I sat on that rock, humming the songs of our bards ; while I listened to the hoarse sound of the waves […]. Long, Comhal, was the time; for slow are the steps of the sun, and scarce-moving is the moon that shines on this lonely place[322].

Et plus bas, dans Ossian : « the beams of the moon […] glittered, through the thin shower, on the smooth face of the deep. » Ce n'est pas un hasard si la traduction qu'en a donnée Chateaubriand montre assez l'appropriation du modèle : « Toujours assis sur le rocher, en murmurant les chants de nos bardes, je prêtois l'oreille au bruit des vagues […]. Ce temps marcha peu, car lents sont les pas du soleil, et paresseuse la lumière de la lune sur cette

[315] « Both Alonzo and René […] are European expatriates who have preferred the company of the Indians to that of their fellow countrymen ; Alonzo to escape Spanish religious fanaticism, René to flee personal passions and misfortunes. » R. M. Valette, « Chateaubriand's Debt to *Les Incas* », art. cité, p. 180.
[316] Voir Marie Pinel, *La Mer et le Sacré chez Chateaubriand*, Albertville, Claude Alzieu éditeur, 1993 et Maija Lehtonen, « Chateaubriand et le thème de la mer », *CAIEF*, 21, 1969, p. 193-208.
[317] *Les Aventures de Télémaque*, livre I, p. 119-120.
[318] J.-L. Goré, « Le *Télémaque*, périple odysséen ou voyage initiatique ? », art. cité, p. 67.
[319] « Une âme telle que la tienne, ô Amélie, orageuse comme l'océan. » [*N.*, 143]
[320] *Les Aventures de Télémaque*, livre VII, p. 260.
[321] *Id.*, livre XIV, p. 447.
[322] *Dargo*, dans *Galic Antiquities*, p. 137-138.

rive solitaire. » ; « *l'astre des nuits* brilloit à travers le voile d'une légère ondée sur la surface unie de la mer[323]. »

Un « vide fuyant ou agité », un « bruit coulé[324] » (le murmure) lié à l'air (le vent) ou à l'eau (les flots), une pulsion dévorante, un lointain inconnu et dangereux (tel le vaste océan), la clarté de la lune qui « fantomatise » la matière[325], chaque morceau de la toile reproduit la vraie essence de la mer, « de cette immensité, de cette vacuité[326]. » Une fois encore, le paysage devient psychologique et l'humain se projette dans l'espace qu'il observe[327]. L'océan se colore de « sublime[328] ». Sublime du paysage et sublime des passions.

Naufragé dans l'abîme de la vie, *René* est donc moins une leçon catholique qu'une peinture de la modernité. L'intertexte le suggère : le vrai but de l'auteur n'est pas simplement d'illustrer le pouvoir bénéfique de la foi sur un mal inconnu – le sermon du Père Souël à la fin n'est au fond ni crédible ni vraiment pénétrant[329], René n'est ni sauvé ni éclairée par la foi[330] – mais de faire fonctionner ce qui, au sein de notre culte, excite les passions (la chute, le péché, le désir d'un au-delà, l'inceste, l'interdit[331]) à travers un travail sur la lettre minutieux et abondant. Repris à son compte et détournés à son profit, les Modernes sont ainsi convoqués pour l'aider à réaliser ce dessein : repenser l'être humain et ses lieux, fonder une esthétique nouvelle, et doter l'écriture d'une deuxième dimension : celle qui encadre l'écrivain (voire, son Moi) dans l'Histoire. « Il y avait autre chose dans *René* que la passion et la blessure personnelles. L'homme social et doué d'inspirations religieuses, le citoyen, souffraient en lui, désiraient et regrettaient tout autant que le jeune cœur passionné. C'est du contact de la Révolution française et de l'humeur fière, de l'héroïque sensibilité propre à Chateaubriand qu'est né le premier cri de la poésie moderne ; ce cri fut jeté dans la solitude des forêts vierges[332]. »

---

[323] *Dargo*, dans *Mélanges et poésies*, p. 18-19.
[324] Expressions tirées de J.-P. Richard, *Paysage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 60-61.
[325] « La lune affecte d'abord le réel d'incertitude […], granule les matières, les aérise aussi, les fantomatise en profondeur. » *Id.*, p. 75.
[326] *Id.*, p. 112.
[327] Cf. *N.*, 129.
[328] Selon l'idée de « danger » et de « douleur » illustrée par Edmund Burke. Voir sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op. cit.*, p. 80.
[329] Et Sainte-Beuve d'achever : « Les paroles de réprimande qu'adresse le vénérable Père Souël à ce malade si content de l'être ne sont que pour l'assortiment et pour fournir le prétexte d'insérer un tel épisode dans un ouvrage consacré au Christianisme. Elles sont sévères sans être pénétrantes. J'appelle cela une moralité plaquée. » Cité dans Michel Butor, « Chateaubriand et l'ancienne Amérique », dans *Répertoire II*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964, p. 164.
[330] Même s'il s'agissait de démontrer le rôle du christianisme sur les passions et le risque des rêveries, on n'a enfin aucune peine à comprendre le très peu de succès qu'eut sur lui le *Génie*. Car ni les sentiments ni les passions qu'éprouve René nous semblent chrétiens, et la religion non plus ne peut sauver cet homme du mal.
[331] « La pensée chrétienne, en suscitant des sentiments et des caractères que le paganisme ne pouvait connaître, a créé l'homme moderne. Les passions ont pris des formes nouvelles par le sentiment du péché, par l'appel et la nostalgie de l'au-delà, par une insatisfaction qui nous torture sans remède. » [« Notice », *G.*, 1605]
[332] V. de Laprade, *Le sentiment de la nature chez les modernes*, *op. cit.*, p. 371.

4.4 *Les Natchez*

4.4.1 Des airs de la solitude, à l'ombre des forêts américaines

Rejeton d'œuvre épique, *René* semble plutôt un contre-exemple : doublement dégradé[333], l'univers de René est négatif, l'héroïsme est passif, inactif (relié aux rêveries), et une fracture s'y produit entre le héros et le monde. Un dégoût pour la vie, finalement, introduit la thématique du suicide. On suppose que le bref épisode retranché soit une mince exception par rapport à l'œuvre-mère, « épopée de l'homme de la nature ». Et pourtant, pourrait-on définir *Les Natchez* une épopée dans la règle ? Quoiqu'on trouve des *topoï* néoclassiques, des agents merveilleux et de multiples épisodes, y a-t-il un héros au sens épique[334], une mission positive[335], une certaine ascension[336] ? Y trouve-t-on cette « instance régulatrice » qui conduit au bonheur ? Devine-t-on une fin heureuse ? C'est plutôt à l'épopée des Anciens que, malgré le projet de l'auteur, tant l'un (*René*) que les autres (*Les Natchez*) s'opposent. Et de par leur sujet :

> À l'ombre des forêts américaines, je veux chanter des airs de la solitude tels que n'en ont point encore entendu des oreilles mortelles ; je veux raconter vos malheurs, ô Natchez, ô nation de la Louisiane, dont il ne reste plus que des souvenirs. Les infortunes d'un obscur habitant des bois auraient-elles moins de droits à nos pleurs que celles des autres hommes ? et les mausolées des rois dans nos temples sont-ils plus touchants que le tombeau d'un Indien sous le chêne de sa patrie ? [*N.*, l. I, 167]

Ils s'étalent dans un rythme d'adhésion/infraction dont l'écart doit bien être éclairci. Cette mobilité – la genèse l'a montré – ne nous offre qu'un exemple parmi d'autres de « l'interaction entre forme littéraire et vision de l'Histoire[337]. » L'épopée rousseauiste, en effet, n'est plus là au lendemain de la Révolution et de l'exil. D'abord, la perte des illusions idylliques atomise le projet, puis la lutte d'indépendance des Indiens devient un crime tandis que, en écho à la conversion religieuse, les Français s'ennoblissent sous l'aspect

[333] C'est ainsi que Goldmann définit le roman dans *Pour une sociologie du roman* : « un genre épique caractérisé, contrairement à l'épopée et au conte, par la rupture insurmontable entre le héros et le monde. » Cité dans P. Barbéris, *« René » de Chateaubriand. Un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 209. À la page 210 du même essai Barbéris parle d'une « double dégradation », du héros et du monde.
[334] Demi-dieu, le héros épique est « homme d'action saturé d'énergie et de dynamisme, numineux, esthétique (sa geste est un poème) ». D. Madelénat, *L'Épopée*, *op. cit.*, p. 57.
[335] « Somme, totalité, l'épopée expose un monde diurne, lumineux dans sa calme existence, sans privation et sans fissure ». *Id.*, p. 51
[336] « L'action violente et constructive […] est le propre du poème épique. » *Id.*, p. 40.
[337] J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 187.

patriotique[338]. Il devient parfois ardu de comprendre où en sont les bons et où les méchants. Si « ce roman épique […] porte les marques des repentirs de l'auteur[339] », il est aussi vrai que les contradictions idéologiques restent là jusqu'à aujourd'hui[340], à côté des nombreuses hésitations génériques. L'intertexte épique moderne contribue, pour sa part, à construire un dialogue sur le plan esthétique qui ne cesse pas d'offrir sur d'autres plans un message tout vivant. Poursuivant le schéma par l'invocation, la première référence se dessine :

> Et toi, flambeau des méditations, astre des nuits, sois pour moi l'astre du Pinde ! marche devant mes pas, à travers les régions inconnues du Nouveau Monde, pour me découvrir à ta lumière les secrets ravissants de ces déserts !
>
> Ein erhabnes Lied möcht' ich izt singen, die Haushaltung der Erstgeschassnen nach dem traurigen Fall, und den ersten, der seinen Staub der Erde wieder gab, der durch die Wuth seines Bruders fiel. Ruhe du izt, sanfte ländliche Flöt', auf der ich sonst die gefällige Einfalt und die Sitten des Landmanns sang. Stehe du mir bey, Muse ; oder edle Begeistrung, die du des Dichters Seel erfüllest, wenn er in stiller Einsamkeit stannt, bey nächtlichen Stunden, wenn der Mond über ihm leuchtet, oder in Dunkel des Hains, oder bey der einsam beschatteten Quelle[341].

Chateaubriand, sous l'égide de Gessner qu'il connaît en langue française, encadre son projet et sa mission dans une case d'exception. L'enthousiasme, la lune, les bois obscurs construisent chez le Suisse l'arrière-plan de l'histoire. La « Chute » et le monde corrompu qui s'en suit, le sujet[342]. Ce n'est pas un hasard si le chantre abandonne, par un geste symbolique, le doux chalumeau des idylles (« sanfte ländliche Flöt' »). Or, la Muse des *Natchez* est l'astre des nuits[343] (périphrase qu'il absorbe de Fénelon[344]), leur intrigue les malheurs liés à une race[345]. Rapprochons de ces lignes les cinquante premiers vers du chant IX du *Paradis perdu*. Là John Milton opposait au vieux canon un sujet plus tragique, plus humble :

---

[338] « Dans cette épopée de l'homme de la nature nous ne trouvons en somme que bien peu des bons et vertueux sauvages que nous étions accoutumés à rencontrer dans les contes exotiques et philosophiques du dix-huitième siècle. Tour à tour la société y est condamnée et louée. » ; « Commencés avant l'*Essai sur les révolutions*, continués en même temps que l'*Essai*, repris et retravaillés entre l'*Essai* et la publication du *Génie* de Londres, *Les Natchez* présentent un tableau confus mais fidèle des combats qui se livrèrent dans l'âme du jeune émigré qui cherchait son Dieu et sa voie. » G. Chinard, « Introduction » à *Les Natchez*, *op. cit.*, p. 97 et p. 98. Voir aussi M. Butor, « Chateaubriand et l'ancienne Amérique », dans *Répertoire II*, *op. cit.*, p. 160-165.
[339] J. Gillet, *Le "Paradis perdu" dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 588.
[340] Cf. *Id.*, p. 26-29.
[341] *Der Tod Abels*, I, p. 13-14. On trouve une traduction de ce morceau *supra*, chapitre III, p. 110-111.
[342] Voir aussi l'invocation de Milton dans *Paradise Lost*, I, 1-6.
[343] Car, qu'est-ce qu'on peut tirer d'intéressant, hors une leçon d'ancienne poétique, de l'autre invocation [*N.*, l. I, 175] à la fille de Mnémosine ?
[344] Cf. *Les Aventures de Télémaque*, livre XIV, p. 447.
[345] Marque patente du plan primitif défendant la cause d'indépendance des derniers Indiens.

I now must change
Those Notes to Tragic ; foul distrust, and breach
Disloyal on the part of Man, revolt,
And disobedience : On the part of Heav'n
Now alienated, distance and distaste,
Anger and just rebuke, and judgement giv'n,
That brought into this World a world of woe,
Sin and her shadow Death, and Misery
Death's Harbinger : *Sad task, yet argument*
Not less but more Heroic than the wrath
Of stern Achilles…
Not sedulous by Nature to indite
Wars, hitherto the only Argument
Heroic deem'd, chief mast'ry to dissect
With long and tedious havoc fabl'd Knights
In Battles feign'd ; *the better fortitude*
Of Patience and Heroic Martyrdom
Unsung…[346]

« Épopée sans vainqueurs, chant de mort, et non célébration du guerrier triomphant[347] », *Les Natchez* s'annoncent vite au début comme une œuvre de « the other tradition », celle que, à bon droit, David Quint renouait à *La Pharsale* et à Agrippa d'Aubigné[348]. Tout cela, néanmoins, n'implique point que l'aspect dit « guerrier » soit exclu. Le glorieux paradigme héroïque y est plutôt agencé à une série d'autres filières qui en réorientent les valeurs.

Il n'est pas difficile, si l'on perce dans l'histoire, d'apprécier cette prolifération : l'ouvrage vante un riche catalogue d'épisodes, issus de différentes sortes de modèles qu'il convient d'aborder soigneusement. Autour de l'axe officiel – « le massacre de la colonie des Natchez à la Louisiane, en 1727 » – s'organisent en effet une épopée plus humaine, dont le centre est René l'Européen, et une épopée merveilleuse, héritage chrétien[349], où Dieu et les démons (Ciel et Enfer) sont montrés dans leur double relation avec l'homme. On croirait voir surgir une des grandes œuvres-synthèse renaissantes vouées à l'hybridation thématique (tel le *Roland furieux*[350]), ou les louanges du *Génie* à *La Jérusalem délivrée*[351]. *Les Natchez*

[346] « *Désormais il me faut passer de ces accents aux accents tragiques* : de la part de l'homme, honteuse défiance et rupture déloyale, révolte et désobéissance ; de la part du ciel (maintenant aliéné) éloignement et dégoût, colère et juste réprimande, et arrêt prononcé, lequel arrêt fit entrer dans ce monde un monde de calamités, le péché, et son ombre, la mort, et la misère, avant-coureur de la mort. *Triste tâche ! cependant sujet non moins élevé, mais plus héroïque que la colère de l'implacable Achille…* » ; « La nature ne m'a point rendu diligent à raconter les combats, regardés jusqu'ici comme le seul sujet héroïque. Quel chef-d'œuvre ! disséquer avec un longue et ennuyeux ravage des chevaliers fabuleux dans des batailles feintes (*et le plus noble courage de la patience, et le martyre héroïque demeurent non chantés !*)… » *Paradise perdu*, IX, 5-15 ; 27-33 (je souligne).
[347] J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 188.
[348] Cf. D. Quint, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, *op. cit.*, p. 131-209. Le titre du chapitre en question, le quatrième, c'est : « Epics of the Defeated : the Other Tradition of Lucan, Ercilla, and d'Aubigné ». À la liste, il faut bien sûr ajouter *Les Incas*, épopée d'une race morte.
[349] Mais aussi fin plaquage pour réorienter, après coup, le message. « Ayant ajouté à l'« original primitif » les livres sur le Ciel et l'Enfer qui renversent la signification de l'ouvrage, faisant du complot des *Natchez* l'œuvre de Satan, alors qu'il était d'abord un acte sublime de liberté, Chateaubriand est obligé de changer complètement l'aspect de la garnison française. Instrument d'oppression auparavant, il faut qu'elle devienne maintenant une armée de héros animés d'un esprit de croisade. » M. Butor, « Chateaubriand et l'ancienne Amérique », dans *Répertoire II*, *op. cit.*, p. 162.
[350] Voir D. Madelénat, *L'Épopée*, *op. cit.*, p. 216-217.

entrelaçant au moins deux lignes d'intrigue (celle guerrière et celle surnaturelle ne font qu'une puisqu'elles se mêlent constamment), une approche bipartite du sujet s'avère donc idéale, car elle m'aide également à étudier les « caractères » en action (leur échelle de passions) et à lier deux des trois paramètres que l'auteur attribue à l'épopée (sujet, caractères, descriptions). Les paysages seront tous recensés à la fin, dans le but d'épuiser chez le jeune Enchanteur, les facettes de sa modernité.

En suivant cette démarche, *in fine*, mon enquête inclura d'un côté les *topoï* dans une grille de lecture qui les renouvelle[352] et étendra d'autre côté mon investigation de la partie épique à la suite romanesque. Les enjeux stylistiques sur le sort du « genre somme » aiguiseront davantage le débat.

4.4.2 Du côté de la guerre : entre la Terre et le Ciel

Ainsi, comme on vient de le voir, action naturelle et action surnaturelle vont de pair. Le premier témoignage est visible au livre I, lorsque Chépar, capitaine des Français aux Natchez, ordonne de dénombrer ses troupes :

> À peine les rayons du matin avaient jailli du sein des mers Atlantiques, que le bruit des tambours et les fanfares des trompettes font tressaillir le guerrier dans sa tente assoupi. […]
> À ce signal, le démon des combats, le sanguinaire Areskoui et les autres Esprits des ombres poussent un cri de joie. L'ange du Dieu des armées répond à leurs menaces en frappant sa lance d'or sur son bouclier de diamants. [*N.*, l. I, 174-175]

Un maître est dévoilé dans ce passage par le jeu intertextuel : le Tasse. Chateaubriand lui emprunte d'abord la scène (tant qu'il le paraphrase : « Il dì seguente, allor ch'aperte sono / del lucido oriente al sol le porte, / di trombe udissi e di tamburi un suono, / ond'al camino ogne guerrier s'essorte[353] »), puis l'armement angélique (« scudo di lucidissimo diamante[354] »). « Le démon des combats avec ses compagnons et l'ange du Dieu des armées, correspondent assez exactement, par leur rôle, par leurs moyens d'intervention dans les actions humaines, et par accoûtrements, faits et gestes, aux anges et aux démons de la

[351] Faisant écho à Voltaire, Chateaubriand exaltait ce « modèle parfait de composition » : « C'est là qu'on peut apprendre à mêler les sujets sans les confondre […]. » [*G.*, II, l. I, ch. 2, 630] Cf. aussi *supra*, chapitre III, p. 94.
[352] Les machines en elles-mêmes étant de l'ordre du plaquage, du poids mort.
[353] « L'aurore ouvre au soleil les portes de l'Orient : on entend tout à coup le son des tambours et les éclats de la trompette guerrière : tout s'émeut, tout s'ébranle. » *La Jérusalem délivrée*, I, str. 71. Ce que Chateaubriand intègre le plus dans son *Génie* sont en effet les descriptions des héros et des troupes. Cf. *G.*, II. l. II, ch. 12.
[354] « Un bouclier du diamant le plus pur ». *La Jérusalem délivrée*, VII, str. 82.

Jérusalem délivrée[355]. » Qui plus est, le mélange est typique de l'épopée italienne, où Enfer et Ciel se greffent aux « pieux combats » de Godefroi dès l'exposition[356]. Le mouvement, la lumière des armes dans l'air, aussi bien que le plan général de cette revue de troupes calquent enfin le début du poème italien[357]. Une véritable assimilation est à l'œuvre sous ce genre d'emprunts, à savoir celle qui lie les colons aux Croisés et à leur cause. Déjà loin du propos d'ouverture (chanter les malheurs des vaincus), l'intertexte signale donc dans ces lignes un virage successif.

La revue est, en même temps, l'occasion pour tracer deux futurs caractères : d'Artaguette d'un côté, souvenir de Barthélemi de Las Casas, et Chépar de l'autre, écho du fanatique Fernand de Lucques[358].

On n'attend que deux pages avant d'être transporté au noir Tartare :

> Satan planant dans les airs, au-dessus de l'Amérique, jetait *un regard désespéré* sur cette partie de la terre, où le Sauveur le poursuit, *comme le soleil qui, s'avançant des portes de l'Orient, chasse devant lui les ténèbres* : le Chili, le Pérou, le Mexique, la Californie, reconnaissent déjà les lois de l'Évangile ; d'autres colonies chrétiennes couvrent les rivages de l'Atlantique, et des missionnaires ont enseigné le vrai Dieu aux Sauvages des déserts. Satan, *rempli de projets de vengeance*, va aux enfers rassembler le conseil des Démons.
>
> Il déroule, devant ses *compagnons de douleurs*, le tableau de ce qu'il a fait pour perdre la race humaine, pour partager le monde créé avec le Créateur, pour opposer le mal au bien sur la terre, et, au-delà de la terre, l'Enfer au Ciel. Il propose aux *légions maudites* un dernier combat ; il veut unir toutes ces nations dans un vaste complot afin d'exterminer les chrétiens. (je souligne) [*N.*, II, 182]

Comme on pouvait s'y attendre[359], c'est ici que Milton s'insinue dans le texte. Son apport, on le verra, n'atteste pas simplement la reprise d'un *topos*. Son Enfer n'est nullement un bric-à-brac « froidement réchauffé » – pour reprendre Sainte-Beuve – mais une étude sur des êtres passionnés. Si le Tasse fournit à Chateaubriand l'ouverture du conseil[360] aussi bien

---

[355] C. B. Beall, *Chateaubriand et le Tasse*, *op. cit.*, p. 41.

[356] « Canto l'arme pietose e 'l capitano / che 'l gran sepolcro liberò di Cristo. / Molto egli oprò co 'l senno e con la mano […] ; / e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano / s'armò d'Asia e di Libia il popol misto. / Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi / segni ridusse i suoi compagni erranti.» [« Je chante les pieux combats, et le guerrier qui délivra le tombeau de Jésus-Christ. De nombreux exploits signalèrent sa prudence et sa valeur […]. En vain l'Enfer se souleva contre lui ; en vain s'armèrent contre lui les peuples réunis de l'Asie et de l'Afrique : le Ciel protégea ses efforts, et il ramena sous les saints étendards ses compagnons errants. »] *Gerusalemme liberata*, I, str. 1.

[357] *Id.*, I, str. 37-73.

[358] Personnages de l'épopée de Marmontel, respectivement le sage défenseur des Indiens et le fanatique usurpateur du Nouveau Monde.

[359] L'examen des morceaux dans le *Génie* demeure parlant.

[360] « Il gran nemico de l'umane genti / contra i cristiani i lividi occhi torse… // Quinci, avendo pur tutto il pensier vòlto / a recar ne' cristiani ultima doglia, / che sia, comanda, il popol suo raccolto / (concilio orrendo !) entro la regia soglia » [« L'éternel ennemi des humains lance sur l'armée chrétienne des regards

que le plan du discours[361], Milton (donateur plus fécond) lui propose une série d'attributs voués à humaniser le Démon. Le Français connaissait presque par cœur les passages de *Paradise Lost* sur Satan. Dans le *Génie du christianisme* il citait en traduction le portrait de l'Archange au milieu du conseil[362]. C'est de là que s'engendre cette partie des *Natchez* : « As when the Sun new-ris'n / Looks through the Horizontal misty Air / Shorn of his Beams… » ; « cruel his eye, but cast / Signs of remorse and passion to behold / The fellows of his crime, the followers rather / […] condemn'd / For ever now to have their lot in pain[363] ». Le « regard désespéré » est une reprise du « deep despair » (ou des « baleful eyes[364] ») et « rempli de projets de vengeance » reprend presque mot à mot le « full fraught with mischievous revenge[365] ». L'élan dramatique par lequel les poètes peignent Satan – la douleur, les remords, les vices, la cruauté – projettent l'épopée vers la polysémie : jusqu'ici, sur le plan esthétique. Bref, si « parmi les effets sublimes que la réécriture épique introduit dans *Les Natchez*, il faut […] mentionner tout ce qui relève du merveilleux chrétien[366] », l'Homère anglais a une place de choix. Car son Diable, lui aussi, est une source pathétique. Poursuivons par la lecture de son discours :

> C'est au milieu des Natchez qu'il aperçoit les passions propres à seconder son entreprise. « Dieux de l'Amérique, s'écrie-t-il, *anges tombés avec moi*, vous qui vous faites adorer sous la forme d'un serpent ; vous que l'on invoque comme les Génies des castors et des ours ; vous qui, sous le nom de Manitous, remplissez les songes, inspirez les craintes ou entretenez les espérances des peuples barbares ; vous qui murmurez dans les vents, qui mugissait dans les cataractes, qui présidez au silence ou à la terreur des forêts, allez défendre vos autels. Répandez les illusions et les ténèbres ; soufflez de toutes parts la discorde, la jalousie, l'amour, la haine, la vengeance. Mêlez-vous aux conseils et aux jeux des Natchez ; que tout devienne prodige chez des hommes où tout est fêtes et combats. Je vous donnerai mes ordres : soyez attentifs à les exécuter. » (je souligne) [*N.*, l. II, 182-183]

---

allumés du sombre feu de l'envie… Bientôt il ne songe plus qu'à réunir sur les Chrétiens les plus cruels fléaux : il ordonne que dans son noir palais, son horrible sénat s'assemble »]. *Gerusalemme liberata*, IV, str. 1-2.

[361] « Il déroule… Il propose… il veut armer… il veut unir… ». La note de G. Chinard le dit clairement : « Ici nous avons simplement l'indication d'un plan ou simplement quelques notes prises en lisant un discours : (a) ce que nous avons fait ; (b) ce que nous devons faire. Cette division se retrouve très exactement dans le discours prononcé par Satan devant le conseil des démons au début du quatrième chant de la *Jérusalem délivrée*. » *Les Natchez*, *op. cit.*, note 3, p. 127.

[362] *G.*, II, l. IV, ch. 9, 739 et *supra*, chapitre II, p. 69.

[363] « Comme lorsque le soleil nouvellement levé, tondu de ses rayons, regarde à travers l'air horizontal et brumeux… » ; « Cruel était son œil ; toutefois il s'en échappait des signes de remords et de compassion, quand Satan regardait ceux qui partagèrent, ou plutôt ceux qui suivirent son crime […], condamnés maintenant pour toujours à avoir leur lot dans la souffrance ! » *Paradis perdu*, I, 594-596 ; 604-608.

[364] Respectivement *Paradise Lost*, I, 126, 56.

[365] *Paradise Lost*, II, 1054.

[366] P. Glaudes, « Le sublime dans *Les Natchez* », art. cité, p. 219.

L'invitation à se mêler au conseil humain, à y répandre tous les vices et à défendre les autels vient du Pluton du Tasse, où l'ordonnance diabolique a une couleur politique (« vous que la grande révolution précipita […] dans ces cachots », « Allez, ô mes fidèles compagnons, ma force et mon appui ![367] ». Milton construit un jeu intime, sous le signe de la Chute : « the companions of his fall[368] ». Chaque démon évoqué par la suite est en outre une copie de ses diables : « Areskoui, fidèle aux ordres de Satan, riant d'un rire farouche, suivait à quelque distance les messagers de paix avec la Trahison, la Peur, la Fuite, les Douleurs et la Mort. » [*N.*, l. II, 193]. Le Démon de l'or a les traits de Mammon[369]. Le plus proche, ou le plus éloquent, est néanmoins à arriver. Tandis que sur terre on rassemble le conseil des Indiens, Satan va chercher la Renommée.

> Cette puissance [*la Renommée*], fille de Satan et de l'Orgueil, naquit autrefois pour annoncer le mal […] Bientôt précipitée aux enfers, ce fut elle qui publia dans l'abîme la naissance de notre globe, et qui porta l'ennemi de Dieu à tenter la chute de l'homme. Elle vint sur la terre avec la Mort… [*N.*, l. II, 193-194]

C'est l'histoire de *Death*, fruit immonde de l'union de Satan et de *Sin*, à son tour profanée par son fils, la Mort[370]. *Les Natchez*, tout comme *Paradise Lost*, mettent en scène un monstrueux entretien[371] (« Ma fille, lui dit-il, est-ce ainsi que tu me sers ? » / « "Dear

---

[367] Voici le développement de ces passages : « Tartarei numi… / che meco già da i più felici regni / spinse il gran caso in questa orribil chiostra » ; « Che sian gli idoli nostri a terra sparsi ? / ch'i nostri altari il mondo a lui converta ? / ch'a lui sospesi i voti, a lui sol arsi / siano gli incensi, ed auro e mirra offerta ? » ; « … Itene, o miei / fidi consorti, o mia potenza e forze ; / ite veloci, ed opprimete i rei… / fra loro entrate, e in ultimo lor danno / or la forza s'adopri ed or l'inganno. // Sia destin ciò ch'io voglio : altri disperso / se 'n vada errando, altri rimanga ucciso, / altri in cure d'amor lascive immerso / idol si faccia un dolce sguardo e un riso… / pèra il campo e ruini, e resti in tutto / ogni vestigio suo con lui distrutto. » [« Divinités de l'enfer… vous que la grande révolution précipita jadis avec moi du séjour du bonheur dans ces horribles cachots » ; « Nous souffrirons que nos idoles tombent anéanties ; que nos autels deviennent ses autels, qu'à lui seul on adresse des vœux, que pour lui seul l'encens brûle, qu'à lui seul on offre de l'or et des parfums ? » ; « … Allez, ô mes fidèles compagnons, ma force et mon appui ! Allez, volez, anéantissez dans son berceau une puissance ennemie…mêlez-vous parmi eux, et pour les perdre, employez tour à tour et la ruse et la force. Que ma volonté soit le destin. Que les uns errent dispersés ; que les autres tombent sous vos coups : que d'autres, idolâtres d'un doux regard, esclaves d'un sourire, languissent plongés dans la mollesse et dans de honteuses amours… Que tout le camp périsse exterminé, que les derniers vestiges en disparaissent. »] *Gerusalemme liberata*, IV, str. 9, 14, 16, 17.

[368] *Paradise Lost*, I, 76.

[369] « Cet esprit infernal, à la tête chauve, aux lèvres minces et serrées, au corps diaphane, au cœur sans pitié, à l'esprit toujours plein de nombres, au regard avide et inquiet, aux manières défiantes et cachées... » [*N.*, l. III, 207]. - « Mammon, the least erected Spirit that fell / From heav'n, for even in heav'n his looks and thoughts / Were always downward bent, admiring more / The riches of Heav'n's pavement, trodd'n gold, / Than aught divine or holy else enjoy'd / In vision beatific : by him first / Men also, and by his suggestion taught, / Ransack'd the Center, and with impious hands / Rifled the bowels of their mother Earth / For Treasures better hid. » [« Mammon, le moins élevé des esprits tombés du ciel, car dans le ciel même ses regards et ses pensées étaient toujours dirigées en bas ; admirant plus la richesse du pavé où les pas foulent l'or, que toute chose divine ou sacrée dont on jouit dans la vision béatifique. Par lui d'abord, les hommes aussi, et par ses suggestions enseignés, saccagèrent le centre de la terre, et avec des mains impies pillèrent les entrailles de leur mère, pour des trésors qu'il voudrait mieux cacher. »] *Paradise Lost*, I, 679-688.

[370] La genèse monstrueuse de ces deux personnages est rapportée par Milton dans son Book II, 747-814. C'est aux portes de l'Enfer que le Diable rencontre ces gardiens. Chateaubriand avait parlé de la Mort miltonienne comme exemple de « sublime noir » dans le *Génie du christianisme* [*G.*, II, l. IV, ch. 14, 752-753]. Cf. aussi *supra*, chapitre III, p. 105.

[371] *Paradise Lost*, II, 727 et suiv.

Dauther…" » ; « Ô mon père ! je n'ai pas rompu les liens qui nous unissent. » / « "O Father, what intends thy hand…" ») ; on annonce une mission ténébreuse et on assiste à une transformation qui rappelle à la fois Alecto (ancien monstre virgilien, puis du Tasse[372]) et les diables miltoniens Baalim et Astaroth (ambigus pour leur forme et leur sexe[373]). Les détails concernant le voyage et le char, dettes patentes envers le chantre de Sorrente[374], disent très peu comparés aux champs multiples sous-tendus par l'autre source. Le fait même d'exploiter la monstrueuse filiation entre la Mort, le Péché et le Rebelle, nous amène à relire l'épopée de la Perte de façon novatrice sous le texte d'arrivée. Chateaubriand anime bien les esprits des abîmes et les range de manière à former une surimpression des deux sphères : « Le prince des ténèbres veut qu'une division éclatante sépare à jamais René et Ondouré[375], et devienne le premier anneau d'une longue chaîne de malheurs. […] Ainsi parlait ce chef [*Ondouré*], environné d'une légion d'Esprits qui remplissaient son âme de mille pensées funestes. » [*N.*, II, 199] Milton, qui plus est, l'aide à glisser dans son œuvre de fiction, un deuxième élément, apte à faire déplacer le regard de l'histoire fictionnelle à une Histoire plus réelle, vécue. Maints critiques[376], avant moi, l'avaient certes déclaré, mais une étude des transports matériels du texte A au texte B a le mérite de faire comprendre davantage les techniques d'absorption, c'est-à-dire le *comment*, d'autant plus signifiant dans l'intertextualité que le *quoi*. Ce glissement est d'abord assuré par une option « structurale ». Malgré l'effort réitéré de l'auteur d'évoquer les Anciens, des indices semblent placer *Les Natchez* à la suite des Modernes. Et en effet, s'il est vrai que, en principe, on peut rejoindre dans ces deux livres le « Catalogue » des Achéens[377], un élément important les distingue néanmoins du vieux Homère : comme chez Milton, le Tasse ou Jean-François Marmontel[378], le dénombrement des guerriers est suivi d'un conseil, et non plus d'une bataille. « Cette constatation – écrit Aurelio Principato – donne la mesure de la nouvelle dimension épique issue de la Révolution[379] », dont les joutes oratoires et les mille assemblées semblent encore retentir chez le noble exilé[380].

---

[372] Dans les deux sources Aletto se métamorphose en vieillard. Cf. *Énéide*, VII, 415-420 et *La Jérusalem délivrée*, IX, str. 8.
[373] *Paradise Lost*, I, 422-431.
[374] Carlo et Ubaldo dans la nef de la Fortune, le char d'Ismen, la mission d'Aletto, sont au nombre des références que C. B. Beall recense dans son essai *Chateaubriand et le Tasse*, *op. cit.*, p. 44-46.
[375] Une jalousie concernant Céluta les divise. On le verra dans l'analyse de l'autre intrigue.
[376] J. Gillet, *Le "Paradis perdu" dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 582-588 ; Aurelio Principato, « L'*Essai historique* et l'épopée des *Sauvages* en vis-à-vis », *BSC*, 46, 2004, p. 33-45 ; Jean-Marie Roulin, « *Les Natchez*, une épopée politique ? », *BSC*, 46, 2004, p. 46-56 et « Assemblées et discours dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* : fictions de la Révolution », *Dix-huitième siècle*, 40, 2008, p. 665-682.
[377] *Iliade*, II, 484-877.
[378] On retrouve dans *Les Incas* le schéma : dénombrement des nations, harangues, bataille.
[379] A. Principato, « L'*Essai historique* et l'épopée des *Sauvages* en vis-à-vis », art. cité, p. 40.
[380] L'illustration que Chateaubriand donne de la genèse du manuscrit amène à lire *Les Natchez* aussi sous une lumière historico-politique. Dans la « Préface » de 1826 il consacre quelques développements à la question des « libertés publiques », oppose l'Amérique policée à celle sauvage et se peint en historien : « L'histoire, qui punit

L'imitation de Milton se fait par là de plus en plus nécessaire. Il est à noter, cependant, que Chateaubriand s'inspire plus du premier chant de *Paradise Lost* que du deuxième ; il s'attache beaucoup plus à ces vers où Satan et ses diables font figure d'orateurs plutôt qu'aux passages où le Chef a une grandeur héroïque. Les emprunts recensés jusqu'ici, pour finir, tendent tous à tracer une dimension de terreur, de crime, d'épouvante. On a là un exemple de reprise et d'infléchissement qui, passant par le plan des nouveautés esthétiques, débouche lentement dans d'autres plans moins fictifs, ou mieux, moins conventionnels. Loin des « objets burlesques[381] » de Voltaire, les pairs infernaux reproduisent un souvenir toujours vivant dans l'esprit de l'auteur[382]. Le *Génie* laissait entrevoir sous la liaison entre diables et niveleurs anglais, une liaison plus récente ; les *Mémoires* nous offriront un Mirabeau satanique, alors que des conventionnels rappelleront les compagnons de sa Chute[383]. Un dernier élément qui me semble favoriser cet éclairage particulier de l'intertexte, c'est l'effet de confusion ou de désordre semé par les démons[384]. Si *Les Natchez* (« Il dit, et le Tartare pousse un rugissement de joie… » [*N.*, l. II, 183]) tirent cela de la *Jérusalem délivrée*[385], c'est par les caractères passionnels de Milton que la surimpression se complète : son influence « se superpose à l'épisode, historiquement déterminé, de la révolte des sauvages contre les Français, pour faire apparaître en filigrane l'actualité[386]. »

Un conseil se tient aussi chez les Français. Là, l'humanité du Père Souël, dont le discours rappelle Las Casas dans sa défense des Indigènes, ne peut rien contre le Démon de l'or. Ses mots d'humanité et de tolérance contre le fanatisme aussi bien que ses tableaux de l'esclavage font écho au personnage de Marmontel. C'est au chapitre XII que ce dernier avait peint le prêtre dans l'acte de contraster Fernand de Lucques, prôneur de destruction et source de Fébriano[387]. Ces emprunts ne font qu'offrir au jeune néophyte Chateaubriand une occasion pour faire l'éloge du religieux : « Ô véritable religion ! que tes délices sont puissantes sur les

---

et qui récompense, perdrait sa puissance, si elle ne savait peindre : sans Tite-Live, qui se souviendrait du vieux Brutus ? sans Tacite, qui penserait à Tibère ?... » [*N.*, 165-166]

[381] Ainsi dit-on de Voltaire commentateur du merveilleux chrétien dans *G.*, II, l. IV, ch. 14, 754.

[382] « Ce roman de la rébellion, écrit pendant le déroulement de la Révolution, en porte la trace. » J.-M. Roulin, « *Les Natchez*, une épopée politique ? », art. cité, p. 46.

[383] Le passage du *Génie* est *G.*, II, l. IV, ch. 9, 741 et celui des *Mémoires*, *MOT*, I, l. V, ch. 12. En 1789, Chateaubriand est à Paris, fréquente quelques séances des assemblées révolutionnaires et connaît Mirabeau.

[384] Voir, sur cet aspect, J.-M. Roulin, « Assemblées et discours dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* : fictions de la Révolution », art. cité, p. 673-674. Chateaubriand décrit une séance de l'Assemblée nationale où le fracas de ses membres se mêlait à la confusion et au scandale. Cf. *MOT*, I, l. V, ch. 13, 301.

[385] « Tosto gli dèi d'Abisso in varie torme / concorron d'ogn'intorno a l'alte porte… // Qui mille immonde Arpie vedresti… / molte e molte latrar voraci Scille, / e fischiar Idre e sibilar Pitoni, / e vomitar Chimere atre faville… » [« Soudain accourent les puissances de l'abîme… On voit d'immondes harpies…des scylles qui aboient et dévorent ; des hydres, des pythons, des chimères, qui vomissent des torrents de flamme et de fumée… »] *Gerusalemme liberata*, IV, str. 4-5.

[386] A. Principato, « L'*Essai historique* et l'épopée des *Sauvages* en vis-à-vis », art. cité, p. 41.

[387] *Les Incas*, I, ch. XII, p. 88-92. Le Père Souël, comme Las Casas, retrace d'abord les crimes commis par les colons au Nouveau Monde, puis il illustre au sein de son conseil les mérites d'une évangélisation tolérante et non-violente [*N.*, l. III, 106-107]. Fébriano joue ici le rôle de Fernand de Lucques.

cœurs ! que ta raison est adorable ! que ta philosophie et haute et profonde ! » [*N.*, l. III, 107][388].

Que l'épopée chrétienne soit surtout utilisée pour la peinture des caractères et des passions – jusqu'aux règnes surnaturels – le livre IV paraît assez le confirmer. Quittant le sombre Enfer, Chateaubriand nous mène aux lieux célestes, où chaque présence divine réveille tantôt Dante tantôt l'« Aveugle d'Albion ».

Le voyage fait par l'Ange protecteur de l'Amérique aussi bien que l'entretien avec Uriel rattachent le texte français au troisième livre du *Paradis perdu* (l'Ennemi rejoignant les portes du Ciel) : « L'Ange protecteur de l'Amérique qui montait vers le Soleil… précipite le mouvement de ses ailes… entre ensuite dans ces régions où se forment les couleurs du soleil couchant et de l'aurore ; il nage dans des mers d'or et de pourpre ; et sans en être ébloui, les regards fixés sur l'astre du jour, il surgit à son orbite immense[389]. » [*N.*, l. IV, 214]

La façon dont Uriel enfin l'accueille rappelle un geste très connu du chantre anglais : « Uriel l'aperçoit : après l'avoir salué du salut majestueux des Anges, il lui dit… » [*N.*, l. IV, 214] - « and Satan bowing low, / As to superior Spirits is wont in Heav'n, / Where honour due and reverence none neglects[390] ». Le gardien des hauts règnes est, chez l'un comme l'autre, loué pour sa demeure et ses pouvoirs : il est entre Dieu et les hommes et ses yeux peuvent tout comprendre[391]. Questionné sur la Création où vit l'homme (chez Milton) ou sur l'astre du soleil (chez Chateaubriand), sa réponse se veut presque identique : « Esprit rempli de prudence, votre curiosité n'a rien d'indiscret, puisque vous n'avez pour but que de glorifier l'œuvre du Père » - « "Fair Angel, thy desire which tends to know / The works of God, thereby to glorify / The great Work-Master, leads to no excess / That reaches blame, but

[388] Chez Marmontel le cri est plutôt déiste : « Ô religion sainte… ! ô Dieu de la nature ». *Les Incas*, I, ch. XII, p. 92.

[389] Patchwork de *Paradise Lost*, III, 499-501 (« at last a gleam / Of dawning light turn'd thitherward in haste / His travell'd steps » [« enfin la lueur d'une lumière naissante attire en hate de ce côté ses pas voyageurs »]) et 588-595 (« There lands the Fiend, a spot like which perhaps / Astronomer in the Sun's lucent Orb / Through his glaz'd Optic Tube yet never saw. / The place he found beyond expression bright, / Compar'd with aught on Earth, Metal or Stone… » [« Là aborde l'ennemi : une pareille tache n'a peut-être jamais été aperçue de l'astronome, à l'aide de son verre optique, dans l'orbe luisant du soleil. Satan trouva ce lieu éclatant au-delà de toute expression, comparé à quoi que ce soit sur la terre, métal ou pierre. »])

[390] « Satan, s'inclinant profondément devant un esprit supérieur, comme c'est l'usage dans le ciel où personne ne néglige de rendre le respect et les honneurs qui sont dus… » *Id.*, III, 736-738.

[391] « Uriel, ce n'est pas sans raison que l'on vous loue dans les parvis célestes : vos paroles sont […] pleines de sagesse, et les yeux dont vous êtes couvert ne vous laissent rien ignorer. » [*N.*, l. IV, 215] - « And here art likeliest by supreme decree / Like honour to obtain, and as his Eye / To visit oft this new Creation round » ; « and are his Eyes / That run through all the Heav'ns, or down to th'Earth… » [« ici sans doute, par décret suprême, tu obtiens le même honneur, et comme un des yeux de l'Éternel, tu visites souvent cette nouvelle création. » ; « [Ces sept archanges] sont les yeux de l'Éternel ; ils parcourent tous les cieux, ou en bas à ce globe… »] *Paradise Lost*, III, 659-661 ; 650-651.

rather merits praise…"[392] » Ce que l'élève emprunte au maître, c'est aussi cette formule dialogique dans la bouche des puissances spirituelles. On l'a vu avec Satan et sa fille, on le revoit avec ces anges dans les cieux. L'attribution des mots, de la parole, aux anges et aux diables, porte également vers l'humanisation des caractères[393] qui, en conséquence, incarnent les vices et les vertus des autres actants. De par là, elle contribue, grâce aussi aux assemblées, à transporter dans l'épopée l'enjeu inédit de la geste révolutionnaire et à conjuguer, par l'expérience rhétorique, un de ses nœuds capitaux[394].

Le reste du Paradis, au-delà de cette mission, est un collage de la *Divine Comédie* et du *Télémaque* fénelonien. La référence dantesque, moins importante pour les détails dits de structure[395], prend le relais de Milton pour greffer à la fiction le discours historique. Construire son propre texte sur le Ciel où le poète exilé a nostalgie de sa ville, Florence[396], encourage une assimilation évidente. Le vingt-cinquième chant, par ailleurs, est l'un de ces espaces où l'on ressent le plus l'introduction des faits réels dans ce poème-voyage surnaturel. C'est sans doute ces quelques pages que le Français avait à l'esprit lorsqu'il prend à chanter sa patrie[397] et à introduire dans son Ciel Louis IX[398], Geneviève de Nanterre[399], Catherine

[392] « « Bel ange, ton désir qui tend à connaître les œuvres de Dieu, afin de glorifier par là le grand Ouvrier, ne conduit à aucun excès qui encoure le blâme ; au contraire […] il mérite des louanges… » » *Paradise perdu*, III, 694-697.

[393] Est-ce en fait un hasard si Marie est appelée, comme chez Milton, « seconde Ève » [*N.*, l. IV, 224] ? Voilà le passage de la source qui souligne l'aspect humain de la Vierge : « On whom the Angel *Hail* / Bestow'd, the holy salutation us'd / Long after to blest Mary, second Eve. / "Hail Mother of Mankind…" » [« L'ange lui donna le salut, la sainte salutation employée longtemps après pour bénir Marie, seconde Ève. « Salut, mère des hommes… » »] *Paradise Lost*, V, 385-388.

[394] « Au cœur de la geste révolutionnaire, une « orgie d'éloquence contradictoire va laisser chez tous les observateurs, transportés, horrifiés ou partagés, des traces profondes ». Cette trace, l'œuvre de Chateaubriand la porte de manière singulière, non seulement dans les pages des *Mémoires d'outre-tombe* où il évoque la Révolution, mais aussi dans son œuvre romanesque. » J.-M. Roulin, « Assemblées et discours dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* : fictions de la Révolution », art. cité, p. 665. Le passage entre guillemets dans la citation est pris dans la « Présentation » de Françoise Douay et Jean-Paul Sermain au volume *Une expérience rhétorique. L'éloquence de la Révolution*, sous la direction d'Éric Négrel et Jean-Paul Sermain, Oxford, Voltaire Foundation, 2002, p. 1.

[395] La cosmogonie de « cette terre épurée » est composée par des multiples de 3 : « douze bandes » dans ce cas, 9 cieux dans l'œuvre de Dante (*Paradis*, XXVIII). Le huitième ciel de ce dernier, ou « le ciel des étoiles fixes » (*Paradis*, XXII), y est reproduit : « Elles entrent dans la région des étoiles qu'elles voient comme autant de soleils, avec leurs systèmes de planètes tributaires. » [*N.*, l. IV, 219]. Comme chez Dante et Béatrice, à mesure que l'on approche de la divinité, « la clarté, et la félicité redoublent », tandis qu'une musique ineffable, « qu'on entend partout et qui n'est nulle part », nous emporte. Dans cette structure convergent aussi le *Timée* de Platon – lu à Londres – l'Apocalypse et la pensée de Swedenborg. Pour une étude des éléments caractéristiques du Paradis dantesque, je renvoie à Sophie Longuet, *Couleurs, foudre et lumière chez Dante*, Paris, Champion, 2009.

[396] Dans *Paradis*, XXV, Dante réfléchit sur son exil politique et sur sa future couronne poétique.

[397] « Peuple guerrier et plein de génie, Français ! c'est sans doute un esprit puissant, un conquérant fameux qui protège du haut du Ciel votre double empire ? Non ! c'est une bergère en Europe, une fille sauvage en Amérique ! Geneviève du hameau de Nanterre, et vous Catherine des bois canadiens, étendez à jamais votre houlette et votre crosse de hêtre sur ma patrie ! conservez-lui cette naïveté, ces grâces naturelles qu'elle tient sans doute de ses patronnes ! » [*N.*, l. IV, 216]

[398] « Voici venir le saint roi Louis, la palme à la main, qui se met à la tête des enfants de la France, et dirige les suppliants vers les tabernacles de Marie. » [*N.*, l. IV, 222]

[399] Ou Sainte Geneviève. Elle sauva les Parisiens contre les invasions des Huns d'Attila (lors du siège de Paris en 451).

Tegahkouita[400] (patronnes de l'Ancienne et de la Nouvelle France), « le bienheureux Las Casas[401] et les martyrs canadiens Brébœuf et Jogues[402] » [*N.*, l. IV, 221]. Une note de la main de l'auteur le dévoile, « le dernier des rois très chrétiens » est Louis XVI : « J'écrivais un an après la mort du Roi-Martyr » [Note A, *N.*, l. IV, 218], à savoir en 1794[403], lorsque, à Beccles, exilé, il apprend les malheurs familiaux. Réprimande à la France de son temps, le *topos* assume donc, par l'emploi d'un certain intertexte, une fonction inédite.

Sous cet angle, même le jeu des écarts nous retient. En effet, si chez Dante – comme l'explique au chant III Piccarda Donati[404] – la volonté des esprits est aussi la volonté du vrai Dieu (tant que « tout lieu / au ciel est paradis », *Paradis*, III, 88-89), si dans les Champs-Élysées de Fénelon les élus peuvent jouir d'un bonheur intérieur, sans mélange, Chateaubriand ne peut certes « paraphraser sans l'infléchir cette représentation d'un paradis dépouillé de passions[405] ». D'où ces deux orientations :

> Ils ne veulent plus rien ; ils ont tout sans rien avoir, car ce goût de lumière pure apaise la faim de leur cœur ; tous leurs désirs sont rassasiés, et leur plénitude les élève au-dessus de tout ce que les hommes vides et affamés cherchent sur la terre : toutes les délices qui les environnent ne leur sont rien, parce que le comble de leur félicité, qui vient du dedans, ne leur laisse aucun sentiment pour tout ce qu'ils voient de délicieux au dehors[406].

> Ces joies ne sont pas comme les nôtres, sujettes à fatiguer et à rassasier le cœur ; elles nourrissent, au contraire, dans celui qui les goûte, une soif insatiable de les goûter encore. [*N.*, l. IV, 221]

Fidèles à la vision d'un jour sans fin[407], *Les Natchez* ne peuvent pourtant pas s'empêcher de présenter un désir croissant et jamais clos. Comme dans l'apologie[408], Chateaubriand choisit également de conserver quelque mémoire du temps passé au cœur de tout bonheur : « toutefois si elle [*l'âme*] n'a plus les passions du monde, elle conserve le

---

[400] Née en 1656, fille d'un Iroquois idolâtre et d'une Algonquine chrétienne, Catherine fut réellement persécutée à cause de sa conversion à la religion des Pères.
[401] Devenu depuis l'ouvrage de Marmontel, le type du missionnaire philosophe et humain. Chateaubriand, pour sa part en emprunte les traits ça et là pour ses personnages.
[402] Jean de Brébeuf (1593-1649) fut l'un des premiers Jésuites envoyés au Canada. Isaac Jogues (1607-1646), en Amérique pour évangéliser les nouvelles nations, fut capturé et torturé par les Iroquois.
[403] Louis XVI ayant été guillotiné en 1793, après la proclamation de la République par la Convention nationale.
[404] Cf. *Paradis*, III, 70-86.
[405] E. Tabet, *Chateaubriand et le XVII^e siècle. Mémoire et création littéraire*, *op. cit.*, p. 332.
[406] *Les Aventures de Télémaque*, livre XIV, 462.
[407] Une très riche analyse des ressemblances à été conduite par Emmanuelle Tabet dans son *Chateaubriand et le XVII^e siècle. Mémoire et création littéraire*, *op. cit.*, p. 330 et suiv.
[408] On a vu, au chapitre III, qu'un fragment du *Génie du christianisme primitif* (censé former le chapitre 8 du livre VI), intitulé « Paradis chrétien », avait été substitué, dans la version définitive, par le texte du *Télémaque* sur les Champs-Élysées, à son tour réécriture de l'*Énéide* [*G.*, I, l. VI, ch. 8, 625]. Le morceau en question est le suivant : « Toutefois, si les prédestinés n'ont plus les passions du monde, ils ont encore le sentiment de leurs tendresses, car que serait l'éternité, si nous y perdions la mémoire de nos amis ! » [*G.*, 1338]

sentiment de ses tendresses. Serait-il de véritable bonheur sans le souvenir des personnes qui nous furent chères, sans l'espoir de les voir se réunir à nous ? » [*N.*, l. IV, 223] Comme dans l'apologie, des accents dramatiques y pénètrent pareillement : on « croirait ouïr *les plaintes* d'une harmonica divine », dont les « accents semblent avoir *expiré* » (je souligne) [*N.*, l. IV, 222] ; la Mort à cheval, la bête de couleur écarlate sortent de l'Apocalypse pour entrer dans ces pages. C'est alors que sous chaque variation s'installe une « valorisation signifiante », lancée par l'esthétique mélancolique issue du christianisme, mais élaborée par un travail fait sur la lettre qu'aucun biographe ou historien ne peut ignorer.

Une transition, au livre V, nous ramène sur la terre. Au point de vue intertextuel, il s'agit d'un résumé. Une synthèse à la fois des principes illustrés jusqu'ici et de *Paradise Lost*, Book III[409] :

> L'Éternel révéla à son fils bien-aimé ses desseins sur l'Amérique : il préparait au genre humain, dans cette partie du monde, une rénovation d'existence. L'homme s'éclairant par des lumières toujours croissantes et jamais perdues, devait retrouver cette sublimité première d'où le péché originel l'avait fait descendre ; sublimité dont l'esprit humain était redevenu capable, en vertu de la rédemption du Christ. Cependant le souverain du Ciel permet à Satan un moment de triomphe, pour l'expiation de quelques fautes particulières. L'Enfer, profitant de la liberté laissée à sa rage, saisit et fait naître toutes les occasions du mal. [*N.*, l. V, 227]

Ce qui semble évident, c'est la double nature du sujet, conjuguant deux thématiques complémentaires de l'épopée moderne : la sublimité du péché originel (origine de la Chute et d'une genèse élégiaque) et celle du salut, de la réhabilitation. Chateaubriand avait connu dès l'exil *La Messiade* de Klopstock[410] et s'il agence son sujet à John Milton, c'est que leurs chants sacrés sont porteurs d'une beauté originale, morale. L'épopée se charge d'une étude sur la mélancolie des esprits merveilleux, touchants car souvent très humains. Ce faisant, l'Enchanteur rend au genre ses vieux droits et relance sa mission de poète. « *Les Natchez* enveloppent donc deux épopées : une épopée catastrophique (la perte de l'innocence naturelle) et une épopée palingénésique (l'évangélisation de l'Amérique conçue comme un nouveau cycle d'initiation de l'homme et une étape dans le progrès croissant des lumières qui

[409] « Him God beholding from his prospect high, / …Thus to his only Son foreseeing spake. / "Only-begotten Son, seest thou what rage / Transports our adversary… / And now / Through all restraint broke loose he wings his way / Not far off Heav'n, in the Precincts of light, / Directly towards the new created World, / And Man there plac't, with purpose to assay / If him by force he can destroy, or worse, / By some false guile pervert ; and shall pervert…" » [« Dieu l'observant de ce regard élevé… parla de la sorte à son Fils unique en prévoyant cet avenir : « Unique Fils que j'ai engendré, vois-tu quelle rage transporte notre adversaire ?... Maintenant, après avoir rompu tous les liens, il vole non loin du ciel, sur les limites de la lumière, directement vers le monde nouvellement créé et vers l'homme placé là, dans le dessein d'essayer s'il pourra le détruire par la force, ou, ce qui serait pis, le pervertir par quelque fallacieux artifice ; et il le pervertira… » »] *Paradise Lost*, III, 77-92.

[410] Tanguy Logé fait remonter à l'*Essai historique* les premières attestations d'influence. Cf. T. Logé, « Chateaubriand et *La Messiade* de Klopstock », art. cité, notamment p. 401-404.

doivent restaurer l'homme dans sa gloire originelle)[411]. » Laquelle va prévaloir ? Au fil du texte on trouvera des indices qui, bien que divers (du côté de Satan ou du Christ), remettront à l'écrivain ses mérites de lecteur.

Les conseils qui s'en suivent[412] répondent en partie à cette question. Tantôt, dans ces réunions, « afin de donner aux Indiens le temps de se préparer, le Prince des démons déchaîne un ouragan dans les airs, soulève le Meschacebé, et rend […] les chemins impraticables[413] » [*N.*, l. IX, 312] ; tantôt il habite les âmes[414] en modulant les prises de décision.

Le grand conseil indien, réunissant dans un même lieu l'ensemble des peuples, est imposant. Renvoi au modèle épique – malgré son insertion dans la partie romanesque – il n'est plus un simple *topos*. Bref, si chez Homère la délibération précédait la bataille dans une échelle d'importance ascendante, peut-on dire la même chose dans ce cas ? Y voit-on une inversion ou une totale adhésion à la règle ? Nourris des exemples précédents, lisons donc dans le texte, avec attention. D'abord, « c'était au coucher du soleil que devait commencer la délibération », et près d'une « roche d'une hauteur prodigieuse » [*N.*, 481, 477]. Déjà cela, en liant par la base l'assemblée des Indiens au concile satanique de Milton[415], nous fournit une autre clé de lecture. Puis, l'éloquence de chaque membre se construit sur un schéma bien précis : état des choses, prétention, péroraison. Le discours d'Ondouré sent le soufre ; il emploie le patriotisme contre René et propose l'attaque rapide et radicale : « Une nuit, les chairs rouges se lèveront à la fois, et extermineront leurs ennemis. » [*N.*, 484] En echo à Beelzebub : « here [*on earth*] perhaps / Some advantageous act may be achiev'd / By sudden onset, either with Hell fire / To waste his whole Creation, or possess / All as our own…[416] ». Toute l'assemblée, en outre, se trouve imbue d'une frénésie inconnue par les Indiens. Mais, en revanche, assez diffuse dans l'œuvre anglaise. Le « texte » ne tisse certes pas son « intertexte » sans intention. Au point de vue esthétique, les diables de John Milton l'aident à mêler à son épopée ce type de sublime noir propre aux Modernes ; cela l'amène à une riche surimpression de l'humain et du surnaturel sous le signe de l'étude des passions qui, enfin, touche au seuil de l'Histoire par le biais de la parole délibérée. J.-M. Roulin montre

[411] Jean-Christophe Cavallin, « Un tombeau en forêt : la conjointure dans *Les Natchez* », *BSC*, 46, 2004, p. 87.
[412] Plus de vingt seulement chez les Indiens.
[413] Détail tiré du Tasse, où « la schiera infernal » entrave par un ouragan les opérations de l'armée de Godefroy (*Le Jérusalem délivrée*, VII, str. 114-115)
[414] Comme chez Milton.
[415] « Now when the Ambrosial Night… / The face of brightest Heav'n had chang'd / To grateful Twilight » ; « and Satan to his Royal seat / High on a Hill, far blazing… » [« Cependant la nuit d'ambroisie […] avait changé la face brillante du ciel en un gracieux crépuscule » ; « et Satan à son royal séjour, placé haut sur une colline, étincelant au loin… »] *Paradise Lost*, V, 642-645 ; 756-757.
[416] « là [*sur la terre*] peut-être pourrions-nous achever quelque aventure profitable, par une attaque soudaine ; soit qu'avec le feu de l'enfer nous dévastions toute sa création entière, soit que nous nous en emparions comme de notre propre bien… » *Paradis perdu*, II, 362-366.

clairement comment ce *topos* se transforme désormais, grâce à un nombre d'épopées, en un tournoi héroïque. La récurrence de ces « moments agonistiques », « engage un dispositif à double détente : d'une part, dans la reconstruction par la fiction d'un moment historique, l'épopée reprend une pratique de l'historiographie antique ; d'autre part, la distorsion par l'anachronisme [*suggérée aussi par l'intertexte*] de cette représentation historique permet de référer à l'actualité[417]. » Et l'auteur de conclure : « *Les Natchez* sont à la fois le roman épique (ou l'épopée romanesque) d'une révolte des Indiens contre les colons, […] et un roman sur la révolution. La parole reproduite est donc une reconstruction fictive du discours libertaire des Indiens, nourrie de l'expérience de la Révolution, telle que l'a vécue Chateaubriand[418]. » Au cours d'une assemblée, « une acclamation générale ébranle les dômes funèbres : « Délivrons la patrie ! » » [*N.*, 556]

À propos de la jalousie et des pulsions criminelles des Natchez, G. Chinard souligne dans une note l'écart de l'auteur par rapport à ses sources, où « les Indiens sont exempts de ces passions qui font les malheurs des Européens. Nous ne sommes certainement plus chez les « enfants de la nature ». On peut rappeler à ce propos que c'est cette conception « tragique » de la vie qui différencie les *Natchez* des idylles indiennes dans le genre d'*Odérahi*[419]. » Au même titre, les affaires des démons (mêlés à l'un et à l'autre groupe), les conseils et ses membres (les vertueux et les méchants) renouvellent la « collision » épique. L'analyse qui ressort de la chaîne d'influences donne à voir « une vision plus complexe des choses. Si l'épopée traditionnelle pose les adversaires comme ennemis avant même le début du récit, sans appeler à une motivation de la guerre, Chateaubriand ébauche une analyse socio-historique, inscrivant des clivages forts au sein même de chaque camp[420]. »

De ces « points d'orgue » créés par la redite, un mouvement s'opère dans l'écriture qui en multiplie les plans référentiels : « Le récit de Chateaubriand se caractérise […] par des arrêts parfois prolongés, que le narrateur se ménage pour diriger l'attention vers un arrière-plan sentimental et moral typique de sa manière : par là les événements particuliers se trouvent liés à des essences qui les expliquent et qui en donnent la juste mesure[421]. » Qu'en est-il en effet du récit enchâssé du Sachem ? C'est bien cela, parmi d'autres passages, que je vais analyser ici de suite.

---

[417] J.-M. Roulin, « Assemblées et discours dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* : fictions de la Révolution », art. cité, p. 672.
[418] *Ibid.*
[419] Cf. *Les Natchez*, *op. cit.*, note 4, p. 181.
[420] *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 197.
[421] Sándor Kiss, « *René*, de Chateaubriand : une écriture novatrice », *Romantisme*, 86, 1994, p. 64.

4.4.3 Histoires d'hommes

Il paraît évident, à passer de la guerre aux individus – d'une dimension dite épique à l'histoire romanesque – que Chateaubriand n'a de cesse de tremper sa propre plume dans le texte de ses maîtres. L'intertexte par lequel il amène l'Européen au Nouveau Monde engendre des réflexions liminaires :

> Le soleil ne faisait que paraître à l'horizon, lorsque le frère d'Amélie ouvrit les yeux dans la demeure d'un Sauvage. […] Les premiers objets qui s'offrirent à sa vue, en sortant d'un profond sommeil, furent la vaste coupole d'un ciel bleu où volaient quelques oiseaux, et la cime des tulipiers qui frémissaient au souffle des brises du matin. Des écureuils se jouaient dans les branches de ces beaux arbres, et des perruches sifflaient sous leurs feuilles satinées. […] telle l'antiquité nous peint des ruisseaux de lait s'égarant au sein de la terre, lorsque les hommes avaient leur innocence, et que le soleil de l'âge d'or se levait aux chants d'un peuple de pasteurs.

Et plus loin :

> Le frère d'Amélie s'était endormi l'homme de la société, il se réveillait l'homme de la nature. Le ciel était sur sa tête, comme le dais de sa couche ; des courtines de feuillages et des fleurs semblaient pendre de ce dais superbe ; des vents soufflaient la fraîcheur et la santé ; des hommes libres, des femmes pures entouraient la couche du jeune homme. […] *Tel fut le réveil du guerrier aimé d'Armide, lorsque l'enchanteresse trouvant son ennemi plongé dans le sommeil, l'emporta sur une nue et le déposa dans les bocages des îles Fortunées*. (je souligne) [*N.*, l. II, 183-184]

Plusieurs ombres s'entrecroisent au début qui nous peignent le sujet de l'ouvrage. Grâce à une formule très fréquente chez l'auteur, le texte re-combine la matière précédente de façon à servir ses desseins. C'est dans cette unité refondue qu'il faut voir la structure d'un projet original. D'abord, le réveil de René reconstruit une tradition adamique. L'intuition nous ramène à la Bible et à Milton. Mais aussi aux patriarches et à l'épopée après la Chute de Gessner. Le prologue d'*Atala* nous a certes instruit sur la nature impossible de l'idylle ; ici, l'élément pastoral, le rêve d'un âge d'or où re-naître[422], est bientôt démenti par le fin assemblage de *La Jérusalem délivrée*. Deux épisodes, cités apparemment de mémoire, s'y trouvent confondus : le réveil d'Herminie chez les bergers[423] et l'enlèvement de Renaud par

[422] Le prénom du Français, Re-né, est dans ce cas éloquent.

[423] « Non si destò fin che garrir gli augelli / non sentì lieti e salutar gli albori, / e mormorar il fiume e gli arboscelli, / e con l'onda scherzar l'aura e co i fiori. / Apre i languidi lumi e guarda quelli / alberghi solitari de' pastori, / e parle voce udir tra l'acqua e i rami / ch'a i sospiri ed al pianto la richiami. » [« Le gazouillement des oiseaux qui saluent l'aurore, le fleuve qui murmure, le zéphyr qui se joue avec les ondes et soupire à travers le feuillage, la réveillent aux premiers rayons du jour : elle ouvre des yeux languissants et promène ses regards sur

Armide[424]. Le premier contribue à reconstruire la figure de René (« le frère d'Amélie ») dans une communauté de destin. René, comme Herminie, fuit l'amour et la guerre (intérieure pour l'homme fictif, extérieure pour l'homme réel). Elle est le personnage le plus lyrique de son contexte[425] et dont l'âme fugitive ne peut que l'associer à l'errant René. Dans l'autre cas – malgré l'inexactitude de quelques détails[426] – on traite d'une tromperie et d'une jeune enchanteresse dont le jeu des passions éloigne l'ombre du Tasse des Anciens[427]. C'est en fait sur ces tons (révélant le passé et le futur de l'actant), que s'engendre le parcours de René au Nouveau Monde : « René était le Génie du malheur égaré *dans ces retraites enchantées*. » (je souligne) [*N.*, l. III, 205] Ajoutons que ses gestes font écho à ceux de Renaud, création tout à fait romanesque par rapport au héros épique officiel, Godefroy[428]. La filière pastorale finalement est à relire sous bien d'autres éclairages.

Les Natchez, pour le reste, ne feront que rythmer l'épopée et le roman, sur la base de deux axes narratifs : d'un côté, le récit de Chactas, de l'autre, l'univers passionnel de René, Mila, Céluta et Outougamiz.

Or l'histoire du Sachem occupe presque un tiers de l'ouvrage ou, mieux, un tiers de sa partie épique[429]. Ce tableau est d'abord un hors-texte, inséré pour répondre à une poétique établie par le genre : le récit enchâssé. Sa structure narrative, néanmoins, le surcharge de valeurs sémantiques différentes, car, au sein de l'*ordo artificialis* qui est propre au poète[430], analepses et prolepses nous permettent d'introduire dans l'action des enjeux très souvent détachés du noyau principal[431]. Elles nous ouvrent, en d'autres mots, un espace favorable à

---

les asiles solitaires des bergers ; elle croit entendre une voix qui la rappelle à la douleur et aux larmes. »] *Gerusalemme liberata*, VII, str. 5.

[424] Cf. *La Jérusalem délivrée*, XIV et XVI.

[425] Amoureuse de Tancrède qui, à son tour, aime Clorinde.

[426] Armide ne trouve pas le héros endormi, mais le fait endormir par une de ses nymphes (XIV, str. 65). Elle l'enlève non sur une nuée, mais « sovra un suo carro » (dans son char) et le transporte dans une des Îles Fortunées, abondamment décrite au livre XVI.

[427] « La maga Armida è l'ultima maga della poesia e la più interessante, nella chiarezza e verità della sua vita femminile. Vive anche oggi nel popolo, più che Alcina, Angelica, Olimpia e Didone, perché unisce tutti gli splendori della magia con tutta la realtà di un povero cuore di donna… Ed è l'amore che uccide in lei la maga e la fa donna ». *Storia della letteratura italiana*, a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1964, t. II, p. 169, cité dans mon édition de référence, *Gerusalemme liberata*, a cura di Claudio Varese e Guido Arbizzoni, *op. cit.*, p. 456.

[428] Le parallèle entre les deux personnages est désormais un *topos* de la critique. Quiconque a analysé le poème y a ébauché le contraste entre héros romanesque et héros épique, Renaud étant la vrai tentation de la part du poète de tracer un univers de sentiments et un roman de formation au sein de l'épopée « selon la règle ». Cf. surtout Franco Tomasi et son « Introduzione » dans *Gerusalemme liberata*, Milan, BUR, Rizzoli, 2009, p. 5-27.

[429] Le récit que Chactas fait de ses aventures parisiennes occupe une grande partie du livre V, et les livres VI, VII et VIII.

[430] « Le poète, pour se distinguer de l'historien-chroniqueur qui consigne l'événementiel, et pour dramatiser son récit, préférera l'*ordo artificialis*, discordance proprement artistique entre le temps de la narration et de l'action. » D. Madelénat, *L'Épopée*, *op. cit.*, p. 41.

[431] « Comme l'écrit clairement Népomucène Lemercier, les récits des personnages sont « un moyen d'introduire dans l'action les choses qui n'en sont pas absolument dépendantes, sans altérer son étendue et son ordonnance poétique » (*Cours analytique de littérature générale*, Nepveu, 1817, t. III, p. 113). » *Id.*, note 7, p. 41.

l'essor thématique. Là, plus qu'ailleurs, il faudra retrouver le fil rouge stratifié d'une étude sur la lettre.

La saison étant propice, « Chactas [...] est désigné maître de la grande chasse du castor. » [*N.*, l. V, 231] Dans une pirogue, « pendant le cours d'une navigation solitaire » [*N.*, l. V, 231], René demande au Chef de narrer ses aventures. Après une brève référence à Atala[432], le Sachem raconte sa vie de jeune guerrier : enrôlé dans la tribu des Iroquois, il fut bientôt emprisonné et déporté par les Français dans leur patrie. Du Québec à Marseille, le regard se déplace après coup vers Paris, à l'époque où régnait Louis XIV[433]. Comme je l'ai signalé au chapitre I par rapport à la reprise des *topoi*[434], le passage du Sauvage à la cour s'avère être l'occasion idéale pour rouvrir le *corpus* voltairien. « À la fois la critique et l'éloge *d'un siècle*, et un plaidoyer entre la civilisation et l'état de nature » [« Préface », *N.*, 164], la balance de ce conte se mesure sur trois plans : tantôt en contrepoint d'un poème (*La Henriade*), tantôt sous la couche de souvenirs romanesques (*Candide*, *L'Ingénu*)[435], tantôt encore dans un va-et-vient d'historien (*Le Siècle de Louis XIV*). D'abord, en s'inspirant de l'emploi, chez la source, du récit enchâssé – la réflexion sur l'Histoire nationale est le signe d'un renouveau épique[436] – Chateaubriand en infléchit le message : non plus une prophétie au futur où Saint Louis et Henri IV annoncent la grandeur de la France, ni bien sûr le doux rêve d'un souverain tel le cas dans *La Henriade*, mais un regard rétrospectif jeté par un Indien[437]. L'intertexte isolé au chapitre I nous montrait, à la cour du grand roi, une galerie assez proche du chant VII : mêmes dames, mêmes guerriers, mêmes hommes politiques et écrivains. Chactas arrive jusqu'à saluer la statue d'Henri IV [*N.*, l. VII, 266] et Chateaubriand à revoir dans un « nouveau-né malicieux » son Voltaire [*N.*, l. VI, 265]. Cependant, un double ton (d'adhésion et d'écart) s'articule, dû surtout au *bifrontisme* du modèle[438], sur le XVII^e^ siècle.

---

[432] C'est là la place originelle du récit d'*Atala*, avant même sa publication à part et son annexion au *Génie du christianisme*.

[433] L'élément dramatique est emprunté à l'*Histoire de la Nouvelle-France* de Charlevoix. L'épisode des Iroquois pris par trahison et envoyés aux Galères remonterait à 1687. Le marquis de Denonville, gouverneur général à cette époque, devait en être le responsable. Les faits sont aussi relatés dans le *Génie*, au chapitre sur les « Missions de la Nouvelle-France » [*G.*, IV, l. IV, ch. 8].

[434] Cf. *supra*, chapitre I, p. 34-36.

[435] Chactas qui reconnaît son cher Lopez [*N.*, l. V, 237] est aussi Candide reconnaissant dans deux forçats sur une galère le baron et Pangloss (chapitre XXVII). Or Jean Pommier, qui fait aussi d'autres rapprochements, prouve au même titre que « le héros de ce cycle devait être primitivement un Huron ou un Iroquois » (« Le cycle de Chactas » art. cité, p. 617), soit un héritier de *L'Ingénu* de Voltaire. Les deux, déconcertés à la vue de Paris, s'émeuvent devant les œuvres de Racine.

[436] Je renvoie sur ce point à J.-M. Roulin, « Le Grand Siècle au futur : Voltaire, de la prophétie épique à l'écriture de l'histoire », art cité.

[437] Ces réflexions se trouvent toutes dans J.-M. Roulin, « *Les Natchez*, une épopée politique ? », art. cité, p. 47 et suiv.

[438] Et d'ailleurs, on a vu comment le jeune apologiste avait mis à contribution le Patriarche de Ferney. Cf. *supra*, chapitre III, p. 120-132.

L'historien est d'abord convoqué[439], plus encore que le chantre, lorsqu'on peint par exemple les guerriers (Turenne, Condé, Catinat) [*N.*, l. VI, 245], pour les fêtes à Versailles[440] [*N.*, l. VI, 254 et suiv.], ou les tristes conséquences des réformes religieuses. Les cris qui interrompent le festin [*N.*, l. VI, 255-256] sont ceux mêmes qui s'élèvent, l'édit de Nantes aboli, dans les pages de Voltaire[441]. Et néanmoins, si d'une part l'écrivain semble donner au compatriote les mérites du plus grand historien[442], d'autre part, le parti d'employer son ouvrage pour la condamnation d'un certain fanatisme retourne le modèle contre lui-même. La critique du souverain despotique ou de l'intolérance n'était pas, tout compte fait, le vrai but de Voltaire[443]. Du point de vue de la civilisation, louée aussi par l'auteur des *Natchez*, on est passé au politique et au religieux. La synthèse qu'en fera La Bruyère [*N.*, l. VI, 263], encore floue et hésitante, sera achevée un peu plus bas, où le tout dernier mot est confié à Fénelon[444] : les beaux-arts nous rapprochent de la Divinité, le beau idéal moral qu'ils expriment (nœud esthétique du *Génie*) n'étant qu'une émanation de l'Esprit. Or, si Dieu et les vertus sont beaucoup plus présents en société, cet état policé est supérieur à l'état de nature [*N.*, l. VII, 272-273].

Beau témoin de la surimpression génétique de l'ouvrage[445], le récit de Chactas (exemple évident de mise en abyme) ne cesse pas d'offrir, par le jeu intertextuel, un dialogue fécond. À la fois sur le Temps et sur les formes de l'épique.

La construction de l'intrigue se complique, quant à elle, par l'étude des passions qui habitent les caractères les plus modernes. Ondouré, dans l'espoir de faire tuer son rival en

---

[439] « Là même où la similitude des textes est moins frappante, le tableau tracé par Voltaire a offert à Chateaubriand un choix de figures. Voici Condé, Catinat, Mme de Lambert. Voici Locke, et Tournefort qu'on envoie au Levant, où va « recueillir des plantes… ». Le régiment qu'on refuse au prince Eugène ; la singulière destinée de Casimir de Pologne ; la vieillesse de Richard Cromwell ; le masque de fer ; l'ambassade de Siam, etc.., autant de détails dont l'origine est dans le *Siècle de Louis XIV*. » J. Pommier, « Le cycle de Chactas », art. cité, p. 624-625.

[440] Voir *Le Siècle de Louis XIV* (« 5 mai 1664, à Versailles »), dans *Œuvres historiques*, éd. René Pomeau, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 906-907.

[441] « Paris ne fut point exposée à ces vexations ; les cris se seraient fait entendre au trône de trop près. On veut bien faire des malheureux, mais on souffre d'entendre leurs clameurs. » *Id.*, p. 1054.

[442] « Le XVII^e^ siècle, plus précisément le règne de Louis XIV, a fasciné Voltaire et hanté l'ensemble de son œuvre au point qu'il a érigé les années 1650 à 1720 environ en « Siècle de Louis XIV » et a largement contribué à en faire le grand siècle. » J.-M. Roulin, « Le Grand Siècle au futur : Voltaire, de la prophétie épique à l'écriture de l'histoire », art. cité, p. 918. Stéphane Zékian part également de la paternité lexicale pour illustrer la réception de l'œuvre au lendemain de la Révolution (cf. son « Que faire du *Siècle de Louis XIV* ? D'une réception paradoxale au lendemain de la Révolution française », art. cité).

[443] « Ce n'est point simplement la vie de ce prince que j'écris, ce ne sont point les annales de son règne ; c'est plutôt l'histoire de l'esprit humain, puisée dans le siècle le plus glorieux à l'esprit humain. » Voir la « Lettre à M. l'abbé Dubos », dans *Id.*, p. 605.

[444] Dont voici le portrait : « Nous [*Chactas et Ononthio*] montons les degrés de marbre qui circulaient autour d'une rampe de bronze. Nous traversons plusieurs huttes où régnait, avec la paix, une demi-lumière, et nous arrivons enfin à une cabane pleine de colliers. Là, je vis un homme occupé à tracer sur des feuilles les signes de ses pensées. Il était assez maigre, et d'une taille élevée : un air de bonté intelligente était répandu sur son visage ; l'expression de ses yeux ne se saurait décrire : c'était un mélange de génie et de tendresse, une beauté, je ne sais laquelle, que jamais peintre n'a pu exprimer. » [*N.*, l. VII, 270]

[445] Avec ses différentes perspectives idéologiques (cf. ci-dessus, p. 156-157).

amour, René, le dénonce secrètement aux Illinois comme responsable de la mort des femelles de castor (cause de guerre chez ces peuples) : « maître alors de la fortune, il immolerait le frère d'Amélie, et soumettrait Céluta à son amour. » [*N.*, l. IX, 306] La passion de celle-là entre-temps « s'augmentait en silence. René était devenu l'ami d'Outougamiz. » [*N.*, l. IX, 306-307] Qui plus est, il garde encore le souvenir d'un amour malheureux[446] et n'arrive pas à aimer[447] : « Personnage immobile au milieu de tant de personnages en mouvement ; centre de mille passions qu'il ne partageait point ; objet de toutes les pensées par des raisons diverses ; le frère d'Amélie devenait la cause invisible de tout : aimer et souffrir était la double fatalité qu'il imposait à quiconque s'approchait de sa personne. Jeté dans le monde comme un grand malheur, sa pernicieuse influence s'étendait aux êtres environnants » [*N.*, l. IX, 307]. C'est enfin sur ce nœud que jouera la partie romanesque des *Natchez*[448], sans jamais renoncer – on le verra – au défi du grand genre.

La première micro-histoire[449] est toutefois inaugurée au livre XII et prend appui sur le couple René-Outougamiz. Quoique l'origine du *topos* soit homérique[450], Chateaubriand n'hésite pas à convoquer textuellement d'autres sources. Échappés aux Illinois, blessés, les deux amis se réfugient dans une forêt. Là, ils se témoignent tour à tour les marques d'une admirable tendresse. Voilà comment la voix du poète fait revivre sa première référence :

> *Mère des actions sublimes* ! toi qui depuis que la Grèce n'est plus, as établi ta demeure sur les tombeaux indiens, dans les solitudes du Nouveau Monde ! toi qui parmi ces déserts es pleine de grandeur parce que tu es pleine d'innocence ! Amitié sainte ! prête-moi tes paroles les plus fortes et les plus naïves, ta voix la plus mélodieuse et la plus touchante, tes sentiments exaltés, tes feux immortels, et toutes les choses ineffables qui sortent de ton cœur, pour chanter les sacrifices que tu inspires ! *Oh ! qui me conduira au champ de Rutules, à la tombe d'Euryale et Nisus*, où la Muse console encore des mânes fidèles ! *Tendre divinité de Virgile*, tu n'eus qu'à soupirer que la mort de deux amis : moi j'ai à peindre leur vie infortunée. (je souligne) [*N.*, l. XII, 349-350]

[446] L'histoire de *René* avec le drame d'un amour philadelphe.
[447] Un René, cependant, qui diffère du caractère inséré dans le *Génie du christianisme* : « Mais René ne partageait pas ce penchant ; il n'avait point changé de nature ; il accomplissait son sort dans toute sa rigueur ; déjà la distraction qu'un long voyage et des objets nouveaux avaient produite dans son âme, commençait à perdre sa puissance : les tristesses du frère d'Amélie revenaient, et le souvenir de ses chagrins, au lieu de s'affaiblir par le temps, semblait s'accroître. » [*N.*, l. IX, 307]
[448] Le tome XX de l'édition Ladvocat. Plus de division en chants pour cette partie où roman noir et analyse des sentiments se succèdent de façon frénétique.
[449] On pourrait diviser la matière en micro-histoires ayant comme point fixe René et chaque fois un personnage-satellite différent.
[450] Achille et Patrocle sont le tout premier cas d'amitié « épique ». Leur épisode est au livre XVI de l'*Iliade*.

La Muse est la même qui prêta ses paroles à Virgile écrivant l'épisode de Nisus et d'Euryale[451]. L'ascendance virgilienne, pourtant, n'épuise pas ses fonctions dans le but générique d'appeler une tradition. Le poète de Mantoue ne va pas sans donner par ses vers des exemples de sublime[452] : « les paroles les plus fortes » à côté des « plus naïves », grandeur et innocence, sentiments ineffables que ni Achille ni Patrocle auraient pu réincarner[453]. En citant l'*Énéide*, c'est plutôt à sa poétique que l'auteur se rattache, sous la forme d'une tendresse dévorante et morose. Certes, Chateaubriand devra aller un peu plus loin : au-delà de la mort, il aura bientôt à peindre « leur vie infortunée ». Et c'est là qu'à Virgile il ajoute son Arioste. Des échos se répètent ça et là qui rappellent Cloridan et Médor[454]. Temps et lieu sont les mêmes : « Déjà la nuit était descendue » – « la Notte fra distanzie pari / mirava il ciel con gli occhi sonnolenti[455] » ; « déjà Outougamiz s'était enfoncé dans l'épaisseur des taillis » ; les deux jeunes Maures échappent au fier Zerbin dans « una selva antica, / d'ombrose piante spessa e di virgulti[456] ». Chateaubriand semble devoir à l'Arioste surtout sa conception de l'amitié[457] (« Amitié sainte ! ») et l'ardeur avec laquelle Cloridan/Outougamiz lutte pour l'ami Médor/René : « Si j'étais dans ta place et toi dans la mienne, je ne t'aurais pas dit : "Fuis et laisse-moi." Je t'aurais dit : "Sauve-moi, ou mourons ensemble." » [*N.*, l. XII, 361], et chez la source, « Qual cosa sarà mai che più mi giove, / s'io resto senza te, Medoro mio ? / Morir teco con l'arme è meglio molto / che poi di duol, s'avvien che mi sii tolto[458]. » « Le langage de la plus noble passion était sorti dans toute sa magnificence des lèvres du simple Sauvage. » [*N.*, l. XII, 361] Celui de la mort sortira d'un souvenir du *Télémaque* : « Comme deux fleurs que le

[451] *Énéide*, IX. Énée vient de partir quand les Rutules tentent d'assiéger le champ Troyen. Turnus décide aussi d'incendier leurs navires. Euryale et Nisus, sortis du campement afin de rejoindre Énée, sont tous deux frappés à mort par Volcens, chef latin. La mort d'Euryale, témoignée par Nisus et suivie par son dessein de vengeance, est racontée par le poète dans des vers immortels (« Volvitur Euryalus leto… / At Nisus ruit in medios solumque per omnis Volcentem peti, in solo Volcente moratur… / Tum super exanimum sese proiecit amicum / confossus placidaque ibi demum morte quievit », IX, 433-445).

[452] Virgile était le Maître du « négatif » dans le *Génie*. Dans un chapitre qui montre mal comment Virgile puisse être Ancien sans être Moderne, Chateaubriand citait en note ces quelques vers : « Volcens va percer Euryale ; Nisus s'écrie : *Me, me : adsum qui feci : .../ mea fraus omnis :* nihil *iste* nec *ausus, /* Nec *potuit*… » Et il glosait : « Le mouvement qui termine cet admirable épisode est aussi de nature négative. » [*G.*, II, l. II, ch. 10, 675] L'esthétique des objets négatifs est non seulement de Virgile, mais aussi de Chateaubriand. Pour les vers retranchés, cf. *Énéide*, IX, 427-429.

[453] « Mon sublime frère, dit René au jeune Sauvage » [*N.*, 395].

[454] *Roland furieux*, XVIII-XIX. Mes éditions de référence sont : *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Turin, Einaudi, 1992, 2 vol. et *Roland furieux*, traduction de Francisque Reynard, Paris, Gallimard, 2003, 2 vol.

[455] « la nuit jette sur le ciel ses regards somnolents. » *Roland furieux*, XVIII, 167.

[456] « une antique forêt, dont les taillis épais et hérissés de ronces… » *Id.*, 192.

[457] « Alcun non può saper da chi sia amato, / quando felice in su la ruota siede ; / però c'ha i veri e i finti amici a lato, / che mostran tutti una medesma fede. / Se poi si cangia in tristo il lieto stato, / volta la turba adulatrice il piede ; / e quel che di cor ama riman forte » [« Aucun mortel ne peut savoir de qui il est véritablement aimé, tant qu'il occupe le haut de la roue de la Fortune ; car les vrais et les faux amis se tiennent à ses côtés, lui témoignant tous une même fidélité. Mais son heureux destin vient-il à ses changer en adversité, la tourbe des adulateurs lève le pied, et celui-là seul qui aime de cœur reste plus dévoué que jamais »] *Id.*, XIX, 1.

[458] « Quelle chose pourrait du reste me plaire désormais, si je restais sans toi, mon cher Médor ? Mourir avec toi les armes à la main vaut beaucoup mieux que mourir ensuite de douleur si tu venais à m'être ravi. » *Id.*, XVIII, 171.

soleil a brûlées sur la même tige, ainsi paraissaient ces deux jeunes hommes inclinés l'un sur l'autre vers la terre[459]. » [*N.*, l. XII, 365] C'est, du reste, à une pulsion suicidaire que René amènera Outougamiz sans jamais le vouloir. Pris dans le dilemme sur le sort de l'ami[460], ce dernier sera atteint de la même maladie du Français. Tel un barde de la Calédonie,

> Outougamiz demeura assis sur la pointe du rocher, en face du lac, à l'endroit où le torrent, quittant la terre, s'élançait dans l'abîme ; la grandeur des sentiments que ce spectacle inspirait s'alliait avec la grandeur d'une *amitié sublime et malheureuse*. Les flots du lac, poussés par le vent, mordaient leurs rivages dont ils emportaient les débris : partout des déserts autour de cette mer intérieure […].
> *Le coude appuyé sur son genou, la tête posée dans sa main, les pieds pendants sur l'abîme*, ayant derrière lui le bois du conseil, naguère si animé, maintenant rendu à la solitude, Outougamiz fut longtemps à fixer ses résolutions… (je souligne) [*N.*, 490]

Chateaubriand peut lier, grâce à Ossian, un espace tourmenté à l'âme triste qui l'observe et ébaucher son Indien sous les traits du mélancolique[461]. Dans un cadre de « totalité vide[462] », Outougamiz est Dargo « toujours assis sur le rocher », prêtant l'oreille « au bruit des vagues », dans le « désert » ou sur une « rive solitaire[463] ».

À côté de ce couple, et tournant autour du couple principal des actants (René et Céluta), vient se joindre la passion entre Mila et Outougamiz. Le départ pour la moisson de la folle-avoine offre le contexte à une peinture de l'Indienne. L'épisode est le bain des amants. Après des pages solennelles consacrées à l'astre des nuits[464], un présage de malheur et de mort se répand sur la scène :

> Une voix vint arracher les amis à leurs graves réflexions ; cette voix semblait sortir de l'eau […]. René, d'Artaguette, Outougamiz, Chactas, Adario, Céluta, regardent dans le fleuve, et ils aperçoivent Mila qui nageait auprès du canot. Enveloppée d'un voile, elle ne montrait au-dessus de l'eau que *ses épaules demi-nues* et sa tête humide ; quelques épis de folle avoine, capricieusement tressés, ornaient son front. Sa figure riante brillait *à la clarté de la lune*, au milieu de l'ébène de ce cheveux ; *des filets d'argent*

[459] Miné par son amour pour Eucharis, Télémaque, « périssoit, tel qu'une fleur, qui, étant épanouie le matin, répandoit ses doux parfums dans la campagne et se flétrit peu à peu vers le soir : ses vives couleurs s'effacent ; elle languit, elle se dessèche et sa belle tête se penche, ne pouvant plus se soutenir ». *Les Aventures de Télémaque*, livre VI, p. 230. Il s'agit d'un épisode très aimé par Chateaubriand. Bien que la comparaison soit plus ancienne (mi-païenne mi biblique : *Énéide*, IX, 434-436 ; *Iliade*, VIII, 306-307 ; *Job*, XIV, 2), l'intertexte semble plutôt dévoiler le lecteur de Fénelon, maître de synthèses annonçant l'homme moderne. Cf. Charles R. Hart, *Chateaubriand and Homer. With a Study of Some of the French Sources of his Classical Information*, Baltimore, The John Hopkins Press / Paris, PUF, 1928. L'auteur montre que dans *Les Natchez* Chateaubriand se laissa plutôt influencer par *Télémaque* que par les sources originales.
[460] À l'issu du conseil des peuples indiens [*N.*, 481-490].
[461] Voir L. Cantagrel, « Dire l'absence. Chateaubriand et la mise en scène du mélancolique autour de 1800 », art. cité.
[462] *Id.*, p. 33.
[463] *Dargo*, dans *Galic Antiquities*, p. 18.
[464] Dont je vais m'occuper en étudiant les paysages.

coulaient le long de ses joues : on eût pris la petite Indienne pour une naïade qui avait dérobé la couronne de Cérès. (je souligne) [*N.*, 382]

Les emprunts, évidents pour la mythologie, sont multiples. Mila se fait nymphe[465] – fille de Zeus et prêtresse de Dionysos – tout en rappelant à ses côtés une figure quelque peu stéréotypée : Cérès, présidant aux moissons et à la fécondité. Ses détails, voire ses gestes, nous en disent toutefois davantage. L'écrivain ne borne pas son portrait aux simples mythes, quoique l'écho dionysiaque nous renseigne sur le sort de la fille. Mila, pour sa part, est un être passionné ; pâle reflet d'une sirène d'Armide[466], elle s'érige notamment sur une autre héroïne, Virginie de Bernardin de Saint-Pierre. Achevons le passage des *Natchez*[467] et ajoutons, pour la comparaison, le bain voluptueux du modèle :

Outougamiz saute par-dessus le bord de la pirogue. Mila se mit à nager de concert avec lui. […] *Son sein*, légèrement enflé à l'œil, sous le voile liquide paraissait enfermé dans un globe de cristal. (je souligne) [*N.*, 382]

Dans une de ces nuits ardentes, Virginie sentit redoubler tous les symptômes de son mal. […] Elle s'achemine, *à la clarté de la lune*, vers la fontaine ; elle en aperçoit la source qui, malgré la sécheresse, coulait encore *en filets d'argent* sur les flancs bruns du rocher. Elle se plonge dans son bassin. D'abord la fraîcheur ranime ses sens, et mille souvenirs agréables se présentent à son esprit. […] Elle entrevoit dans l'eau, *sur ses bras nus* et *sur son sein*, les reflets des deux palmiers plantés à la naissance de son frère et à la sienne, qui entrelaçaient au-dessus de sa tête leurs rameaux verts et leurs jeunes cocos[468].

Les bras nus, les épaules et le sein, le même jeu de reflets sur les eaux restituent un érotisme assez proche – pour l'écho d'Ophélie et la tristesse lunaire – de la mort. Enfin, cet amour ainsi « ophélisé » ne peut qu'incarner dans les deux personnages une projection malheureuse. Virginie périra dans les flots, Mila – victime quant à elle de l'éros solipsiste de René[469] – par un saut suicidaire dans les eaux de la chute[470]. Cet indice corrobore l'influence romanesque :

---

[465] Probablement Cymodocée autour du vaisseau d'Énée (*Énéide*, X, 225).
[466] « Scherzando se 'n van per l'acqua chiara / due donzellette garrule e lascive, / ch'or si spruzzano il volto, or fanno a gara / chi prima a un segno destinato arrive. / Si tuffano talor, e 'l capo e 'l dorso / scoprono alfin dopo il celato corso. // Mosser le notatrici ignude e belle… » [« Deux Nymphes, d'un air voluptueux, folâtrent dans les eaux : elles s'y défient à la nage ; quelquefois elles s'y plongent tout entières, et en reparaissant, découvrent de nouveaux trésors. […] elles continuent leur badinage… »] *Gerusalemme liberata*, XV, str. 58-59.
[467] Voir aussi l'épisode des deux Floridiennes dans *MOT*, I, l. VIII, ch. 4.
[468] *Paul et Virginie*, p. 159 (je souligne).
[469] « Si quelque chose d'inconnu se mêlait aux pensées de Mila, ce n'était point à Outougamiz que s'adressaient ces pensées. » [*N.*, 383]
[470] « Mila et Céluta, se tenant par la main, s'approchèrent du bord de la cataracte comme pour regarder au fond, et, plus rapides que la chute du fleuve, elles accomplirent leur destinée. » [*N.*, 575]

> Ces cheveux charmants sont maintenant souillés dans les limons du fleuve ! cette bouche que l'amour semblait entrouvrir, est remplie de sable ! [*N.*, 516]

> Elle [*Virginie*] était à moitié couverte de sable, dans l'attitude où nous l'avions vue périr[471].

Bref, « beaucoup plus que Céluta dont le désir est immédiatement canalisé à travers les images de la mère et de l'épouse qu'elle est appelée à devenir, Mila permet […] à Chateaubriand de décrire l'éveil à l'amour d'une jeune fille libre et d'exprimer sa soif légitime de volupté[472]. » Bernardin vient plier ce désir au disfonctionnement de l'idylle.

Du reste, le bonheur est absent, car « le Génie du malheur [*est*] égaré dans ces retraites enchantées. » [*N.*, l. III, 205] René se veut au centre de toute passion avortée : il est aimé par Mila, mais épouse Céluta qu'il n'aime pas. Ce même choix, véritable maldonne, nourrit en outre le triangle Akansie, Ondouré, Céluta selon des rythmes raciniens : « Akansie/Hermione aime Ondouré/Pyrrhus, lequel la dédaigne, alors qu'il est attiré par Céluta/Andromaque, qui le repousse[473]. » Cause de frustration et jalousie, malgré aussi son prénom, René est destiné à ne pas re-naître, voire, à rester prisonnier de son passé. L'obsédante périphrase « le frère d'Amélie » le réaffirme[474]. C'est par ces éléments que l'auteur des *Natchez* infléchira l'épopée au roman noir[475]. Chaque actant porte les germes d'un futur mortifère. Ainsi de Céluta, mal-aimée de l'histoire, présentée au livre premier :

> Une jeune fille parut à l'entrée de la cabane. Sa taille haute, fine et déliée, tenait à la fois de l'élégance du palmier et de la faiblesse du roseau. Quelque chose de souffrant et de rêveur se mêlait à ses grâces presque divines. Les Indiens, pour peindre la tristesse et la beauté de Céluta, disaient qu'elle avait le regard de la Nuit et le sourire de l'Aurore. Ce n'était point encore une femme destinée à le devenir. On aurait été tenté de presser cette admirable créature dans ses bras, si l'on n'eût craint de sentir palpiter un cœur dévoué d'avance aux chagrins de la vie.
>
> […] Sa robe blanche d'écorche de mûrier ondoyait légèrement derrière elle, et ses deux talons de rose en relevaient le bord à chaque pas. L'air demeura embaumée sur les traces de l'Indienne du parfum des fleurs de magnolia qui couronnaient sa tête : telle parut Héro aux fêtes d'Abydos ; telle Vénus se fit connaître, dans les bois de Carthage, à sa démarche et à l'odeur d'ambroisie qu'exhalait sa chevelure. [*N.*, l. I, 168-169]

---

[471] *Paul et Virginie*, p. 226.
[472] F. Bercegol, *Chateaubriand : une poétique de la tentation*, *op. cit.*, p. 223.
[473] *Id.*, note 2, p. 203.
[474] « Si Ondouré aimait Céluta, René n'était point son rival : toute pensée d'hymen était odieuse au frère d'Amélie ; à peine s'était-il aperçu de la passion naissante de la sœur d'Outougamiz. » [*N.*, l. V, 227]
[475] Composante illustrée par Philippe Moisan dans Les Natchez *de Chateaubriand : l'utopie, l'abîme et le feu*, *op. cit.*

La référence païenne, notamment aux amoureux Héro et Léandre, se révèle proleptique. Céluta, comme Héro, se tuera par amour[476]. Vénus, pour sa part, reste un froid personnage symbolique. Et d'ailleurs, quoique Héro couvre d'un ton dramatique le destin de l'Indienne, elle ne peut, à elle seule, rendre compte des passions de celle-ci. Pour tisser les grands traits de l'héroïne, l'écrivain puise ailleurs, cachant mal, sous la plume, ses larcins. *Primo* dans la beauté mélancolique de Virginie[477], *secundo* dans cette « tender melancholy » des héroïnes ossianiques, « lovely but sad[478] ». La « Lettre de René à Céluta », vrai chef d'œuvre des *Natchez*, ne fait que résumer tous les enjeux de cette liaison non partagée. René écrit à la triste Céluta profitant de son absence du village des Natchez. Dans cet adieu[479], qui est aussi un « testament » et un « aveu », René émerge partout dans son statut de sujet dramatique. C'est ici que l'épopée tire le plus son intérêt du pathétique. La posture nous rappelle l'ancien Barde : « J'écris assis sous l'arbre du désert, au bord d'un fleuve sans nom, dans la vallée où s'élèvent les mêmes forêts qui la couvrirent lorsque les temps commencèrent. » [*N.*, 500] Un fantôme féminin – telles ces ombres séduisantes des bruyères de Fingal[480] – l'avait poussé dans ces jours de délire à mêler « des voluptés à la mort » [*N.*, 500]. Maintenant, tout le monde doit l'oublier ; aucune trace de son passage ne doit rester et aucune conscience de son vrai père ne devra atteindre la fille de Céluta, appelée, éloquemment, Amélie[481]. « Longtemps laissé dans le secret, le désir incestueux que René a fait naître chez sa sœur Amélie et qui l'obsède sans relâche donne une dimension métaphysique à ses tourments. […] L'inceste est à cet égard la figure peccamineuse d'une soif d'infini que rien ne saurait étancher. » Au point même que René rappelle « « le frère de Melmoth », « figure de maudit, exclu de la Nature, comme de la Grâce » : bien plus que Satan, c'est lui le personnage maléfique, coupable malgré lui, qui répand de toutes parts « les germes de sa propre corruption »[482]. » Et, en effet, on n'aura que des pertes, à feuilleter *Les Natchez*, jusqu'au sombre épilogue. Dans

[476] Léandre, habitant d'Abydos, traverse toutes les nuits le détroit qui l'amène sur la rive européenne de l'Hellespont. Là, Héro, prêtresse d'Aphrodite à Sestos, l'attend. Sa mort pendant une nuit orageuse et son corps rejeté le lendemain sur la rive pousse la femme au suicide. L'épisode est raconté dans les *Héroïdes* d'Ovide et dans les *Géorgiques* de Virgile.

[477] *Paul et Virginie*, p. 122. Voir ci-dessus, p. 164.

[478] Macpherson ne cesse pas d'ébaucher les traits de cette beauté mélancolique déjà dans sa *Dissertation concerning the Antiquity of the Poems of Ossian* (p. 43-52 de mon édition de référence). Comala, mais encore plus Oithóna, les incarnent parfaitement. « Thou art to me the beam of the east rising in a land unknown. But you coverest thy face with sadness, daughter of high Dunlathmon ! » [« Tu es pour moi le rayon de l'est qui s'élève sur une terre ignorée. Mais tu recouvres ton visage de tristesse, fille du grand Dunlathmon ! »] *Oithóna : A Poem*, dans *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 184.

[479] Car il compte ne plus y revenir. D'après Pierre Barbéris « texte au vitriol », « de la violence et du désespoir sans issue. » P. Barbéris, *À la recherche d'une écriture : Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 121-125.

[480] Du souvenir de la poésie primitive, Chateaubriand rejoint là une autre vogue, celle du roman gothique, dont *Le Moine* (1796) de M. G. Lewis reste une œuvre emblématique. Velléda dans *Les Martyrs* résumera davantage cette filière en rappelant le personnage de Mathilde, la sorcière qui jette le moine de la luxure dans le crime.

[481] René aura une fille de Céluta qui portera éloquemment le prénom de sa sœur, Amélie.

[482] P. Glaudes, « Le sublime dans *Les Natchez* », art. cité, p. 111. L'auteur cite entre guillemets l'« Introduction » aux *Natchez* de Jean-Claude Berchet (p. 34).

l'ensemble, le bref chant par lequel on célèbre le trépas de Chactas reste un cas d'art exquis : « Chactas fut descendu dans son dernier asile, et tandis qu'on élevait le mont du tombeau, le jongleur entonnait l'hymne à la mort. » [*N.*, 538] Chateaubriand, dit G. Chinard, semble avoir emprunté à Lahontan. Toutefois, la teneur est ossianique : « [LES ENFANTS] Il nous faut un berceau de trois pieds ; notre tombeau n'est pas plus long » - « Narrow is thy dwelling now… With three steps I compass thy grave[483] »). Alors que le paragraphe des guerriers nous révoque Marmontel : « Qu'il est insensé, celui qui s'écrie : Sauvez-moi de la mort ! Il devrait plutôt dire : Sauvez-moi de la vie ! Ô mort ! que tu es belle au milieu des combats ! que tu nous paraissais éloquente lorsque tu nous parlais de la patrie, en nous montrant la gloire ! » - « Homme, d'où te vient donc cette répugnance pour un bien vers lequel tu es entraîné par une pente invincible ? […] Il n'est qu'un seul moyen de rendre la vie plus précieuse que la mort même : c'est de vivre pour sa patrie […], et de pouvoir dire en mourant : Je n'ai respiré que pour elle ; elle aura mon dernier soupir[484]. » *Les Natchez*, cependant, n'offriront aucune gloire aux Indiens.

L'épopée a donc perdu ses héros – du moins au point de vue canonique – et s'est « romanisée ». Dans le domaine politique, public, aucune forme de gouvernement s'y est avérée réalisable, ni l'ancienne monarchie de Louis XIV ni la forme libertaire des Sauvages : « La leçon de Fénelon, que Chactas a rencontré en France, n'a pas trouvé de destinataire dans un monde livré à Satan[485]. » Car « le livre se termine dans une atmosphère de complète désolation. René disparaît jusque dans sa descendance. Ses amis sont morts ou se tuent. Les Natchez sont bannis de leur patrie et exterminés en exil. Si on se souvient des desseins de l'Éternel sur cette partie du monde, il faut bien dire que Dieu n'a pas réussi. La rénovation d'existence annoncée a été irrémédiablement transformée en crimes et malheurs, et l'Éden est devenu un Enfer[486]. »

C'est ainsi au dehors, ou au-delà, des frontières des Anciens que l'*épos* peut survivre. Soit, par une esthétique négative, plus actuelle, et un ensemble de problèmes subjectifs, visant l'individu. Épopée des vaincus, chant de mort, roman noir frénétique viennent alors reconstruire cette « œuvre monstre » et la rendre magnifique. Pour nous peindre des actions, des amis et des amours romantiques.

---

[483] *The Songs of Selma*, dans *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 168.
[484] *Les Incas*, II, ch. XLVII, p. 140.
[485] J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 198. Cf., dans cette œuvre, toute la partie consacrée aux *Natchez*, p. 187-198.
[486] J. Gillet, *Le "Paradis perdu" dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 592.

4.4.4 Une « Arcadie malheureuse[487] » et effrayante. Les fonctions de la « reprise » dans les paysages

L'Amérique « occupe une place […] très voisine de celle du jardin d'Éden dans Milton : c'est le lieu du combat entre le Ciel et l'Enfer. Mieux encore, René y cherche un nouveau paradis terrestre[488]. » Quant au but de sa quête, l'analyse des intrigues nous dissuade d'y espérer. On voit mal comment mort et ténèbres auraient pu s'étaler dans un cadre idyllique au sens « traditionnel ». L'influence miltonienne est à lire, en revanche, à un tout autre niveau : celui d'un Éden menacé. Le Français, en effet, se réveille dans ces lieux édéniques juste après le concile du Tartare annonçant les projets de Satan, et au moment où cette Ombre maléfique gagne la terre dans des buts destructeurs. Bref, sa naissance à la vie est bientôt obscurcie, tel le couple de Milton, par le Mal. Donc, cet autre paradis, comme celui de l'Anglais, ne va pas sans prédire son absence de bonheur, voire sa dégradation[489].

« Arcadie malheureuse », l'Amérique des *Natchez* s'alourdit, en conséquence, de fantômes, de complots et de scènes effrayantes. L'intertexte épique moderne, avec son nombre de coupures, de reprises et de réactivations sémantiques, y étendra ses fonctions : il escorte le jeune peintre sans quitter le poète et conjugue le pinceau du premier (l'esthétique d'un nouveau descriptif) aux besoins du second (sa poétique, son Histoire, son Moi intime).

On pourrait diviser les paysages en deux groupes majeurs : les lieux du conseil – où l'on joue la parole diabolique[490] – et les scènes sous le signe de la nuit. Si l'on laisse de côté Enfer et Ciel, c'est ici pour une double raison : d'abord parce que l'étude des passions a déjà consacré à ces deux règnes, du reste peu décrits[491], un bon nombre d'analyses, puis parce que, au fond, Chateaubriand amène à suivre la mission des esprits sur la terre. Quiconque a abordé la lecture des *Natchez* a pu certes constater que l'Enfer est partout dans le livre.

> Sur la côte septentrionale du lac Supérieur, s'élève une roche d'une hauteur prodigieuse ; sa cime porte une forêt de pins ; de cette forêt sort un torrent qui, se précipitant dans le lac, ressemble à une zone blanche suspendue dans l'azur du ciel. Le lac s'étend comme une mer sans bornes ; l'île des Âmes apparaît à peine à l'horizon. Sur les côtes du lac, la nature se montre dans toute sa magnificence sauvage. Les Indiens racontent que ce fut du sommet de la *Roche-Isolée*, que le Grand Esprit examina la terre après

[487] Du titre de l'essai de Françoise Lavocat, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Champion, 1998. L'avorton générique qu'est *L'Arcadie* de Bernardin de Saint-Pierre (dont on compte un seul chant) prend valeur de symbole : l'épopée de la nature annoncée ne pourra se résliser que sous la forme romanesque et tragique de *Paul et Virginie*.
[488] *Id.*, p. 589.
[489] Ce n'est pas un hasard si l'auteur a repris Fénelon sans lui être trop fidèle : les élus, recouverts d'une patine de mélancolie, ne peuvent plus se réjouir, dans le Ciel des *Natchez*, d'un plaisir éternel.
[490] On a vu comment les joutes oratoires des *Natchez* s'apparentent d'un côté aux conseils démoniaques et de l'autre aux séances de la Révolution.
[491] Contrairement aux longs tableaux des *Martyrs*. Cf. *Infra*, chapitre V, p. 246 et suiv.

> l'avoir faite, et qu'en mémoire de cette merveille, il voulut qu'une partie de cette terre restât visible du lieu d'où il avait contemplé la création, au sortir de ses mains. [*N.*, 477]

« C'était à ce rocher, témoin des œuvres du Grand Esprit, que toutes les nations indiennes se devaient réunir. » Le décor semble celui d'une nature luxuriante, abondante. On y cherche la Fontaine de Jouvence. Et néanmoins, l'intertexte avec *Paradise Lost* s'y interpose : « and Satan to his Royal seat / *High on a Hill*, far blazing, *as a Mount* / *Rais'd on a Mount* […] / In imitation of that Mount whereon / Messiah was declar'd in sight of Heav'n, / *The Mountain of the Congregation* call'd ; / For thither he assembl'd all his Train[492] ». La nature reflète donc une vision de danger et de vertige que l'écho de Satan ne cesse pas de redire. « Épiphanie de la terreur », l'incursion maléfique du Rebelle dans ce lieu des *Natchez* est prodigieuse. Lorsque, enfin, Chateaubriand essaie aussi d'en donner quelque idée sensorielle, ses segments syntaxiques (« hauteur prodigieuse », « magnificence sauvage ») viennent fonder ce sublime au ton crépusculaire[493]. C'est ici que se greffent les emprunts ossianiques. Presque partout, dans les poèmes primitifs, le rocher implique l'image de la mort, comme le montrent *Fingal* et *Temora*[494]. L'infini et la grandeur – le vaste et l'élevé[495] – restituent les présages d'un futur mortifère : « une roche d'une hauteur prodigieuse », le lac qui est « comme une mer sans bornes » sont les marques d'une violence, pas seulement imputable à la folie humaine, mais « inscrite dans les énergies élémentaires d'une nature indomptée[496]. »

Ossian et Milton, remployés sous cette couche, tout en infléchissant les modèles descriptifs homériques[497], se révèlent très utiles.

Plus tard, quand la conjuration se fait mûre, une autre séance des Indiens est fixée dont le lieu retient mon attention :

> À l'orient du grand village des Natchez, dans la même cyprière où s'élevait le temple d'Athaënsic, s'ouvre perpendiculairement, comme le soupirail d'une mine, une caverne profonde. On n'y peut pénétrer qu'à l'aide d'une échelle et d'un flambeau. À la profondeur de cent pieds se trouve une grève qui borde un lac. Sur ce lac, semblable à celui de l'empire des ombres, quelques Sauvages, pourvus de torches et de

[492] « et Satan à son royal séjour, placé *haut sur une colline*, étincelant au loin *comme une montagne élevée sur une montagne* […] que, en imitation de la montagne où le Messie fut proclamé à la vue du ciel, Satan nomma la *montagne d'Alliance* ; car ce fut là qu'il assembla toute sa suite ». *Paradis perdu*, V, 757-767 (je souligne).
[493] P. Glaudes, « Le sublime dans *Les Natchez* », art. cité, p. 99.
[494] Voir surtout les descriptions dans *Fingal* et *Temora*. Dans le premier, au Book VI, le paysage anticipe le thème dramatique (« The clouds of night rolling down and rest on Cromla's dark-brown steep. ») ; dans *Temora*, également au Book VI, c'est d'un rocher que l'on assiste aux combats des guerriers et à leurs décès.
[495] Deux grandes catégories du sublime naturel. Cf. B. Saint Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 95-97.
[496] P. Glaudes, « Le sublime dans *Les Natchez* », art. cité, p. 99.
[497] Limités, en grande partie, aux combats et aux scènes de guerre.

> fanaux, eurent un jour l'audace de s'embarquer. Autour du gouffre ils n'aperçurent que des rochers stériles hérissant des côtes ténébreuses, ou suspendus en voûtes au-dessus de l'abîme. Des bruits lamentables, d'effrayantes clameurs, d'affreux rugissements, assourdissaient les navigateurs à mesure qu'ils s'enfonçaient dans ces solitudes d'eau et de nuit. Entraînés par un courant rapide et tumultueux, ce ne fut qu'après de longs efforts que ces audacieux mortels parvinrent à regagner le rivage, épouvantant de leurs récits quiconque serait tenté d'imiter leur exemple. [*N.*, 553-554]

La référence épique moderne est sous nos yeux. Ce sont les lieux décrits par Dante au chant III de son *Enfer*. Chateaubriand a pu puiser dans la peinture du fleuve damné (l'Achéron), dans son passeur (Caron), dans son embarquement comme dans les cris qui effrayent les noires campagnes : « Quivi sospiri, pianti e alti guai / risonavan per l'aere sanza stelle… / Diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle…[498] » On dira des *Natchez* que « cette scène, entourée par les masses des rochers souterrains, donnait une idée du Tartare. » [*N.*, 555] C'est le ton frénétique, macabre, qui intéresse davantage le lecteur. L'Italien, à l'exemple de Milton et d'Ossian, lui permet d'ébaucher une nouvelle esthétique du paysage[499]. Loin de reprendre des topiques sclérosées, les tableaux sombres de Dante articulent en eux-mêmes une « imagination de la douleur » [*G.*, II, l. IV, ch. 14, 755]. Naît alors le besoin d'observer nos images[500] : celles liées à la profondeur (la caverne – élément ossianique –, les gouffres et l'abîme), celles peignant la violence et l'indéterminé (rochers stériles, côtes ténébreuses, bruits lamentables, affreux et effrayants, courant rapide et tumultueux). L'émergence du décor est d'autant plus centrale qu'elle amène l'écrivain à glisser sous ses pages les prémisses d'un métadiscours. Son « dantisme » l'encourage par degrés[501]. « Pour lui – dira Pierre Barbéris – c'est par une espèce de malice, au mieux […] par une espèce d'inquiétude vague et de besoin nouveau, que s'expliquent les révolutions », vu que « la courbe de toute histoire conduit […] « de l'âge pastoral aux siècles de corruption »[502] ». On sait bien à quel point la descente à l'Enfer de *La Divine Comédie* servira de miroir aux souvenirs des *Mémoires* sur la Révolution[503].

---

[498] « Là pleurs, soupirs et hautes plaintes / résonnaient dans l'air sans étoiles… / Diverses langues, et horribles jargons, / mots de douleur, accents de rage, / voix fortes, rauques, bruits de main avec elles… » *Enfer*, III, 22-27.

[499] Je renvoie sur ce point à J.-M. Roulin, « Le paysage épique, ou les voies de la renaissance », dans *Chateaubriand : le tremblement du temps*, *op. cit.*, p. 27.

[500] Elles semblent incarner les objets négatifs (du creux) et menaçants susceptibles de souder, dans cette saga du XIX^{e} siècle, sublime de terreur et mélancolie. Voir Jean-Louis Cabanès, « Mélancolie et sublime de terreur : les écritures négatives au tournant des Lumières et du romantisme », dans *De la mélancolie*, textes réunis par Jean Clair et Robert Kopp, Paris, Gallimard, 2007, p. 140.

[501] Les domaines dans lesquels on discerne l'influence du poète sont au centre de l'étude d'E. Costadura, « Parmi les ombres. Chateaubriand et Dante », art. cité.

[502] Pierre Barbéris, « Chateaubriand et le pré-romantisme (signification critique de pré-romantisme) », *Annales de Bretagne*, t. LXXV, 3, 1968, p. 551. La citation entre guillemets est de Chateaubriand, *G.*, I, l. VI, ch. 1.

[503] « De tous les hommes que je rappelle, Danton, Marat, Camille Desmoulins, Fabre d'Églantine, Robespierre, pas un ne vit. Je les rencontrai un moment sur mon passage, entre une société naissante en Amérique et une société mourante en Europe, entre les forêts du Nouveau-Monde et les solitudes de l'exil […]. À la distance où je

Une nuit mi-dantesque mi-nordique, pour conclure, avait annoncé au livre II les tragédies qui auraient conduit les Natchez à la ruine. Même si elle n'est pas le vrai lieu d'un conseil (la nouvelle d'un rassemblement arrivera de là peu[504]), ses détails alimentent le dynamisme de l'histoire, développent son intrigue, et renferment à chaque pas « les domaines de l'angoisse et de l'horreur[505] » :

> Échappés du royaume des ombres, et descendant sans bruit à la clarté des étoiles, les songes venaient se reposer sur le toit des Sauvages. C'était l'heure où le cyclope européen rallume la fournaise dont la flamme se dilate ou se concentre, aux mouvements des larges soufflets. Tout à coup un cri retentit […].
> La nuit régnait : des nuages brisés ressemblaient dans leur désordre sur le firmament, aux ébauches d'un peintre dont le pinceau se serait essayé au hasard sur une toile azurée. Des langues de feu livides et mouvantes léchaient la voûte du ciel. Soudain ces feux s'éteignent : on entend quelque chose de terrible passer dans l'obscurité ; et du fond des forêts s'élève une voix qui n'a rien de l'homme. [*N.*, l. II, 186-187]

Au point de vue intertextuel, c'est moins l'emploi des machines merveilleuses (prises au Tasse[506] et aux croyances des Indiens[507]) qu'une véritable poétique du paysage qui nous frappe. L'évidente métaphore picturale nous dévoile un poète très conscient des ses autres fonctions. Le pinceau est emprunté tantôt à Dante tantôt à Ossian : « Darkness dwells around Dunlathmon, though the moon shews half her face on the hill. […] No long-streaming beam of light comes trembling through the gloom. […] Sleep descended on the heroes. The visions of night arose[508]. » Dans les bruyères écossaises, sous la lune (« through the terrible darkness »), « the ghosts […] pass through the beam, and shew their dim and distant forms[509]. » Qui aurait pu mieux décrire ces concepts d'inquiétude et de vague ou relier la

---

suis maintenant de leur apparition, il me semble, que descendu aux enfers dans ma jeunesse, j'ai un souvenir confus des larves que j'entrevis errantes au bord du Cocyte : elles complètent les songes variés de ma vie, et viennent se faire inscrire sur mes tablettes d'Outre-Tombe. » [*MOT*, I, l. IX, ch. 4, 453]

[504] « Dans ce moment un guerrier se présente à la porte de la cabane ; il adresse à Chactas ces paroles précipitées : « Le conseil de la nation s'assemble ; les Blancs se préparent à lever la hache contre nous ; il leur est arrivé de nouveaux soldats. » [*N.*, l. II, 187]

[505] De belles pages ont été consacrées à ce nocturne par Filippo Martellucci dans « Nocturne indien », *BSC*, 46, 2004, p. 76-77.

[506] « Ma già distendon l'ombre l'orrido velo / che di rossi vapor si sparge e tigne ; / la terra in vece del notturno gelo / bagnan rugiade tepide e sanguigne ; / s'empie di mostri e di prodigi il cielo, / s'odon fremendo errar larve maligne : votò Pluton gli abissi, e la sua notte tutta versò da le tartaree grotte. » [« Mais déjà les ombres plus épaisses étendent sur la nature un voile lugubre chargé de funestes vapeurs. Au lieu des frimas de la nuit, une rosée tiède et sanglante humecte la terre : des monstres, des fantômes paraissent dans les airs ; on entend frémir des larves et des spectres errants, le noir abîme vomit tous ses habitants et verse sur la terre toutes les ténèbres du Tartare. »] *Gerusalemme liberata*, IX, str. 15.

[507] Chateaubriand pouvait trouver dans Lafitau un passage très semblable sur l'initiation des divins.

[508] « L'obscurité règne autour de Dunlathmon, quoique la lune se montre par moitié sur la colline. […] Aucun long rayon de lumière ne perce en tremblant l'obscurité. […] Le sommeil descendit sur les héros. Les visions de la nuit s'élevèrent. » *Oithóna*, dans *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 182.

[509] « Les fantômes […] passent à travers la lumière, et montrent leur formes brouillées et distantes. » *The War of Caros*, dans *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 110.

terreur au décor de façon plus profonde ? D'où ce sens d'abandon sans défense que Chateaubriand semble redire ? Une perte de cohésion, par ailleurs, se produit aussitôt (désordre dans le ciel, nuages brisés). Loin du topique et du topographique, on a là un bel exemple de peinture fictive idéalisée[510], rejeton d'une « écriture négative[511] ». Les termes d'« animation » et de « dramatisation » étant fréquents dans les traités de son époque[512], Chateaubriand peut exploiter les sources épiques dans cette direction. Tel le cas de *L'Enfer*, avec la pluie de flammes du chant XIV. Cette sorte d'oxymore (« feu livide »), comme chez Dante[513], n'éclaire pas les ténèbres, mais il en est engendré. Il est là, en effet, pour accroître l'horreur, grâce aussi à une « rhétorique de l'ombre », théorisée par E. Burke après Longin et Boileau. Le paysage, en d'autres mots, synthétise la nature du péché destiné à structurer le roman ; « c'est la première manifestation des forces infrahumaines de la destruction[514]. »

Les tableaux qui accompagnent le parcours de René développent ces enjeux. L'épopée s'ouvre d'emblée sur l'espace sidéral d'un nocturne[515] : « *Les Natchez* – pourra-t-on lire dans les *Mémoires* – s'ouvrent par une invocation au désert et à l'astre des nuits, ces deux divinités suprêmes de ma jeunesse » [*MOT*, II, l. XVIII, ch. 9, 852]. Parmi les scènes parsemées dans le texte, celle couronnée par le chant à la lune dans les champs moissonnés m'a paru la plus riche, du moins selon le but principal de ma thèse :

> Le champ était moissonné : la lune se leva pour éclairer le retour de la flotte ; sa lumière descendait sur la rivière entre les saules à peine frémissants. […] La pirogue du Grand Chef était à la tête de la flotte, et un prêtre, debout à la poupe de cette pirogue, redisait le chant consacré à l'astre des voyageurs :
> « Salut, épouse du Soleil ! tu n'a pas toujours été heureuse ! […]
> Depuis ton hymen infortuné, la mélancolie est devenue ta compagne ; elle ne te quitte jamais, soit que tu te plaises à errer à travers les nuages, soit qu'immobile dans le ciel, tu tiennes tes yeux fixés sur les bois, soit que penchée au bord des ondes du Meschacebé, tu t'abandonnes à la rêverie, soit que tes pas s'égarent avec les fantômes le long des pâles bruyères.
> Mais, ô Lune ! que tu es belle dans ta tristesse ! […] tes regards veloutent l'azur du ciel ; ils rendent les nues diaphanes ; ils font briller les fleuves comme des serpents ; ils argentent la cime des arbres ; ils

[510] « La description devenant cette sorte d'opérateur tonal (euphorisant ou dysphorisant, positivant ou négativant) orientant la consommation du texte par le lecteur ». Ph. Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 23.
[511] Cf. l'écrit cité de J.-L. Cabanès, « Mélancolie et sublime de terreur : les écritures négatives au tournant des Lumières et du romantisme », dans *De la mélancolie*, *op. cit.*, p. 131-160.
[512] *Id.*, p. 23 et suiv.
[513] Le paysage de l'Enfer reflète la dimension de péché propre aux damnés. L'obscurité de ces landes est l'un des châtiments que Dante leur réserve. Rien ne peut plus leur donner la lumière qu'ils ont eux-mêmes refusée. Cf. Didier Ottaviani, *La philosophie de la lumière chez Dante. Du* Convivio *à la* Divine Comédie, Paris, Champion, 2004.
[514] F. Martellucci, « Nocturne indien », art. cité, p. 77. La nuit funeste révèle un écrivain « qui peut arriver, à travers le noir [*forgé au feu d'un certain intertexte*], à des visions dignes du roman gothique ou du délire sadique. » *Id.*, p. 76.
[515] Edmund Burke fera de la nuit sidérale « l'incarnation du sublime ». Voir B. Saint Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 99.

couvrent de blancheur le sommet des montagnes ; ils changent en une mer de lait les vapeurs de la vallée. » [*N.*, 381]

On comprend tout de suite que, sur le plan descriptif, Chateaubriand pense ici à la lumière. Pour ce faire, il s'inspire de la meilleure galerie de Modernes. Bernardin de Saint-Pierre, le premier, avait déjà analysé les effets de la lune sur les choses et en avait réalisé des exemples délicieux[516]. L'écrivain s'y rattache notamment dans le dernier paragraphe cité : du ciel (« tes regards veloutent l'azur du ciel ; ils rendent les nues diaphanes[517] ») à l'eau (« ils font briller les fleuves comme des serpents[518] ») et aux arbres (« ils argentent la cime des arbres[519] »). J.-C. Berchet y voit aussi l'influence de Macpherson : « Hymne primitiviste inspiré par Ossian, dans lequel se manifeste une conception nouvelle de la lumière. En conservant sa qualité propre dans sa manière de réfléchir la blancheur de la lune […], chaque élément de ce paysage (air, terre, eau) participe de son unité lumineuse : une nature idéalement simplifiée (nues, fleuves, arbres, montagnes, vallées) semble irradier sa propre lumière et luire doucement sous la lune[520]. »

Star of the descending night ! fair is thy light in the west ! thou liftest thy unshorn head from thy cloud : thy steps are stately on thy hill. What dost thou behold in the plain ?[521]

Enfin :

tes pas s'égarent avec les fantômes le long des pâles bruyères.

But thou dost smile and depart. […] Farewell, thou silent beam ! – Let the light of Ossian's soul arise. And it does arise in its strength ! I behold my departed friends[522].

Toujours du Barde lui dérive la fonction esthétique du nocturne, car « par sa médiation se développe une exploration poétique des rapports entre la nature et le Moi[523]. » La tristesse

[516] Voir le célèbre nocturne de *Paul et Virginie* comparé ci-dessus (p. 180) à un autre morceau d'*Atala*. Sur Bernardin poète de la lumière, je renvoie à V. de Laprade, *Le sentiment de la nature chez les modernes*, *op. cit.*, p. 203.
[517] « La lune paraissait au milieu du firmament, entourée d'un rideau de nuages que ses rayons dissipaient par degrés. » *Paul et Virginie*, p. 174.
[518] « Les étoiles étincelaient au ciel, et se réfléchissaient au sein de la mer qui répétait leurs images tremblantes. » *Ibid.*
[519] « Sa lumière se répandait insensiblement sur les montagnes de l'île et sur leurs pitons, qui brillaient d'un vert argenté. » *Ibid.*
[520] Jean-Claude Berchet, « Chateaubriand poète de la nuit », dans *Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 51.
[521] « Blanche étoile, chaste regard de la nuit, diamant lumineux au front d'azur du crépuscule, que vois-tu dans la plaine ? ». *The Songs of Selma*, dans *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 166.
[522] « Mais tu souris et t'en vas. […] Adieu, étoile silencieuse ; que le feu de mon génie s'allume à ta place. Je sens qu'il se ranime sous les glaces de mon âge ; je revois, à sa clarté, les ombres de mes amis. » *Ibid.*

et la mélancolie liées à l'astre deviennent chez le peintre des *Natchez* le vecteur d'influence le plus intime. Hugh Blair dans sa *Critical dissertation on the poems of Ossian, the son of Fingal* (1763) l'avait bien annoncé : « A mind under the dominion of any strong passion, tinctures with its own disposition, every objects which it beholds. The old bard, with his heart bleeding for the loss of all his friends, is meditating on the different phases of the moon. *Her waning and darkness, presents to his melancholy imagination, the image of sorrow*[524] ». C'est cette même relation entre passions et paysages qui permet à l'auteur de chanter, par la suite, les joies de la douleur :

> Ainsi chantait le prêtre : à chaque strophe, la conque mêlait ses sons au chœur général des Natchez ; un recueillement religieux avait saisi Céluta, René, d'Artaguette, Outougamiz, Adario et le vieux Chactas : *le pressentiment d'un avenir malheureux* s'était emparé de leur cœur. *La tristesse est au fond des joies de l'homme : la nature attache une douleur à tous ses plaisirs*, et quand elle ne nous peut refuser le bonheur, par un dernier artifice, elle y mêle la crainte de le perdre. (je souligne) [*N.*, 382]
>
> *There is a joy in grief* when peace dwells in the breast of the sad[525].

Ce sentiment inconnu des Anciens, relancé par l'épopée primitive (de fait, découverte d'un Moderne), devait certes captiver Chateaubriand qui, à son tour, le réadapte aux Indiens.

« Plus sobres que les descriptions d'*Atala*, les tableaux des *Natchez* sont […] plus suggestifs. Ils éblouissent moins, mais, selon l'expression de Taine, ils nous « jettent hors de nous-mêmes » et ont une plus grande puissance évocatrice[526]. » À la base il y a peut-être l'intérêt dramatique qu'elles projettent, ou encore, la valeur personnelle devinée en filigrane[527]. Aux paysages de *René* – infinis et sans abri – l'exilé ajoute là d'autres tableaux. Fantômes, précipices, hauts rochers et signes de mort construisent dans le texte une Terreur trop réelle. On pourrait même y suivre une genèse biographique. La coupure de la trame narrative, entre 1715-1725, « dit 1789-1792[528] ». Ma lecture fait néanmoins remonter l'origine de ce code au travail sur la lettre : tout dialogue avec le passé, encore plus dans l'épique, est

---

[523] J.-C. Berchet, « Chateaubriand poète de la nuit », dans *Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 45.
[524] « Un esprit qui est sous la domination d'une puissante passion, teint de sa disposition, chaque objet qu'il regarde. L'ancien barde, avec son cœur saignant pour la perte de tous ses amis, médite sur les phases différentes de la lune. Son coucher et son obscurité, présentent à son imagination mélancolique, l'image de la douleur ». Cf. *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 393.
[525] « *Il y a de la joie dans la douleur* quand la paix s'installe dans le cœur de ceux qui sont tristes. » (je souligne) *Croma*, dans *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 187. Cf. aussi *G.*, II, l. IV, ch. 15, 756 et *supra*, chapitre III, p. 116.
[526] G. Chinard, « Introduction » à *Les Natchez*, *op. cit.*, p. 87.
[527] Jean-Pierre Richard examine l'incursion de l'Histoire dans l'espace dans deux chapitres remarquables de son *Paysage de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 103-119 (« Les volumes du temps ») ; p. 141-160 (« L'Histoire déchirée »).
[528] P. Barbéris, *Chateaubriand. Une réaction au monde moderne*, *op. cit.*, p. 64.

d'abord un dialogue littéraire, poétique, qu'on renoue avec ses propres devanciers. Le choix du *corpus*, la reprise des poètes, ponctuellement enchâssés dans une œuvre qui en oriente le message, restent au fond de précieux éléments pour l'étude de l'auteur : là s'ébauchent à la fois son monde stylistique, sa nouvelle esthétique, son âme et son Temps historique. Chez Chateaubriand, « une certaine manière de s'identifier à l'Histoire a engendré tout l'œuvre. Le *personnel* et le *descriptif* sont quasi indissociables chez cet écrivain[529]. »

Conclusion

« Il y a deux hommes en Chateaubriand : Monsieur le Vicomte, l'« ambassadeur », l'homme politique qui se convertit au bon moment […], défenseur obstiné d'un trône et d'un autel qu'il sait de plus en plus chancelants, et un « autre », dont les incartades l'ont terriblement gêné, qu'on ne cessa de lui opposer, qui ne cessa de le hanter[530] ». À presque cinquante ans de distance le soupçon reste fondé. D'autant plus si l'on perce, comme je viens de le faire, dans les plis de son cycle exotique. Le démon et l'homme pieux se succèdent, en traînant dans leur course une série de figures tant fictives que réelles[531]. Il suffit de refaire la genèse – d'après ce qui nous reste[532] – de l'énorme manuscrit pour les voir tantôt se superposer tantôt avancer sur des lignes parallèles.

Or, cela n'est qu'un point parmi ceux qui ressortent d'une étude linguistique ou poétologique telle que je la conçois. C'est-à-dire, d'une enquête qui, en partant de la case générique désirée par l'auteur, en secoue les canons grâce au choix des modèles, sciemment lus, réécrits et intégrés.

Depuis l'exemple de *La Henriade*, si d'une part l'épopée pouvait fondre dans son sein le domaine de Clio, muse de l'Histoire, d'autre part des défauts dérivant de la forme (tantôt faible tantôt lourde) et d'un froid arsenal de « machines » démodées lui empêchait de survivre. La réponse à ce *desiderium* – une épopée nationale aussi en France – était donc à chercher dans une réadaptation du vieux code aux nouvelles exigences. Cela au point de vue

[529] É. Guitton, « Chateaubriand, poète descriptif », art. cité, p. 618-619.
[530] M. Butor, « Chateaubriand et l'ancienne Amérique », dans *Répertoire II*, *op. cit.*, p. 152.
[531] Sur cela Ivanna Rosi construit son récent *Le maschere di Chateaubriand. Libertà e vincoli dell'autorappresentazione* : « La "poesia" è una chiave interpretativa che funziona, poiché si accorda con la grande libertà con cui il memorialista [*mais pas seulement lui*] si raffigura, con cui ricrea il vissuto, vi introduce il sogno, condensa in scene icastiche e simboliche il senso più diluito e più pallido dell'accaduto o indossa maschere che non sono strumenti banalmente menzogneri, ma invenzioni della propria immagine. » (« Introduction », p. 13-14).
[532] Le succès éditorial d'*Atala* et de *René* aussi bien que leurs nombreuses réimpressions du vivant de l'auteur nous renseignent largement sur les couleurs successives que Chateaubriand dut passer sur son texte. Dans le cas des *Natchez*, au contraire, on ne peut disposer que de quelques feuillets refondés, en 1826, dans l'édition Ladvocat. Pour cet ouvrage on se confie en effet à la correspondance ou aux études biographiques successives.

stylistique aussi bien qu'au point de vue idéologique. Chateaubriand abordera l'entreprise, notamment dans ses œuvres de jeunesse. *René*, *Atala* et *Les Natchez* y font partie. C'est ici que, malgré tout aspect romanesque, le genre manifeste ses tensions en laissant présager un renouveau. L'épopée des Modernes dit d'abord ce procès en action et sur son double versant : esthétique et poétique d'un côté, subjectif et historique de l'autre. Réflexion sur le monde (sur les faits) rime alors avec questionnement sur soi-même[533].

L'épopée est un ouvrage de fiction où se mêlent – relus par l'auteur – plusieurs points : l'évolution des esprits, des mentalités, l'être humain dans sa double nature de sujet temporel et d'individu. Le poète s'y trouve donc fragmenté dans ses *moi* multiformes.

La théorie du *Génie* avait donné, quant à elle, des principes importants que les pages des *Natchez* réactualisent. La supériorité des Modernes sur les Anciens et, par là, la voie meilleure pour sauvegarder le genre épique, sont à chercher dans une approche à trois termes visant sujet, caractères (passions) et paysages (descriptions).

Chaque poète est tissé finement par le jeune Mosaïste afin de rendre l'épopée plus actuelle : Milton et Gessner pour l'idylle impossible, Marmontel pour l'*épos* des vaincus, le Tasse pour les scènes de bataille, Ossian et Milton pour les passions élégiaques, Bernardin de Saint-Pierre et aussi Dante à propos du décor.

L'intertexte nous permet de surprendre l'artisan pris au sein de nombreuses transitions. On rappelle l'influence du roman (roman noir, frénétique, récit intime et sentimental), la perte du héros au sens classique au profit d'un nouvel être humain[534], l'incursion de l'Histoire et des crises nationales sous les teintes de l'espace mortifère[535]. À cela viennent se joindre les idées de l'auteur déposées dans la page par couches successives et annoncées par la bouche de ses prédécesseurs[536].

Le projet des *Natchez* – sorte de monstre stylistique[537] – sera enfin retenté dans le cadre des *Martyrs*. Là non plus la forme prônée par Homère ne sera pas respectée. Chateaubriand dut mouler le roman initial, *Les Martyrs de Dioclétien*, dans le sens d'une nouvelle épopée.

---

[533] De là le concept d'« Histoire tragique » développé par la génération de Chateaubriand et illustré par Pierre Barbéris dans « Chateaubriand et le pré-romantisme (signification critique de pré-romantisme) », art. cité, p. 552.
[534] D'ailleurs, « la figure du héros positif, le sage Chactas, est remplacée par celle de René, héros problématique qui ne relève plus de l'épique mais du romanesque. » Jean-Louis Haquette, « Les projets d'épopée de la nature au XVIII[e] siècle : le mirage épique », dans *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, Actes du Colloque international du Centre de Recherche sur la Transmission des Modèles Littéraires et Esthétiques de l'Université de Reims (16-18 mai 2001), Études réunies par Frank Greiner et Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 2002, p. 70.
[535] « Sous la plume de Chateaubriand, le Nouveau-Monde devient donc le soleil noir d'une civilisation, celle des Natchez, et d'une trajectoire individuelle, celle de René. Il est naturellement évident que le contexte révolutionnaire a influencé la tonalité du texte ». Ph. Moisan, Les Natchez *de Chateaubriand : l'utopie, l'abîme et le feu*, *op. cit.*, p. 9.
[536] Tel le cas de Fénelon ou de Voltaire dans la célèbre description de la cour dans le récit de Chactas.
[537] « Chimère à tête épique et à queue de roman ». J.-L. Haquette, « Les projets d'épopée de la nature au XVIII[e] siècle : le mirage épique », dans *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, *op. cit.*, p. 67.

Or, bien qu'il l'ait achevée, rien n'empêche de penser que des traces plus anciennes y perdurent ici et là.

Il faudra interroger cet ouvrage en suivant ses multiples inflexions. Seul un examen sur les sources et les modes de reprise pourra faire découvrir, on l'espère, toute la fécondité de cette ultime tentative d'épopée.

Chapitre V

Les Martyrs :
la mosaïque intertextuelle d'un renouveau

Ne dirait-on pas, à voir la surprise de quelques critiques, qu'avant moi on n'eût jamais entendu parler d'épopée chrétienne ? Ne semble-t-il pas que j'aie fait une découverte prodigieuse, inouïe ; que j'aie osé le premier mettre en action les Anges, les Saints, l'Enfer et le Ciel ? et nous avons le Dante, le Tasse, le Camoëns, Milton, Voltaire, Klopstock, Gessner !
[…] Je n'ai fait que suivre les traces de mes devanciers, en ajoutant à ma peinture un correctif qu'aucun auteur n'a mis à la sienne.
[…] Lorsqu'un écrivain traite un sujet sur lequel d'autres se sont déjà exercés, il y a certaines idées principales qui doivent nécessairement se présenter, qui par là même sont à tout le monde. Les poètes ne diffèrent entre eux sur ce point que par les couleurs dont ils ornent leurs tableaux.

F.-R. de Chateaubriand,
« Préface de la troisième édition ou
Examen des *Martyrs* »

Muse céleste, vous qui inspirâtes le poète de Sorrente et l'aveugle d'Albion, vous qui placez votre trône solitaire sur le Thabor, vous qui vous plaisez aux pensées sévères, aux méditations graves et sublimes, j'implore à présent votre secours. Enseignez-moi sur la harpe de David les chants que je dois faire entendre ; donnez surtout à mes yeux quelques-unes de ces larmes que Jérémie versait sur les malheurs de Sion : je vais dire les douleurs de l'Église persécutée.

F.-R. de Chateaubriand,
Les Martyrs, l. I

« Au printemps de 1809 parurent *les Martyrs*. Le travail était de conscience : j'avais consulté des critiques de goût et de savoir, MM. de Fontanes, Bertin, Boissonade, Malte-Brun et je m'étais soumis à leurs raisons. » [*MOT*, II, l. XVIII, ch. 6, 830] L'ambition, en effet, était grande : présenter aux lecteurs, après la triste destinée des *Natchez*, « le phénix de l'épopée systématique[1] ». Le projet, par ailleurs, avait d'autres prémisses et pouvait s'appuyer sur la riche réflexion littéraire du *Génie*. Si le cycle exotique en avait précédé ou accompagné les principes[2], il ne fait aucun doute que l'esprit des *Martyrs* en sortait de façon admirable : « J'ai avancé, dans un premier ouvrage, que la Religion chrétienne me paraissait plus favorable que le Paganisme au développement des caractères, et au jeu des passions dans l'Épopée ; j'ai dit encore que le *merveilleux* de cette religion pouvait peut-être lutter contre le *merveilleux* emprunté de la Mythologie : ce sont des opinions, plus ou moins combattues, que je cherche à appuyer par un exemple. » [« Préface » 1e et 2e édition, *M.*, 29] Ces quelques mots qui confirment une de mes clés de lecture – l'aspect merveilleux étant inclus dans l'étude des passions[3] – retiennent l'attention. La filiation au *Génie* devait d'abord rassurer les critiques sur l'avenir du poème, tout en liant son auteur au succès du traité religieux. L'aventure d'un nouveau poème épique devait en outre conduire, par le cadre historique, à une épopée nationale, dont *Les Martyrs ou le Triomphe de la religion chrétienne* devaient combler la case vide.

Pour ce qui est du sujet, il suffit de feuilleter le copieux paratexte pour en être informé : « La scène s'ouvre au moment de la persécution excitée par Dioclétien, vers la fin du troisième siècle. Le Christianisme n'était point encore la religion dominante de l'Empire romain, mais ses autels s'élevaient auprès des autels des idoles. » [« Préface » 1e et 2e édition, *M.*, 29] Dans cette phase transitoire, où deux cultes sont revus en parallèle, le jeune grec chrétien Eudore narre son passé à la belle Cymodocée, la fille païenne du prêtre Démodocus. Fils de Lasthénès, en Messénie, il avait été envoyé à Rome comme otage. Devenu soldat de Dioclétien et ayant perdu sa foi, il avait combattu dans l'armée du Rhin où il s'était distingué dans la guerre contre les Francs. On l'avait ensuite nommé gouverneur de l'Armorique, dans

[1] C.-A. Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, *op. cit.*, t. I, p. 330.

[2] La longue gestation des *Natchez* commence bien avant 1802 (date de la première parution du *Génie*), mais elle côtoie et intègre pendant des phases les idées du traité, jusqu'à aboutir aux *Œuvres complètes* en 1826. J'ai étudié la genèse de l'ouvrage aussi bien que sa forme stratifiée au chapitre IV.

[3] On connaît le principe d'après lequel, selon l'apologiste, le merveilleux chrétien serait un merveilleux passionné, au contraire des machines des Anciens, froides et stéréotypées (cf. surtout « Si les divinités du paganisme ont poétiquement la supériorité sur les divinités chrétiennes » [*G.*, II, l. IV, ch. 4]). C'est en suivant cette même thèse que j'analyse les puissances angéliques ou infernales dans la partie consacrée aux caractères.

une contrée où il avait séduit la druidesse Velléda en la poussant à la mort. Pris alors de remords, il avait retrouvé sa propre foi en retournant en Grèce. C'est ici que la jeune Cymodocée méditera sa conversion pour l'épouser, au moment même où Dioclétien se range contre les Chrétiens. Arrêté à Rome, enfin, où il s'est rendu pour la défense du christianisme, Eudore ne reverra sa bien-aimée que dans l'arène du martyre.

« Il m'a semblé – paraphrasait Chateaubriand – qu'il fallait chercher un sujet qui renfermât dans un même cadre le tableau des deux religions, la morale, les sacrifices, les pompes des deux cultes » ; bref, « un sujet où le langage de la Genèse pût se faire entendre [*tel le cas d'*Atala] auprès de celui de *L'Odyssée* » [« Préface » 1e et 2e édition, *M.*, 29].

Le mélange, cependant, devait déplaire[4]. Les attaques portaient en premier lieu sur les mécanismes de la poétique mise en place, à un merveilleux maladroit[5] et à une peinture de l'Histoire trop patente[6] : « les circonstances qui contribuèrent au succès du *Génie du Christianisme*[7] n'existaient plus ; le gouvernement, loin de m'être favorable, m'était contraire. *Les Martyrs* me valurent un redoublement de persécution : les allusions frappantes dans le portrait de Galérius[8] et dans la peinture de la cour de Dioclétien ne pouvaient échapper à la police impériale[9] » [*MOT*, II, l. XVIII, ch. 6, 834]. D'autant plus si l'on retient les accidents qui se passèrent, depuis 1803, dans la vie du jeune noble. Nommé d'abord secrétaire de légation à Rome[10], puis dans le Valais, il dut bientôt donner sa démission à cause de la conduite criminelle de Bonaparte envers le duc d'Enghien, dernier de la famille des Condé[11]. Dès lors, c'est le signe de cette forte rupture qui rejoindra sous sa plume les souvenirs du traumatisme révolutionnaire. L'existence même de ces multiples tensions, renvoyant à la poésie, à l'esthétique, au Temps présent et au politique[12], est à la base d'une étude des *Martyrs* censée employer, comme instrument privilégié, l'intertexte épique moderne. C'est de là que j'irai interroger cette « œuvre somme » pour en peindre la modernité.

---

[4] Maurice Regard enregistre les critiques dans son « Accueil de la critique ». Voir son édition des *Martyrs*, *op. cit.*, p. 26-28.

[5] « Le défaut des *Martyrs* tient au merveilleux *direct* que, dans le reste de mes préjugés classiques, j'avais mal à propos employé. » [*MOT*, II, l. XVIII, ch. 6, 833]

[6] *Les Martyrs*, suggère Marc Fumaroli, venaient à leur date combler une case que les *Rapports à l'Empereur sur le progrès des sciences, des lettres et des arts depuis 1789* jugeaient vacante : celle de l'épopée, « la plus haute production du génie », équivalente de la Peinture d'Histoire. Cf. M. Fumaroli, « *Ut Pictura poesis* : Les Martyrs, chef-d'œuvre de la peinture d'histoire ? », art. cité.

[7] Celles que j'ai analysées dans les pages introductives du chapitre III.

[8] Sous lequel on devinait Bonaparte. Fouché pouvait bien être reconnu, à son tour, derrière le noir Hiéroclès.

[9] Ce passage se trouve aussi dans la « Préface de l'édition de 1826 ».

[10] Auprès du cardinal Fesch, oncle de Napoléon. L'itinéraire et les impressions de l'illustre voyageur seront enregistrés dans son *Voyage en Italie*.

[11] Le jeune prince avait été illégalement arrêté à l'étranger et exécuté sans d'autre raison que la volonté de Fouché d'amener Bonaparte à rompre avec le parti monarchique.

[12] « Posant directement la question de la violence politique, [*cette épopée*] fait évidemment référence à l'actualité immédiate et peut passer pour une réflexion transposée sur la Révolution et l'Empire. » Alain Vaillant, « Chateaubriand et ses adieux à la littérature », *RHLF*, vol. 107, 3, 2007, p. 579.

5.1 Des *Martyrs de Dioclétien* à l'épopée des *Martyrs*

Si l'ouvrage a pu être attaqué pour les traits romanesques de sa prose – tant que Chateaubriand évoqua comme modèle Fénelon[13] –, c'est que de nombreuses pages du poème cachaient mal des racines stylistiques différentes. Or, on sait bien que « la difficulté de poser une définition précise du genre épique apparaît rapidement dans la mesure où se superposent des critères concernant le contenu et un effort pour appréhender le mode spécifique d'écriture[14]. » Deux exemples suffisaient à soulever le problème : un récit enchâssé (la jeunesse d'Eudore) et l'histoire d'une passion malheureuse (l'étape chez la druidesse Velléda). Le premier, bien qu'il fût un *topos* de l'épique[15], frappait notamment pour sa longueur : du Livre IV au Livre VII, puis du Livre IX au Livre XI[16]. Le ton narratif aussi bien que les thèmes abordés redoublaient les soupçons des lecteurs. Le personnage n'était pas historique et ne se bornait pas à reconstruire une bataille ou à faire l'éloge des vainqueurs ; il peignait en grande partie son histoire spirituelle en reproduisant dans le texte les modèles du « conte autobiographique[17] » : « Jamais dans une épopée, le principal personnage ne s'était si longuement scruté, homme d'abord avec ses faiblesses et ses incertitudes, avant de revêtir la forme du héros[18]. » La prêtresse Velléda, pour sa part, n'était pas simplement un mélange de Circé, Didon, Armide, Eucharis et Gabrielle[19] ; sortie d'une Armorique ossianique, elle était en même temps une héroïne romanesque (empruntée au roman noir et au roman sentimental[20])

---

[13] Après Aristote et Strabon confondant les deux modèles d'écriture, « le siècle de Louis XIV, nourri de l'antiquité, paraît avoir adopté le même sentiment sur l'Épopée en prose. Lorsque le *Télémaque* parut, on ne fit aucune difficulté de lui donner le nom de poème. » [« Préface » 1e et 2e édition, *M.*, 38]

[14] M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 9.

[15] *Topos* présent sans distinction chez les Anciens et chez les Modernes. Ulysse chez les Phéaciens raconte son aventure dès son départ de Troie jusqu'au séjour dans l'île de Calypso (*Odyssée*, livres IX-XII) ; Énée fait à Didon le récit des derniers jours de la guerre de Troie et de son itinéraire vers la Sicile (*Énéide*, livres II-III) ; Vasco da Gama retrace l'histoire du Portugal au roi africain de Mélinde (*Les Lusiades*, chants III, IV et V) ; Télémaque narre à la nymphe Calypso son long périple (*Les Aventures de Télémaque*, livres I-V) et grâce à Henri de Navarre en mission chez Élisabeth on comprend mieux tout le contexte qui avait amené à l'état de siège dans *La Henriade* (livres I-II).

[16] C'est-à-dire, sept des vingt-quatre qui constituent *Les Martyrs*.

[17] Ce trait, bien résumé dans l'analyse de G. Giorgi sur les formes du récit (« *Les Martyrs* di Chateaubriand tra poema eroico e poema cavalleresco », dans *Risonanze classiche nell'Europa Romantica*, a cura di Annarosa Poli e Emanuele Kanceff, Moncalieri, CIRVI, 1998, t. II, p. 313-323), occupe l'étude de Pierre Moreau (« Éléments autobiographiques du récit d'Eudore », dans *Mélanges de philologie et d'histoire littéraire offerts à Edmond Huguet*, Paris, Bovin & Cie Éditeurs, 1940, p. 446-459), puis celle de Jean-Marie Roulin (« Le récit d'Eudore dans *Les Martyrs* : une allégorie de la formation de l'écrivain ? », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 4, 1996, p. 346-356). J'aborderai un examen plus précis du conte d'Eudore ci-dessous, p. 254 et suiv.

[18] Béatrix d'Andlau, « La genèse des *Martyrs* : naissance d'une épopée », *CAIEF*, juillet 1953, p. 210.

[19] « Velléda est-elle autre chose que Circé, Didon, Armide, Eucharis, Gabrielle ? » [« Examen », *M.*, 69]. Caractères de femmes tirés de l'*Odyssée*, de l'*Énéide*, de la *Jérusalem délivrée*, des *Aventures de Télémaque* et de *La Henriade*.

[20] Comme l'a fort bien montré Fabienne Bercegol dans son « *Les Martyrs* de Chateaubriand, carrefour des genres épique et romanesque », *L'information littéraire*, 47, mai-juin 1995, p. 27-34.

et un reflet de Natalie de Noailles[21]. Et que dire de la pauvre Cymodocée persécutée par le méchant Hiéroclès ?

Cet ensemble de contrastes n'aurait pu disparaître que par le biais d'un constat, jamais fait, cependant, par les critiques de l'époque : *Les Martyrs*, nés comme un roman, avaient été « épicisés » postérieurement. Il a fallu attendre les études de Béatrix d'Andlau pour que toute hypothèse devienne certitude[22]. Un document que l'écrivain aurait remis à M^me^ de Vintimille[23] serait la preuve d'une conception antérieure. L'exemplaire, portant le titre *Les Martyrs de Dioclétien*[24], donne un texte en 8 livres qui diffère grandement de celui qu'on connaît. D'abord, des écarts touchent au fond et à la forme : aucun trait épique (ni l'appel à la Muse ni des êtres merveilleux), aucun portrait politique et aucune page qui rappelle le Bardit. Ces « épreuves[25] » montrent, en outre, des passages inédits : des échos qui cimentent davantage le rapport François-René/Eudore et des pages consacrées à Velléda au ton trop personnel.

Les Martyrs n'étaient donc au début qu'un roman et un roman tout intime. Il serait opportun – ne fût-ce que pour la grille de lecture que nous livre à chaque pas la genèse d'un ouvrage – d'en refaire l'historique et, par là, de comprendre les facteurs qui ont produit l'épopée religieuse. Au-delà d'une réussite discutable, c'est plutôt son contexte de naissance qu'il faudrait retenir, car il est responsable, chez l'auteur, de son *modus operandi*.

La première impression qu'on ressent est liée à une concordance : la genèse des *Natchez* et celle des *Martyrs* se ressemblent fortement.

> J'ai commencé *Les Martyrs* à Rome, dès l'année 1802, quelques mois après la publication du *Génie du christianisme*. Depuis cette époque, je n'ai cessé d'y travailler. […] J'ai consulté des amis de goûts différents et de différents principes en littérature. Enfin, non content de toutes ces études, de tous ces sacrifices, de tous ces scrupules, je me suis embarqué, et j'ai été voir les sites que je voulais peindre. [« Préface » 1^e^ et 2^e^ édition, *M.*, 38]

[21] Natalie de Noailles, fille du marquis Jean-Joseph de Laborde, dont Chateaubriand avait fait la connaissance en juillet 1805. La femme le rejoindra deux ans plus tard (1807) à Cordoue, où les deux donneront libre cours à leur passion.

[22] Les découvertes qu'elle a faites sur les phases rédactionnelles des *Martyrs* sont résumées dans un nombre d'articles, dans un essai de référence (*Chateaubriand et les Martyrs, naissance d'une épopée*) et dans l'édition critique des *Martyrs de Dioclétien : version primitive et inédite des Martyrs*, Paris, Belin, 1951.

[23] Cousine de Natalie de Noailles et amie de Pauline de Beaumont et de Joubert.

[24] Il fut retrouvé vers la moitié du XX^e^ siècle dans la bibliothèque de M^me^ de Gontaut-Biron, qui le gardait comme héritage de son grand-père le duc de Fezensac, petit-neveu de M^me^ de Vintimille.

[25] C'est de ce mot que se sert le duc de Fezensac en rédigeant la fiche pour sa bibliothèque : « Les Martyrs (les huit premiers chants des). Épreuves portant en marge des corrections de Chateaubriand *de sa main* ». Des objections relevant de la composition (souvent trop défectueuse) et de la pagination, aussi bien que des erreurs typographiques, nous font pencher pour cette même hypothèse. Voir B. d'Andlau, « La genèse des *Martyrs* : naissance d'une épopée », art. cité, p. 211-212.

Chateaubriand y avait pensé, en réalité, en novembre 1803, au lendemain de la mort de Pauline de Beaumont[26]. Il est vrai, si on se fie à sa correspondance, qu'à l'époque l'intention n'était pas celle chrétienne de 1809 : « Je vous porterai [*adressé à Delphine de Custine*] les deux premiers livres de certains *Martyrs de Dioclétien* dont vous n'avez nulle idée. C'est une belle jeune personne infidèle […]. C'est un jeune homme très chrétien, autrefois très perverti, qui convertit la jeune personne. Le Diable s'en mêle et tout le monde finit par être rôti par les bons philosophes du siècle de Dioclétien, toujours pleins d'humanité[27]. »

Depuis ce mot voltairien (1804), il aurait travaillé à son roman sans arrêt, en mêlant sa propre vie à l'aventure[28]. C'est en 1806 qu'il entreprit, les huit premiers livres composés, de fréquenter les lieux de son intrigue[29] :

> Quand mon ouvrage n'aurait d'ailleurs aucun autre mérite, il aurait du moins l'intérêt d'un voyage fait aux lieux les plus fameux de l'histoire. J'ai commencé mes courses aux ruines de Sparte, et je ne les ai finies qu'aux débris de Carthage, en passant par Argos, Corinthe, Athènes, Constantinople, Jérusalem et Memphis[30]. [« Préface » 1e et 2e édition, *M.*, 38]

Au retour, une épopée aurait occupé ses journées jusqu'en 1809. Le virage devait être motivé par les mêmes intentions qui animèrent le poète des *Natchez* : l'entourage néoclassique de Fontanes, le laurier éternel, les attraits fictionnels de la Muse ouvrant sur les valeurs du présent. De là donc la profonde mutation qui aurait fait du roman historique – grâce à un jeu de coupures et d'ajouts – l'épopée du christianisme triomphant.

---

[26] Pendant son séjour italien comme secrétaire d'ambassade. La femme, qui était allée le voir à Rome, y mourut phtisique le 4 novembre. Chateaubriand fait le récit de sa mort dans deux chapitres des *Mémoires d'outre-tombe* [*MOT*, II, l. XV, ch. 4 et 5].

[27] Lettre à Delphine de Custine du 18 juin 1804, dans *Correspondance générale*, *op. cit.*, « Lettre n. 263 », t. I, p. 328-329.

[28] « À la fin de mai 1805, cinq livres sont déjà composés. Le cinquième racontait le triste séjour d'Eudore à Tibur, dont il ne sera plus question ensuite. Chateaubriand l'avait visité en hiver, après la mort de Mme de Beaumont. Au début de l'été, il travaille au livre VI où il rappelle ses souvenirs de l'armée des Princes, ou plus exactement la campagne de son jeune héros en Germanie. L'ouvrage, sur cette présentation originelle, fut probablement terminée chez Joubert à Villeneuve-sur-Yonne en septembre 1805 ». M. Regard, « Introduction », dans *M.*, 14. Et Jean-Marie Roulin de résumer : « Le cadre de l'action épique correspond au cadre d'existence de son auteur. » *Chateaubriand, l'exil et la gloire. Du roman familial à l'identité littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 200.

[29] Dans la « Préface » des *Natchez*, Chateaubriand annonçait à ses lecteurs de bien vouloir visiter « à l'exemple d'Homère » les lieux qu'il aurait voulu peindre. Cf. *N.*, 160-161.

[30] Son périple peut être ainsi reconstruit : passage par Venise, embarquement à Trieste. Tour du Péloponnèse, où il visite les ruines de Sparte et d'Athènes. À suivre, embarquement pour Smyrne, Constantinople. Voyage par mer jusqu'à Jaffe, en Terre Sainte. Visite de Jérusalem et de Bethléem, vues du Jourdan et de la Mer Morte. Passage de Jaffe à Alexandrie, remontée partielle du Nil, nouvel embarquement pour Tunis. Le journal de ce voyage en Méditerranée prendra le titre, en 1811, d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*.

5.2 « Préfaces », « Examen », « Remarques ». Les enjeux intertextuels d'une « micro-querelle »

Certes, Chateaubriand, comme ses prédécesseurs au XIX^e^ siècle, devait rejoindre une très longue tradition générique. D'abord, il fallait diviser la matière d'après le nombre canonique de chants suggéré par Homère ou Virgile[31]. Ensuite, il fallait travailler sur l'ébauche primitive en lui ajoutant les ingrédients exigés par le genre : « L'épopée demandait […] une *action* d'une grandeur universelle, un *héros illustre*, et surtout la *machine poétique*, c'est-à-dire le *merveilleux*[32]. » Il devait, en d'autres mots, repasser le pinceau de façon à occulter le roman.

Si, en effet, le mélange reste visible aujourd'hui, il n'en était pas ainsi pour ses contemporains. À leurs yeux, Chateaubriand multipliait les épreuves de sa fidélité : « Je ne veux rien changer, rien innover en littérature ; j'adore les anciens ; je les regarde comme nos maîtres ; j'adopte entièrement les principes posés par Aristote, Horace et Boileau » [« Examen », *M.*, 48]. « Examen » et « Remarques », ajoutés à la 3^e^ édition (1810), ne faisaient qu'incarner ce souci : les préceptes y étaient tous respectés, l'action illustrée et annoncée en ouverture, le récit enchâssé selon la règle primitive. Dans ce long paratexte, par ailleurs, le poète s'engageait à avouer ses modèles par un jeu continuel de renvois et de reprises : « je me contenterai de rapporter les autorités », y lit-on, « marchant de loin sur les pas des grands maîtres[33] ». Les « Remarques », quant à elles, en donnaient l'intertexte[34].

Mais comment justifier, au-delà des classiques, la parution d'une épopée chrétienne ? S'appuyant sur les « Pères » du *Génie*, dans un ton qui rappelle la « Défense » du traité, Chateaubriand mettait en scène sa vision de la littérature par le biais d'une « micro-querelle » : « Ne dirait-on pas, à voir la surprise de quelques critiques, qu'avant moi on n'eût jamais entendu parler d'épopée chrétienne ? Ne semble-t-il pas que j'aie osé le premier mettre en action les Anges, les Saints, l'Enfer et le Ciel ? et nous avons le Dante, le Tasse, le Camoëns, Milton, Voltaire, Klopstock, Gessner ! » [« Examen », *M.*, 43] Bien que le cœur du débat touchât le point le moins réussi des *Martyrs* – le merveilleux chrétien[35] – de

[31] *Les Martyrs*, divisés en 24 livres, suivent l'exemple des deux poèmes homériques.
[32] B. d'Andlau, « La genèse des *Martyrs* : naissance d'une épopée », art. cité, p. 216.
[33] Assemblage de deux morceaux, l'un tiré de la « Préface » de 1809 [*M.*, 37], l'autre de l'« Examen » des *Martyrs* [*M.*, 48].
[34] Dans un but apparemment apologétique : « J'ai écrit ces notes avec une grande répugnance, et seulement pour obéir au conseil de mes amis. Ils m'ont représenté que beaucoup de lecteurs, étrangers au langage de l'antiquité, avaient besoin d'une espèce d'explication pour lire *Les Martyrs* ; que c'était le seul moyen de faire tomber une foule de critiques. […] J'ai développé mon plan dans ces remarques, et montré la suite de mes idées et de ma composition. » [« Examen », *M.*, 94]
[35] Béatrix d'Andlau en fait une analyse détaillée dans « Le merveilleux chrétien dans *Les Martyrs* », *RHLF*, 68, nov.-déc. 1968, p. 934-941.

nombreuses objections ressortaient de ces pages qui prônaient une solution. Sous le signe de la continuité entre Anciens et Modernes, la thèse du *Génie* s'y trouvait heureusement transposée ; pareillement, Chateaubriand reprenait ici Voltaire en le fondant à sa cause : « Qu'y a-t-il dans ces principes de contraire aux saines traditions, au goût même de l'antiquité ? Ai-je le droit d'avancer qu'on peut trouver de grandes beautés dans le merveilleux chrétien, quand *La Jérusalem délivrée*, *Le Paradis perdu* et *La Henriade* existent ? » [« Examen », *M.*, 47] Et plus bas : « *L'Iliade* me semble être le plus grand ouvrage de l'imagination des hommes, *L'Odyssée* me paraît attachante par les mœurs, *L'Énéide* inimitable par le style ; mais je dis que *Le Paradis perdu* est aussi une œuvre sublime, que la *Jérusalem* est un poème enchanteur, et *La Henriade* un modèle de narration et d'élégance. » [« Examen », *M.*, 48]

Ce principe devait enfin ranimer le sujet : « L'abondance et, comme auraient dit les Latins, la félicité de mon sujet, tient précisément au choix de ce sujet qui met à ma disposition, sans profanation et sans mélange, les beautés d'Homère et de la Bible, la peinture d'un monde vieillissant dans l'idolâtrie et d'un monde rajeuni dans le sein du Christianisme. » [« Examen », *M.*, 60]

Cependant, s'il faut passer par l'examen intertextuel pour mieux comprendre *Les Martyrs*, c'est moins sur les simples assertions de poétique (Chateaubriand ne peut pas renier les modèles voulant plaire aux lecteurs[36]) que sur les fonctions des renvois aux Modernes, qu'il faudrait s'arrêter. Ceux-ci, habilement déguisés, travestis, sont repris sous la plume du poète tantôt à l'appui d'un concept esthétique, tantôt comme une marque de fraternité idéologique, tantôt pour penser l'homme nouveau dans l'Histoire. De fait, les poèmes des Chrétiens ou liés au christianisme, par le drame du Péché originel, par les thèmes de la Chute, du Malheur qui en suivit, et les conflits des passions, avaient encouragé un croisement des domaines en changeant la portée de l'épique. La « vierge innocente », vouée au culte d'Homère, sera enfin convertie pour triompher avec Eudore.

La référence à ces maîtres devient donc signifiante – notamment sous ses formes peu avouées – grâce au nouvel emploi qu'en fait l'emprunteur, aux pertes et aux ajouts du transfert. Des mosaïques personnelles[37] en résultent qui permettent au poète d'« ajout*er* à sa peinture un correctif qu'aucun autre auteur a mis à la sienne. » [« Examen », *M.*, 69] L'épopée, d'autre part, avait toujours présenté des réseaux d'influences et d'imitations. Ce n'est pas un hasard si De Place, défenseur des *Martyrs*[38], incluait dans son texte surtout

[36] Dans la « Préface » d'*Atala* on annonçait également les épousailles de la Bible et d'Homère.
[37] Plus que du choix des paradigmes, l'écrivain est donc plutôt responsable de leur combinatoire.
[38] Chateaubriand cite abondamment l'« Examen de la critique des *Martyrs* insérée dans le *Journal de l'Empire* le 13 novembre 1809 ». L'auteur, De Place, y répondait aux attaques d'Hoffmann, classique intransigeant.

l'exemple des Modernes – le Tasse, Milton, Fénelon et Voltaire – et s'il pouvait commenter : « Lorsqu'un écrivain traite un sujet sur lequel d'autres se sont déjà exercés, il y a certaines idées principales qui doivent nécessairement se présenter […]. Les poètes ne diffèrent entre eux sur ce point que par les couleurs dont ils ornent leurs tableaux. » [« Examen », *M.*, 87]

Si, en synthèse, les « Remarques » m'aideront à mieux cerner le *corpus* ou le lieu de l'emprunt[39], c'est surtout une analyse, dirait-on, « en filigrane » que je vais aborder à propos des *Martyrs*. Sans jamais oublier sa naissance romanesque qui parfois reviendra dans ces pages[40], je suivrai les trois clés herméneutiques exploitées dans les chapitres précédents : « Pour Chateaubriand, trois points confèrent […] à une narration la grandeur qui permet au style de s'élever du roman à l'épopée[41] : la nature du sujet, celle des caractères et la description des lieux[42]. » Le jeu entre le cadre et l'écart, tant pour les sources que pour la cage générique, ouvrira un champ fécond d'investigation.

5.3 Une Muse larmoyante à la « couronne d'or »

Or, quoique la longue épopée reproduise à chaque pas le mariage, souvent peu convaincant, entre Homère et la Bible[43] (dans ses deux personnages, Cymodocée et Eudore, ou dans les marques génériques[44]), l'importance de la harpe de David pointe déjà dans l'invocation, réitérée – procédé original – à l'orée du livre XII et au début du XXIV. L'exposé du sujet, formulé en parallèle, illustre bien les prétextes qui feront de l'auteur un partisan des Modernes. Regardons les morceaux à la lumière de cette quête et à partir d'un travail sur la lettre. La première occurrence, abordée dans les pages sur les modes d'intertexte[45], met en scène un duel qu'il faut peut-être reprendre :

> Je veux raconter les combats des Chrétiens, et la victoire que les Fidèles remportèrent sur les Esprits de l'Abîme, par les efforts glorieux de deux époux martyrs.

---

[39] Dans les « Remarques », d'ailleurs, Chateaubriand doit démontrer d'être un classique et évoque souvent les deux géants, Homère et Virgile.
[40] Dans ce cas, j'emploierai comme texte de référence *Les Martyrs de Dioclétien* établis par Béatrix d'Andlau.
[41] On l'a vu notamment dans la « Préface » des *Natchez* [*N.*, 164].
[42] M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 34.
[43] Le mélange des deux traditions était alors considéré comme responsable de la faillite de l'ouvrage. À propos du merveilleux : « Je passe à la grande accusation : « J'ai fait, disent les ennemis des *Martyrs*, un mélange profane des divinités païennes et des puissances divines honorées par les Chrétiens ; j'ai confondu le merveilleux des deux religions, etc. » » [« Examen », *M.*, 56] Léon Cellier lui réserva une critique sévère dans *L'Épopée humanitaire et les Grands Mythes romantiques*, *op. cit.*, p. 38.
[44] « Rien n'y manque : tempête, bataille avec duel de héros qui s'injurient avant de s'égorger, dénombrements de troupes, épisode amoureux, description de l'enfer, récit rétrospectif d'un long voyage. » Léon Levrault, *L'Épopée. Évolution du genre*, Paris, Paul Delaplane Éditeur, s.d. (environ 1910), p. 93.
[45] À savoir, *supra*, chapitre I, p. 36-37.

> Muse céleste, vous qui inspirâtes le poète de Sorrente et l'aveugle d'Albion, vous qui placez votre trône solitaire sur le Thabor, vous qui vous plaisez aux pensées sévères, aux méditations graves et sublimes, j'implore à présent votre secours. Enseignez-moi sur la harpe de David les chants que je dois faire entendre ; donnez surtout à mes yeux quelques-unes de ces larmes que Jérémie versait sur les malheurs de Sion : je vais dire les douleurs de l'Église persécutée !
>
> Et toi, Vierge du Pinde, fille ingénieuse de la Grèce, descends à ton tour du sommet de l'Hélicon : je ne rejetterai point les guirlandes de fleurs dont tu couvres les tombeaux, ô riante divinité de la Fable, toi qui n'as pu faire de la mort et du malheur même une chose sérieuse ! Viens, Muse des mensonges, viens lutter avec la Muse des vérités. Jadis on lui fit souffrir en ton nom des maux cruels : orne aujourd'hui son triomphe par ta défaite, et confesse qu'elle était plus digne que toi de régner sur la lyre. [*M.*, l. I, 105-106]

Le combat des déesses est, à lui seul, éloquent. Si le fait de scander l'épopée par l'appel merveilleux[46] se veut constitutif de ce genre, l'épilogue du duel et les riches commentaires de Chateaubriand ne vont pas sans surprises. D'abord, *Les Martyrs* se situent, par l'axe thématique et par celui intertextuel, dans l'épopée des patriarches, relancée par Klopstock et Gessner (la « harpe de David » et les « larmes » du prophète Jérémie le confirment). Ensuite, ils rejoignent, grâce à deux périphrases (« le poète de Sorrente et l'aveugle d'Albion »), le Tasse et Milton. Le schéma syntaxique est d'ailleurs modulé sur *La Jérusalem délivrée*[47]. Il ne fait aucun doute que le poète sut tirer de ces maîtres la victoire de la Muse chrétienne sur la Muse « de la Fable », de la Muse « des vérités » sur la Muse « des mensonges ». Sa pratique de la réécriture, les nombreuses stratégies stylistiques mises en place par ses allusions, témoignent de cette révolution : un art poétique dense s'ébauche en écho au *Génie du christianisme* et aux principes de Klopstock, aux premiers vers de Gessner[48] et à la « Heav'nly Muse » miltonienne[49]. Depuis *Paradise Lost* – suggère l'auteur du *Messie* – la poésie sacrée permet au poète de secouer le cœur de l'homme et de faire vibrer ses cordes ; elle se fonde sur l'imagination et sur le sublime : « Das Erhabne, wenn es zu seiner vollen Reife gekommen ist, bewegt die ganze Seele[50]. » Chateaubriand paraît réactualiser, dans ces pages, le foyer d'opposition aux classiques propre aux germanophones. Le statut du poème aussi bien que ses « Êtres tutélaires » ont changé, favorisant un retour du religieux.

La reprise serait enfin plus parlante, placée dans le contexte historico-idéologique de l'emprunteur : si la « fille ingénieuse de la Grèce » doit orner son triomphe en avouant sa défaite, c'est que la Muse des Chrétiens est, à présent, la plus apte à régner, voire à « re-

[46] Soulignant en même temps la hardiesse de la tâche.
[47] Dans une « Remarque », l'auteur cite le texte en italien : « O Musa, tu che di caduchi allori / Non circondi la fronte in Elicona, etc. » (*Gerus. liber.*, canto I, strof. II.) [*M.*, 501]
[48] « Je voudrois chanter *en vers sublimes* les aventures de nos premiers parens *après leur triste chûte* » (je souligne).
[49] La « Muse céleste » fait sa première parution au vers 6 (Livre I) de *Paradise Lost*.
[50] « Le sublime, lorsqu'il a atteint son plus haut degré, secoue l'âme dans sa totalité. » F. G. Klopstock, *Von der heiligen Poesie*, dans *Der Messias* (Gesang I-III), *op. cit.*, p. 121. La traduction est la mienne.

présenter[51] ». Elle peut dire à la fois la gloire d'un acte fondateur (la naissance du christianisme), et se plier, larmoyante, sur des pensées sublimes[52]. De là, la belle synthèse donnée, chez l'écrivain, par ses collages[53] : d'une part la re-naissance, la palingénésie, de l'autre, la nostalgie d'un paradis perdu ; d'une part le Tasse, de l'autre Milton.

La suite nous renseigne en ce sens :

> Les autels du vrai Dieu commençaient à disputer l'encens aux autels des idoles ; le troupeau des Fidèles augmentait chaque jour […] : l'Enfer, menacé de perdre son empire, voulut interrompre le cours des victoires célestes. L'Éternel, qui voyait les vertus des Chrétiens s'affaiblir dans la prospérité, permit aux Démons de susciter une persécution nouvelle ; mais par cette dernière et terrible épreuve, la Croix devait être enfin placée sur le trône de l'univers, et les temples des faux dieux allaient rentrer dans la poudre. [*M.*, l. I, 106]

Bien que l'auteur n'en dise rien, le passage re-combine plusieurs sources. C'est la même situation que dans le poème des Croisades[54] et dans celui du Messie[55]. Les êtres merveilleux – loin bien sûr de combler une simple loi générique – ont une mission à accomplir qu'ils mélangent à l'intrigue sur la terre tout en réévaluant le *topos*.

L'invocation à l'Esprit est réécrite, au livre XII, d'après *Paradise Lost*. La référence, comme d'habitude lorsqu'il s'agit de Milton, sert à Chateaubriand pour rassembler sous le surnaturel plusieurs plans sémantiques. La seule différence, c'est que le texte second développe davantage une étude des passions. Le tableau qu'on va lire suggère en outre au lecteur un commentaire sur l'Histoire. Les crimes et l'horreur de l'âge de Dioclétien encouragent une projection dans le présent ou dans le passé récent.

> Esprit Saint, qui fécondas le vaste abîme en le couvrant de tes ailes, c'est à présent que j'ai besoin de ton secours ! Du haut de la montagne qui voit s'abaisser à ses pieds les sommets d'Aonie, tu contemples ce mouvement perpétuel des choses de la terre, cette société humaine où tout change, même les principes, où le bien devient le mal, où le mal devient le bien ; tu regardes en pitié les dignités qui nous enflent le cœur, les vains honneurs qui le corrompent ; tu menaces le pouvoir acquis par des crimes, tu consoles le malheur acheté par des vertus ; tu vois les diverses passions des hommes, leurs craintes honteuses, leurs

[51] Je me réfère à la fonction, propre à chaque épopée, de commémorer et de représenter le réel.
[52] Cf. Claude Millet, « Les Larmes de l'épopée. Des *Martyrs* à *La Légende des siècles* », dans *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, sous la direction de Saulo Neiva, Tübingen, Gunter Narr, 2008, p. 11-29.
[53] Alain Vaillant va jusqu'à y retrouver l'originalité du romantisme français : « son mixte d'*enthousiasme* et de *mélancolie* selon les termes de Mme de Staël : d'un côté, son esprit d'utopie et sa fascination pour les constructions systématiques et idéales, de l'autre, le sentiment profond de deuil, de désillusion et de désenchantement qui l'assombrit. » A. Vaillant, « Chateaubriand et ses adieux à la littérature », art. cité, p. 577.
[54] Satan rassemble ses diables contre Godefroy, mais « in van l'Inferno vi s'oppose » [« En vain l'Enfer se souleva contre lui »], *Gerusalemme liberata*, I, str. 1.
[55] « Vergebens erhub sich / Satan wider den göttlichen Sohn » [« Vainement Satan se leva contre le fils de l'Éternel »], *Der Messias*, I, 5-6. J'utilise la traduction de Madame la Baronne A. de Carlowitz, publiée à Paris, chez Charpentier en 1840.

haines basses, leurs vœux intéressés, leurs joies si courtes, leurs ennuis si longs ; tu pénètres toutes ces misères, ô Esprit créateur ! Anime et vivifie ma parole dans le récit que je vais faire : heureux si je puis adoucir l'horreur du tableau, en y peignant les miracles de ton amour ! [*M.*, l. XII, 295]

And chiefly Thou O Spirit, that dost prefer
Before all Temples th'upright heart and pure
Instruct me, for Thou know'st ; Thou from the first
Wast present, and with mighty wings outspread
Dove-like sat'st brooding on the vast Abyss
And mad'st it pregnant : What in me is dark
Illumine, what is low raise and support…[56]

Le choix de reprendre une adresse à la Muse à la fin des *Martyrs* – modulation qui rappelle *La Messiade*[57] – résume les enjeux de l'épopée moderne. L'examen du morceau m'offre enfin, rétrospectivement, des indices sur la façon d'expliquer le poème et de rendre ses nombreux intertextes. C'est par un ton de deuil, se souvenant des malheurs de sa vie, que le chantre, arrivé au bout de sa tâche, dit adieu à la Poésie : « Quel Français ignore aujourd'hui les cantiques funèbres ? Qui de nous n'a mené le deuil autour d'un tombeau, n'a fait retentir le cri des funérailles ? » [*M.*, l. XXIV, 482] Démodocus, pour sa part – nouvel Ossian aux côtés de Malvina[58] – avait pensé dérober Cymodocée au fol amour d'Hiéroclès, par le jeu de la lyre, « charme des infortunés mortels » [*M.*, l. I, 109].

D'ailleurs, l'espace littéraire de ces textes ne constitue pas seulement un instrument normatif : ces appels réitérés au souffle épique témoignent d'une profonde incursion de l'auteur dans son texte et, par là, d'un message formulé en filigrane. Les contours de cette philosophie personnelle se détachent en partie de la comparaison avec l'œuvre de Milton et, plus tard, avec celle de Klopstock. La religion chrétienne, qui favorise d'un côté l'essor d'idées sublimes, engendre, de l'autre, l'historicisation du plan fictif. C'est justement en fonction du mélange générique (entre poésie, roman, aveu, peinture d'Histoire) et d'un plus vaste domaine d'application que l'épopée reste viable au XIX^{e} siècle.

---

[56] « Et toi, ô Esprit ! qui préfères à tous les temples un cœur droit et pur, instruis-moi, car tu sais ! Toi, au premier instant tu étais présent : avec tes puissantes ailes déployées, comme une colombe tu couvas l'immense abîme, et tu le rendis fécond. Illumine en moi ce qui est obscur, élève et soutiens ce qui est abaissé… » *Paradis perdu*, I, 17-23.

[57] Qui s'achève par une prière à l'inspirateur de l'épopée, l'*Ode au Rédempteur* : « Ich hofft' es zu dir ! und ich habe gesungen, / Versöhner Gottes, des neuen Bundes Gesang ! / Durchlaufen bin ich die furchtbare Laufbahn ; / Und du hast mir mein Straucheln verziehn ! » [« J'ai placé mon espérance en toi, divin Médiateur, et j'ai chanté l'hymne de l'alliance nouvelle. Me voici arrivé au terme de cette redoutable carrière : j'ai chancelé souvent, mais tu m'as pardonné toujours… »].

[58] « […] il lui apprenait surtout à toucher la lyre, charme des infortunés mortels. Souvent assis avec cette fille chérie sur un rocher élevé, au bord de la mer, […] ils disaient les maux qui sont le partage des enfants de la terre » [*M.*, l. I, 109]. Une jeune fille accompagnait Chactas dans le « Prologue » d'*Atala*, « comme Malvina conduisait Ossian sur les rochers de Morven. » [*N.*, 36] Cf. aussi *supra*, chapitre IV, p. 162-163.

5.4 Les anges et les diables, ou l'arsenal emprunté

« Comment l'antique ennemi du genre humain fit-il servir à ses projets les passions des hommes, et surtout l'ambition et l'amour ? Muse, daignez m'en instruire. » [*M.*, l. I, 106]

Les agents merveilleux constituent, encore plus que chez le Père des *Natchez*, un élément important de l'ouvrage. Malgré le triste repentir – confié aux pages tardives des *Mémoires* – Ciel et Enfer ne sont pas, à mon sens, qu'un défaut rhétorique. Certes, le mélange qu'on a fait, les panthéons mixtes ou l'emploi déjà usé des allégories alourdissent le dessin. Mais comment apprécier l'épopée des *Martyrs*, sans ce deuxième registre ? Comment appréhender sa richesse sémantique – et, en même temps, intertextuelle – sans ce plan « métaphorique » ? Qui plus est, dans l'espace narratif, le combat des humains « n'est que la scène visible de la lutte du ciel et de l'enfer[59] », et le tableau des esprits figure les passions qu'ils déchaînent dans les plis de l'intrigue. Bref, les anges et les diables, Dieu et Satan, doivent bien être étudiés comme les autres caractères du poème[60], doués de passions et projetant des espaces de création : l'épopée, quant à elle, « [*y*] construit une fiction du discours historique[61] ». Rappelons que l'ajout des machines au roman originaire a été fait après la Révolution et la rupture avec Napoléon, et que la « mise en épique » n'a donc pas constitué qu'un souci prescriptif.

Suivant l'ordre du récit, le Ciel est peint plus tôt que l'Enfer. Il occupe, en effet, le livre III et s'insère, de façon éloquente, dans le sillage d'un rêve prophétique. Or, on sait combien le *somnium ex machina* donne un ton dramatique au domaine d'outre-tombe[62]. Cyrille, évêque de Lacédémone, est logé chez le sage Lasthénès, lorsqu'un songe[63] lui révèle l'avenir : « il lui sembla que les blessures de son ancien martyre se rouvraient […]. En même temps, il vit une jeune femme et un jeune homme resplendissants de lumière monter de la terre aux cieux » ; croyant y voir un avertissement pour les Chrétiens, il se met à prier. C'est ainsi que ses derniers mots montent au trône de l'Éternel, dont la Cité est un tableau mi-biblique, mi-miltonien[64]. Il faut attendre le portrait des élus pour percer plus à fond chez l'habile Mosaïste.

---

[59] J.-M. Roulin, « Assemblées et discours dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* : fictions de la Révolution », art. cité, p. 679.
[60] Cela aussi si on se remet aux suggestions du *Génie du christianisme*.
[61] J.-M. Roulin, « Assemblées et discours dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* : fictions de la Révolution », art. cité, p. 677.
[62] « La typologie traditionnelle des songes […] constitue le fonds dont le poète chrétien tire un parti dramatique en transformant la circulation des songes en une passe d'armes entre les deux camps ennemis, divin ou angélique et démoniaque, par dessus la mêlée historique humaine dont elle est à la fois la cause et la signification transcendante. » Florence Dumora-Mabille, « *Somnium ex machina* : songe épique et merveilleux chrétien », dans *Plaisir de l'épopée*, sous la direction de Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 135.
[63] Faisant écho au songe de Godefroy (*La Jérusalem délivrée*, XIV, str. 3-19).
[64] De Milton, le poète prend surtout les nombreuses pierreries. La source est signalée dans la « Remarque » correspondante : *Paradise Lost*, II, 1046-1053 ; III, 362-364 ; III, 501-509.

« Les contemporains rapprochent tout naturellement les *Martyrs* de *Télémaque* ; on se hâte de placer Chateaubriand entre le Tasse et Fénelon[65] » peut-être aussi pour les renvois de ces pages. Comme son prédécesseur, il retient de la Bible la notion de lumière éternelle[66] ; par un nombre de reprises et d'écarts, il construit ses brillants caractères : ce qui diffère foncièrement c'est leur félicité ou, encore mieux, la nature de celle-ci.

> J'avais deux comparaisons à craindre : l'une, avec les vers de Virgile sur les astres des Champs Élysées ; l'autre avec le beau morceau du *Télémaque*, sur la lumière qui nourrit les ombres heureuses. Il fallait ne pas ressembler à ces deux modèles, et trouver quelque chose de nouveau dans un sujet épuisé. [« Remarques sur le livre III », *M.*, 527-528]

Dans les Champs-Élysées de la source les spectacles extérieurs ne sauraient altérer ce bonheur éternel et identique dont jouissent les élus[67] ; chez Chateaubriand, ils sont baignés d'une aura pathétique et d'une échelle de passions fort nouvelles[68] :

> Mais l'objet le plus étonnant offert à la contemplation des Saints, *c'est l'homme*. *Ils s'intéressent encore à nos peines et à nos plaisirs* ; ils écoutent nos vœux ; ils prient pour nous ; ils sont nos patrons et nos conseils ; *ils se réjouissent sept fois* lorsqu'un pécheur retourne au bercail ; *ils tremblent d'une charitable frayeur* lorsque l'Ange de la mort amène une âme craintive aux pieds du souverain juge. (je souligne) [*M.*, l. III, 143]

Enfin, y lit-on, dans une phrase ossianesque : « c'est […] dans ces transports d'une *joie sublime*, ou dans ces mouvements d'une *tendre tristesse* » qu'il répètent trois fois Saint. « Tous les soupirs de la terre » montent ainsi vers le Ciel, où la Vierge verse « quelques-unes de ses larmes » [*M.*, l. III, 144] pour les hommes.

Si le Dieu des *Martyrs*, « un compas à la main », est d'ailleurs un reflet de Milton, il reste, pour autant, une réalité inaccessible et muette[69]. Ce sont les puissances célestes qui, chez Chateaubriand, interviennent dans l'action. L'esthétique du sublime que l'auteur veut

---

[65] A. Chérel, *Fénelon au XVIII^e siècle en France (1715-1820). Son prestige, son influence*, *op. cit.*, p. 553.

[66] « […] aucun soleil ne se lève, aucun soleil ne se couche dans des lieux où rien ne finit, où rien ne recommence » [*M.*, l. III, 140] - « Le jour n'y finit point, et la nuit, avec ses sombres voiles, y est inconnue : une lumière pure et douce se répand autour des corps de ces hommes justes et les environne de ses rayons comme d'un vêtement. » *Les Aventures de Télémaque*, livre XIV, p. 461.

[67] Cf. *Les Aventures de Télémaque*, livre XIV, p. 462 et *supra*, chapitre IV, p. 209.

[68] « Ainsi les nobles passions ne sont point éteintes dans le cœur des justes, mais seulement purifiées : les frères, les époux, les amis, continuent de s'aimer » [*M.*, l. III, 142].

[69] Chateaubriand en effet supprime le dialogue entre Dieu et son Fils (souvenir de *Paradise Lost*, Livre III), reproduit dans les premières éditions. À propos de l'image du Créateur et de son compas d'or, il affirme s'être inspiré de Milton qui, à son tour, aurait pris l'idée à une peinture de Raphaël au Vatican. « He took the golden Compasses, prepar'd / In God's Eternal store, to circumscribe / This Universe, and all created things » [« [*Il*] prend dans sa main le compasse d'or, préparé dans l'éternel trésor de Dieu, pour tracer la circonférence de cet univers et de toutes les choses créées. »] *Paradise Lost*, VII, 225-227.

rejoindre est ici différente de celle du vieux Puritain. En plus, la figure du Créateur ne peut pas offrir au poète les surimpressions encouragées par Satan.

« Les anges tels que les voit Chateaubriand sont beaucoup plus proches des hommes, et là encore il se souvient et se sépare de Milton[70]. » Uriel peut suffire à illustrer l'intertexte. Au lieu du chef des anges protégeant la création[71], le premier devient « l'ange des saintes amours », une sorte de Cupidon christianisé :

> Lorsque Dieu veut mettre dans le cœur de l'homme ces chastes ardeurs d'où sortent des miracles de vertus, c'est au plus beau des Esprits du ciel que ce soin important est confié. Uriel est son nom ; *d'une main il tient une flèche d'or* tirée du carquois du Seigneur, de l'autre, un flambeau allumé au foudre éternel. *Sa naissance ne précéda point celle de l'univers : il naquit avec Ève*, au moment même où la première femme ouvrit les yeux à la lumière récente.
> […] *L'Ange des saintes amours* allume dans le cœur du fils de Lasthénès une flamme irrésistible. (je souligne) [*M.*, l. XII, 300]

Cette modulation nous instruit sur la fonction du merveilleux en soulignant la portée thématique et stylistique de l'ouvrage. *Les Martyrs* sont d'abord la peinture romanesque d'un jeune couple, de l'amour de ce couple, auquel s'opposent tant la foi que la noire jalousie d'un méchant. Les passions, en synthèse, y occupent une grande place. La naissance de cet ange est en outre associée au Péché, car il vit la lumière avec Ève, qui est la cause de la Chute. Comme souvent chez l'auteur – et en écho au Florentin – les images de la flamme, du flambeau et de la foudre participent, *in fine*, d'un réseau symbolique ambigu[72].

Les démons, plus nombreux, multiplient les reprises et réinscrivent les poètes dans de nouveaux contextes. D'une part, ils possèdent, beaucoup plus que les anges, l'éloquence des humains ; d'autre part, ils assemblent des conseils, se concertent, délibèrent et prennent la forme des vices ; ils construisent, en synthèse, une poétique du désordre ou de la frénésie, qui n'est pas éloignée du théâtre de l'Histoire.

---

[70] J. Gillet, *Le "Paradis perdu" dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 581.
[71] L'épopée anglaise nous le présente comme le gardien de l'orbe du soleil : « Th'Arch-Angel Uriel, one of the sev'n / Who in God's presence, nearest to his Throne / Stand ready at command, and are his Eyes / That run through all the Heav'ns, or down to th'Earth / Bear his swift errands over moist and dry, / O'er Sea and Land… » [« l'archange Uriel, l'un des sept qui, en présence de Dieu et les plus voisins de son trône, se tiennent prêts à son commandement. Ces sept archanges sont les yeux de l'Éternel ; ils parcourent tous les cieux, ou en bas à ce globe ils portent ses prompts messages sur l'humide et sur le sec, sur la terre et sur la mer. »] *Paradise Lost*, III, 648-653.
[72] On l'a vu par la naissance de l'amour entre Chactas et Atala ou entre René et Amélie.

5.4.1 Satan et ses pairs

Bien qu'il soit à première vue un morceau élaboré, le schéma de l'Enfer est connu : le Rebelle, pour combattre le progrès des Chrétiens, réunit dans l'au-delà l'assemblée démoniaque. Plusieurs traits miltoniens, déjà lus dans les pages du *Génie*, reviennent maintenant au livre VIII des *Martyrs*[73]. À l'instar des *Natchez* (où il est question de René et Céluta), Satan voit l'amour du jeune couple comme une clé pour faire naître des « orages » [*M.*, l. VIII, 233]. Mon étude linguistique – au début de cette thèse – a montré le très riche intertexte lié au Diable : comme celui de Milton, celui du Français « s'élève, tel une tour, au milieu de ses compagnons, comme lui, il est saisi de pitié et de remords et dissimule les chagrins qui le dévorent. Le vol de Satan, la rencontre du Crime et de la Mort, le démon lié par des nœuds de diamant proviennent de la même source[74]. » Mais l'écart que le poète fait subir à la Mort par rapport à Milton peut encore nous frapper : « Si l'on n'approuve pas cette peinture de la mort, du moins elle a pour elle la nouveauté. Le portrait de la Mort, dans Milton, est mêlé de sublime et d'horrible, et ne ressemble en rien à celui-ci. » [« Remarques sur le livre VIII », *M.*, 579] Malgré cet aveu peu sincère – chez les deux, elle est un fantôme à la tête couronné[75] – la Mort des *Martyrs* puise aussi dans l'iconographie médiévale[76]. Cette nouvelle représentation, « sublime et horrible » au même titre, favorise un glissement sémantique jusqu'ici inexistant :

> Elle se montre comme une tache obscure sur les flammes des cachots qui brûlent derrière elle ; son squelette laisse passer les rayons livides de la lumière infernale entre les creux de ses ossements. Sa tête est ornée d'une couronne changeante, dont elle dérobe les joyaux aux peuples et aux rois de la terre. Quelquefois elle se pare des lambeaux de la pourpre ou de la bure, dont elle a dépouillé le riche et l'indigent. […] D'une main elle tient une faux comme un moissonneur… [*M.*, l. VIII, 234-235]

---

[73] « […] la part de l'imitation est grande dans le livre VIII des *Martyrs*, le seul où cette peinture présente quelque étendue. » M. Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, *op. cit.*, p. 190.

[74] M. Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, *op. cit.*, p. 190. Je renvoie, pour le détail, aux pages signalées de mon premier chapitre, aux traductions du *Génie* analysées dans le deuxième et à la partie consacrée à Milton dans le troisième. Cf. *M.*, l. VIII, 234-235 et *Paradise Lost*, II, 629-1055.

[75] « The other shape, / If shape it might be call'd that shape had none / Distinguishable in member, joint, or limb, / Or substance might be call'd that shadow seem'd, / For each seem'd either ; black it stood as Night, / Fierce as ten Furies, terrible as Hell, / And shook a dreadful Dart ; what seem'd his head / The likeness of a Kingly Crown had on. » [« L'autre figure, si l'on peut appeler figure ce qui n'avait rien de distinct en membres, jointures, articulations, ou si l'on peut nommer substance ce qui semblait une ombre (car chacune semblait l'une et l'autre) ; cette figure était noire comme la nuit, féroce comme dix Furies, terrible comme l'enfer ; elle brandissait un effroyable dard : ce qui paraissait sa tête portait l'apparence d'une couronne royale. »] *Paradise Lost*, II, 666-673. Chateaubriand avait traduit ce morceau dans le *Génie du christianisme* [*G.*, II, l. IV, ch. 14, 752-753], cf. *supra*, chapitre I, p. 15.

[76] On en a un aperçu dans le volume collectif, *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e^ siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e^ siècle*, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Paris, Champion, 2006.

On a affaire à une admonition : les souverains et les peuples doivent apprendre, d'après Chateaubriand, à craindre la Mort pour vivre mieux sur la terre. Les accents sur la *vanitas* et les métamorphoses de ce monstre semblent re-peindre, en effet, certains types politiques. Les supplices des damnés sont tous pleins d'allusions :

> La peine du sang n'est pas le tourment le plus affreux qu'éprouvent les âmes condamnées ; elles conservent la mémoire de leur divine origine ; elles portent en elles-mêmes l'image ineffaçable de la beauté de Dieu, et regrettent à jamais le souverain bien qu'elles ont perdu […]. À tous ces maux les réprouvés joignent encore *les afflictions morales et la honte des crimes qu'ils ont commis sur la terre* […]. C'est alors qu'on voit sortir du sépulcre ces coupables qui viennent révéler à la terre les châtiments de la justice divine, et dire aux hommes : « Ne priez pas pour moi : je suis jugé. » (je souligne) [*M.*, l. VIII, 236]

Le passage montre de beaux rassemblements de sources, auxquels s'ajoute un ton nouveau. À Dante revient l'idée des maux physiques[77] et aussi, peut-être, le souvenir des âmes sortant des tombes[78] ; à Klopstock, la mémoire de leur passé divin, incarnée dans *La Messiade* par l'Archange Abbadona[79] ; à l'auteur des *Martyrs*, « les afflictions morales et la honte des crimes ». Or, le texte reproduit des malheurs historiques que la Mort n'avait fait qu'annoncer. La peuplade infernale est une contrepartie de la foule parisienne de '89.

On le voit par le biais du conseil méphitique – le « sénat » des Enfers – ordonnance du « monarque » de l'Abîme. Ici, les reprises de Milton sont mêlées aux souvenirs de *La Jérusalem délivrée*, de Klopstock, et à ceux d'un contexte moins épique. Au milieu des « compagnons de la chute », « Satan est « semblable à une comète effrayante[80] », il soulève le sceptre de l'enfer[81], il évoque la descente du Christ au royaume de la mort[82], il recommande d'employer concurremment la ruse et la violence pour triompher[83]. » Analyse des actants et analyse des discours s'entrecroisent :

---

[77] « Elles [*les âmes*] traînaient avec elles quelque partie de leurs supplices : l'une son suaire embrasé, l'autre sa chape de plomb, celle-ci les glaçons qui pendaient à ses yeux remplis de larmes, celle-là les serpents dont elle était dévorée. » [*M.*, l. VIII, 241] Chez Dante, les Conseillers perfides sont revêtus de flammes (*8^e cercle*, *8^e bolge*), les Hypocrites portent des chapes dorées doublées de plomb (*8^e cercle*, *6^e bolge*), les Traîtres sont tous pris dans la glace (*9^e cercle*) et les Voleurs des choses de Dieu sont mordus par des serpents (*8^e cercle*, *7^e bolge*).

[78] Allusion aux « sépulcres brûlants » des hérétiques dans *La Divine Comédie* : « Tutti li lor coperchi eran sospesi, / e fuor n'uscivan sì duri lamenti, / che ben parean di miseri e d'offesi » [« Tous les couvercles étaient levés ; / des plaintes si violentes en sortaient / qu'elles semblaient bien de malheureux et d'offensés. »] *Inferno*, IX, 121-123.

[79] Le théoricien du *Génie* y voyait bien « une conception heureuse » [*G.*, II, l. I, ch. 4, 641]. Cf. aussi *supra*, chapitre III, p. 107-109.

[80] « like a comet burned » [« il ressemblait à une brûlante comète »], *Paradise Lost*, II, 708.

[81] « sostien lo scettro ruvido e pesante » [« il tient […] un sceptre rude et pesant »], *Gerusalemme liberata*, IV, str. 6.

[82] Le Diable de *La Messiade* (chant II) voulait arrêter la mort de Jésus-Christ, car elle aurait permis la rédemption des hommes.

[83] M. Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, *op. cit.*, p. 190.

« Dieux des nations, Trônes, Ardeurs, guerriers généreux, milices invincibles, race noble et indépendante, *magnanimes enfants de cette forte patrie, le jour de gloire est arrivé* : nous allons recueillir le fruit de notre constance et de nos combats. *Depuis que j'ai brisé le joug du tyran*, j'ai tâché de me rendre digne du pouvoir que vous m'avez confié. Je vous ai soumis l'univers ; *vous entendez d'ici les plaintes des descendants de cet homme* qui devait vous remplacer au séjour des béatitudes. Pour sauver cette race misérable, notre persécuteur fut obligé d'envoyer son Fils sur la terre. Il a paru, ce Messie ; il a osé pénétrer dans nos royaumes, et si vous eussiez secondé mon audace, nous l'aurions chargé de fers et retenu au fond de ces abîmes. La guerre était alors à jamais terminée entre nous et l'Éternel ; mais cette occasion favorable est perdue, et c'est ce qui nous oblige à reprendre les armes. Les sectateurs du Christ se multiplient. Trop sûrs de la justice de nos droits, nous avons négligé de défendre nos autels : faisons donc tous ensemble un nouvel effort, afin de renverser cette Croix qui nous menace ; et délibérons sur les moyens les plus prompts de parvenir à cette victoire. » (je souligne) [*M.*, l. VIII, 238-239]

Chez Milton :

"Powers and Dominions, Deities of Heav'n,
For since no deep within her gulf can hold
Immortal vigour, though opprest and fall'n,
I give not Heav'n for lost. From his descent
Celestial virtues rising, will appear
More glorious and more dread than from no fall,
And trust themselves to fear no second fate :
[…] The happier state
In Heav'n, which follows dignity, might draw
Envy from each inferior ; but who here
Will envy whom the highest place exposes
Foremost to stand against the Thunderer's aim
Your bulwark, and condemns to greatest share
Of endless pain ? where there is then no good
For which to strive, no strife can grow up there
From Faction ; for none sure will claim in hell
Precédence, none, whose portion is so small
Of present pain, that with ambitious mind
Will covet more. With this advantage then
To union, and firm Faith, and firm accord,
More than can be in Heav'n, we now return
To claim our just inheritance of old,
Surer to prosper than prosperity
Could have assur'd us ; and by what best way,
Whether of open War or covert guile,
We now debate ; who can advise, may speak[84]."

[84] « Pouvoirs et Dominations ! divinités du ciel ! puisque aucune profondeur ne peut retenir dans ses abîmes une vigueur immortelle, quoique opprimés et tombés, je ne regarde pas le ciel comme perdu. De cet abaissement des vertus célestes relevées paraîtront plus glorieuses et plus redoutables que s'il n'y avait pas eu de chute, et rassurées par elles-mêmes contre la crainte d'une seconde catastrophe. […] Dans le ciel, le plus heureux état qu'une dignité accompagne, peut attirer la jalousie de chaque inférieur ; mais ici qui envierait celui que la plus haute place expose le plus en avant ? Là où il n'est aucun bien à disputer, là aucune dispute ne peut naître des factions, car nul sûrement ne réclamera la préséance dans l'enfer ; nul dont la portion du présent malheur est si petite, par un esprit ambitieux n'en convoitera une plus grande. Donc avec cet avantage par l'union, et cette constante fidélité, et cet accord plus ferme qu'il ne peut l'être dans le ciel, nous venons maintenant réclamer notre juste héritage d'autrefois ; plus assurés de prospérer que si la prospérité nous en assurait elle-même. Et quelle voie est la meilleure, la guerre ouverte, ou la guerre cachée ? C'est ce que nous débattrons à présent. Que celui qui peut donner un avis, parle. » *Paradis perdu*, II, 11-42.

Le motif était déjà chez le Tasse[85] et le sera chez Klopstock[86] : « Cohortes intrépides, vous qui avez soutenu avec moi trois jours de luttes terribles dans les pleines de l'empirée, j'aime à croire que vous êtes encore aujourd'hui ce que vous étiez alors. » Le constat qui s'impose touche au rôle des Modernes. Chateaubriand en imite tout d'abord les schémas et fait parler ses démons. Puis, il s'en inspire pour forger les mots-clés d'un univers militaire, voire politique : « guerriers », « milices », « victoire »… Les premiers mots du discours de Satan calquent de près l'*incipit* de Milton[87]. Bref, c'est un Chef qui s'adresse à ses fiers acolytes (ses « cohortes intrépides ») pour connaître leurs avis. Néanmoins, la parole mise en scène, l'éloquence politique suggérée par les sources, élabore d'autres sens que la simple relecture nous dévoile : si Satan chez l'Anglais traite Dieu de tyran[88] et que le joug du tyran est son pouvoir dans le Ciel, le début de sa harangue transposée en langue française paraphrase un cantique populaire très connu, la célèbre *Marseillaise* (« magnanimes enfants de cette forte patrie, le jour de gloire est arrivé »). *Paradise Lost*, intégré dès l'époque du *Génie*, favorise ce transfert politico-idéologique[89], car on lit en filigrane des allusions historiques très précises, celles aux joutes oratoires de la Convention. Ces assemblées relèvent de l'empire de Satan[90]. La suite du conseil le confirme : les présents « applaudissent » et « les affreux spectateurs d'un affreux sénat prennent leurs rangs dans les tribunes brûlantes. » [*M.*, l. VIII, 241] Le bruit et le tumulte de ces monstres[91], *in fine*, sont bien loin du contexte ordonné de Milton[92].

Trois parmi eux prennent soudain la parole : « Lorsque le père du mal eut fini son discours, le Démon de l'homicide se leva. Des bras teints de sang, des gestes furieux, une voix effrayante, tout annonce en cet Esprit révolté les crimes qui le souillent et la violence des

[85] Où il est question d'un « concilio orrendo », de « Tartarei numi » et du même souci des anges tombés : « Che sian gli idoli nostri a terra sparsi ? / ch'i nostri altari il mondo a lui converta ? » [« Nous souffrirons que nos idoles tombent anéanties ; que nos autels deviennent ses autels ? »] *Gerusalemme liberata*, IV, str. 14. Le conseil de Satan est réuni depuis la première strophe.

[86] « Wenn ihrs, o furchtbare Schaaren, …» *Der Messias*, II, 441-444.

[87] J'ai souligné les parallélismes les plus frappants *supra*, chapitre I, p. 37-39.

[88] *Paradise Lost*, IX, 466.

[89] En 1730 déjà on appréciait l'arrière-plan politique de l'Archange tombé : « Je finis par une réflexion qui m'est propre, écrivait le rédacteur du *Journal de Trévoux*. Milton, secrétaire de Cromwell, avait eu plus de part que personne aux guerres civiles d'Angleterre, toujours occupé à en allumer le feu par ses écrits séditieux, son poème n'est-il pas une rétractation de sa conduite passée ? Il montre dans le jour le plus évident l'iniquité et le sort funeste des révoltés, le crime, et le supplice des rebelles, le malheur des peuples séduits par les chefs de parti… » Cité par John M. Telleen, *Milton dans la littérature française*, Paris, Hachette, 1904, p. 108.

[90] Voir J.-M. Roulin, « Assemblées et discours dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* : fictions de la Révolution », art. cité, p. 676-677. Ce n'est pas un hasard si, au vingt-troisième livre, Satan ranimera le fanatisme du peuple [*M.*, l. XXIII, 464-465].

[91] Agnès Verlet l'avait appelé « esthétique de la disparate ». La Révolution prendrait, dans les tableaux des *Mémoires*, les traits de corps monstrueux, déshumanisés. Cf. Agnès Verlet, « Les « amants de la mort » : physionomie du corps révolutionnaire dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand », dans *Corps, littérature, société (1789-1900)*, sous la direction de Jean-Marie Roulin, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 163-174.

[92] « La peinture du tumulte aux enfers est absolument nouvelle. » [« Remarques sur le livre VIII », *M.*, 582]

sentiments qui l'agitent. » [*M.*, l. VIII, 239] Son dessein est d'exciter la cruauté de Galérius en prônant un argument de terreur, le massacre des Chrétiens. Il est à la fois le Moloch miltonien et un orateur de la Révolution[93]. C'est le diable le plus corrompu qui s'exprime par la suite, le Démon de la fausse sagesse. Même s'il semble reproduire l'apparente dignité de l'aïeul, Belial[94], « ce démon – précise Chateaubriand – n'avait point été peint avant moi. Il est vrai qu'il a été mieux connu de notre temps que par le passé, et qu'il n'avait jamais fait tant de mal aux hommes. On a paru trouver bien que le démon de la fausse sagesse fût le père de l'athéisme. Il semble aussi qu'on ait applaudi à cette expression : *Née après les temps*, par opposition à la vraie sagesse, *née avant les temps*. » [« Remarques sur le livre VIII », *M.*, 582] C'est qu'il « incarne pour sa part les vices de la Philosophie des Lumières[95]. » Le dernier du trio, différent par nature, est une copie du démon Abbadona[96].

La liaison entre l'Enfer des *Martyrs* et les pages des *Mémoires* est d'ailleurs très frappante. Deux morceaux concernant, tour à tour, Mirabeau et l'Assemblée nationale en disent long[97] :

> Les sillons creusés par la petite vérole sur le visage de l'orateur, avaient plutôt l'air d'escarres laissées par la flamme. […] Quand il [*Mirabeau*] secouait sa crinière en regardant le peuple, il l'arrêtait ; quand il levait sa patte et montrait ses ongles, la plèbe courait furieuse. Au milieu de l'effroyable désordre d'une séance, je l'ai vu à la tribune, sombre, laid et immobile : il rappelait le chaos de Milton, impassible et sans forme au centre de sa confusion. [*MOT*, I, l. V, ch. 12, 296-297]

> On parlait pour ou contre ; tout le monde improvisait bien ou mal. Les débats devenaient orageux ; les tribunes se mêlaient à la discussion, applaudissaient et glorifiaient, sifflaient et huaient les orateurs. Le président agitait sa sonnette ; les députés s'apostrophaient d'un banc à l'autre.
> […] Les séances du soir l'emportaient en scandale sur les séances du matin […]. La salle du Manège était

[93] « Le Moloch miltonien devient le démon de l'homicide : il en a la violence fruste, mais à la différence du Moloch miltonien, cette violence s'exerce contre les hommes ». J. Gillet, *Le "Paradis perdu" dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 584. La description de Moloch se trouve dans *Paradise Lost*, II, 43-105.
[94] Personnage miltonien dont le discours occupe le livre II, du vers 106 au vers 225.
[95] M. Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, *op. cit.*, p. 191.
[96] « Né pour l'amour, éternel habitant du séjour de la haine, il supporte impatiemment son malheur ; trop délicat pour pousser des cris de rage, il pleure seulement, et prononce ces paroles avec de profonds soupirs… » [*M.*, l. VIII, 242] ; « Unten am Throne saß einer einsiedlerisch, finster und traurig, / Seraph Abdiel Abbadona. Er dachte der Zukunft / Und dem Vergangnen voll Seelenangst nach. Vor seinen Gesichte, / Aus dem ein trübes entsetzliches Dunkel mit Schwermuth hervorbrach, / Sah er nur Quaalen auf Quaalen gehäuft in die Ewigkeit eingehn. / Itzo erblickt er die vorigen Zeiten ; da war er voll Unschuld / Jenes erhabenen Abdiels Freund, der am Tage des Aufruhrs, / Nach dem Messias, im Himmel die größten Thaten vollführte ; / Denn er kehrte zu Gott allein und unüberwindlich / Wieder zurück. » [« Abdiel Abbadona forcé d'obéir à l'appel de son maître, est venu se ranger avec tous les habitants de la géhenne autour du trône infernal. Préoccupé sans cesse par de sombres pensées, il cherche toujours la place la plus solitaire. L'avenir l'effraie, le passé ne lui offre que des remords, le regret cuisant du temps heureux où il lui était permis de se dire l'ami, le frère de cet autre Abdiel, séraphin resté digne de sa sublime destinée, met le combe à son angoisse. »] *Der Messias*, II, 632-641. L'épisode de l'Archange repenti occupe néanmoins cinq chants du poème allemand : II, V, IX, XIII, XIX.
[97] Cf. aussi *supra*, chapitre IV, p. 206.

alors une véritable salle de spectacle, où se jouait un des plus grands drames du monde. [*MOT*, I, l. V, ch. 13, 300-301]

Une « Babel satanique[98] » dont la joie s'étendra jusqu'au dix-huitième livre des *Martyrs* : « Depuis le jour où Satan vit la première femme porter à sa bouche le fruit de mort, il n'avait pas ressenti une telle joie. « Enfer, s'écriait-il, ouvrez vos abîmes pour recevoir les âmes que le Christ vous avait arrachées ! Le Christ est vaincu, son empire est détruit, l'homme m'appartient sans retour ! » » [*M.*, l. XVIII, 388] Idée corroborée par l'assimilation entre souffrances des Chrétiens et victimes de la Terreur[99].

Les fréquentes réécritures auront enfin confirmé leur fonction : la reconfiguration de la temporalité[100].

Sujet et caractères se déploient davantage dans le récit enchâssé.

5.5 Le récit d'Eudore

Faisant partie, déjà, des *Martyrs de Dioclétien* (du livre III au livre VIII) et demeuré presque intouché dans la version épique, le récit fait par Eudore[101] dessine une transition. En principe, il offre un aperçu des problèmes stylistiques liés aux genres. Il incarne une formule narrative « dans la règle » (le récit enchâssé), sans jamais renoncer au combat des passions, à l'amour et à la méditation qui sont propres au roman. Pierre Moreau, entre autres, y a vu de l'autofiction annonçant les *Mémoires*[102]. À revoir les récits de conquête des Anciens – où l'intrigue romanesque s'intercale de façon secondaire – on dirait que l'exemple des *Martyrs* produit un « équilibre inverse[103] ». Ces essais narratifs deviennent l'instrument par lequel le poète infléchit l'épopée vers des schèmes inédits : d'une part, l'aventure d'un Moi intime (l'H/histoire de l'âme de l'émigré), de l'autre, la recherche d'une construction identitaire à caractère national : Chateaubriand déplace donc la perspective du personnage historique (qu'il met à l'arrière-plan[104]) à un héros méconnu, voire fictif, miroir d'un nouveau type humain.

---

[98] La formule est dans J.-M. Roulin, « Assemblées et discours dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* : fictions de la Révolution », art. cité, p. 681.
[99] Pour une lecture de l'épopée en fonction de l'histoire contemporaine, je renvoie aussi à P. Barbéris, *Chateaubriand. Une réaction au monde moderne*, *op. cit.*
[100] Wayne C. Booth la rattachait à la « rhétorique de la fiction ». Voir son essai, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.
[101] Dont j'ai examiné des passages (que je ne reprendrai pas ici) *supra*, chapitre I, p. 40 et suiv.
[102] P. Moreau, « Éléments autobiographiques du récit d'Eudore », art. cité.
[103] Marie Pinel explore cette piste tout au long de l'ouvrage dans son *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 9.
[104] On se réfère à l'empereur Constantin.

C'est ainsi que les maîtres révoqués, relus et interprétés à la lumière de ces voies, participent finalement d'une pensée en formation[105].

Après la rencontre narrée en ouverture, Cymodocée et son père rendent visite à la famille d'Eudore. En présence de ses hôtes[106], et en deux jours, le jeune homme entreprend le récit de ses courses. Quelques pages suffisent pour comprendre qu'il s'agit premièrement d'un « récit-confession », forgé en grande partie à l'instar d'autres textes : « Quoique à peine sorti de l'enfance, mon imagination était vive et mon cœur déjà susceptible d'émotions profondes. » [*M.*, l. IV, 158] L'*incipit* dit plutôt des malheurs causés par la naissance ; on le croirait le Télémaque de Fénelon, en proie à divers périls à cause d'Ulysse. Le périple initial, « le moment de l'exil » arrivé, le rappelle encore plus ; le roman garde aussi des tournures stylistiques très semblables au récit fait dans l'île de Calypso : « jetés par les vents hors de notre route[107] » (« mon père avoit été jeté par les vents[108] »). Ils descendent, pour finir, des grands hommes de la Grèce : Eudore a « pour ancêtre paternel Philopœmen […] qui osa seul s'opposer aux Romains, quand ce peuple libre ravit la liberté à la Grèce. » [*M.*, l. IV, 156] Ce fut cela qui le força d'aller à Rome, quand il était encore jeune, pour y servir d'otage. Là, s'étant lié avec Constantin qui l'avait admis à la cour, Eudore en fut chassé par Dioclétien, reflet du prince despote. Galérius jouissait alors de sa puissance et avait choisi comme favori le perfide Hiéroclès, gouverneur d'Achaïe. Les deux conjuguent les traits des diables anglais et le reflet de quelques chefs connus. Voici donc leurs portraits, absents dans *Les Martyrs de Dioclétien* :

> Galérius semble porter sur son front la marque ou plutôt la flétrissure de ses vices ; c'est une espèce de géant dont la voix est effrayante et le regard horrible.
> […] Outre *la soif insatiable de pouvoir*, et *l'esprit de cruauté et de violence*, Galérius apporte encore à la cour une autre disposition bien propre à troubler l'Empire : c'est *une fureur aveugle contre les Chrétiens*. (je souligne) [*M.*, l. IV, 165]

> Ce favori de Galérius, […] c'est *un de ces hommes que les révolutions introduisent au conseil des grands*, et qui leur deviennent utiles par une sorte de talent pour les affaires communes, par *une facilité peu désirable à parler tout promptement sur tous les sujets*. Grec d'origine, on soupçonne Hiéroclès d'avoir été Chrétien dans sa jeunesse ; mais l'orgueil des lettres humaines ayant corrompu son esprit, *il s'est jeté dans les sectes philosophiques*. […] *Il a pris le langage hypocrite, et les affectations de l'école de la fausse sagesse*. Les mots de liberté, de vertu, de science, de progrès des lumières, de bonheur du genre

[105] « Il apparaît ainsi comme l'élément autour duquel l'œuvre se génère. » J.-M. Roulin, « Le récit d'Eudore dans *Les Martyrs* : une allégorie de la formation de l'écrivain ? », art. cité, p. 346.
[106] Il peut compter sur un bon nombre de narrataires : ses parents (Lasthénès et sa femme), ses trois sœurs, Démodocus, Cymodocée et Cyrille, évêque de Lacédémone.
[107] *Les Martyrs de Dioclétien*, livre III, p. 151.
[108] *Les Aventures de Télémaque*, livre I, p. 127

> humain, sortent sans cesse de sa bouche ; mais ce Brutus est un bas courtisan, ce Caton est dévoré de passions honteuses, cet apôtre de la tolérance est le plus intolérant des mortels, et cet adorateur de l'humanité est un sanglant persécuteur. (je souligne) [*M.*, l. IV, 167]

Galérius est le Démon de l'homicide et le Moloch de Milton ; sa stature de géant rappelle en outre le Satan de ce poète[109]. Hiéroclès est le Démon de la fausse sagesse et le sage Belial. L'un, cependant, représente Bonaparte, l'autre, les nombreux Philosophes qui ont prôné l'athéisme au milieu des Français les guidant vers la Révolution[110]. « Même dans la perspective édifiante d'une épopée chrétienne, c'est tout l'héritage du roman noir qu'il [*Chateaubriand*] se plaît à greffer sur cette histoire de persécution religieuse[111]. »

Si l'état primitif de l'ouvrage ne montre pas ces transpositions, c'est que seule l'épopée peut élargir ses domaines à l'Histoire (le récit avait avant un ton plus personnel).

Dans le passage sur Naples, on ne retient que le pieux Solitaire du Vésuve. La carrière spirituelle de l'actant (*alter ego* de René[112]) se greffe à son parcours politique. « Le sursaut qui engage Eudore vers la conversion intervient au tombeau de Scipion, lorsqu'il rencontre avec ses compagnons de débauche, Jérôme et Augustin, le Solitaire chrétien du Vésuve[113]. » Marie Pinel devine, sous cette scène, une copie de l'ermite que rencontrent Guelfe et Ubalde dans *La Jérusalem délivrée*[114]. Le vieillard, par ailleurs, joue le rôle que joua Fénelon[115] dans les pages des *Natchez* : il illustre les bienfaits de la foi[116].

> L'histoire de l'anachorète, et l'aimable ingénuité de ce philosophe chrétien nous charmèrent. Nous lui fîmes plusieurs questions auxquelles il répondit avec une parfaite sincérité. Nous ne nous lassions point de l'entendre. Sa voix avait une harmonie qui remuait doucement les entrailles. Une éloquence fleurie

[109] « […] he above the rest / In shape and gesture proudly eminent / Stood like a Tow'r » [« au-dessus du reste par sa taille et sa contenance, superbement dominateur, s'élevait comme une tour. »] *Paradise Lost*, I, 589-591. Mêmes marques vicieuses sur le visage: « but his face / Deep scars of Thunder had intrencht, and care / Sat om his faded cheek » [« Mais son visage est labouré des profondes cicatrices de la foudre, et l'inquiétude est assise sur sa joue fanée »], *Paradise Lost*, I, 600-602.

[110] En forçant quelque peu ses modèles, « Chateaubriand a voulu faire d'Hiéroclès le type parfait des « sophistes » qui ont amené la catastrophe de 1789. Il a voulu incarner et stigmatiser en lui tout l'esprit, tel qu'il l'entendait, de la « philosophie » et de la Révolution. » Gustave Rudler, « La politique dans *Les Martyrs* : Hiéroclès », dans *Mélanges d'histoire littéraire et de philologie offerts à M. Bernard Bouvier*, Genève, Société anonyme des éditions Sonor, 1920, p. 342.

[111] F. Bercegol, *Chateaubriand : une poétique de la tentation*, *op. cit.*, p. 496.

[112] « Il est évident aussi que cet Eudore qui se raconte est en grande partie Chateaubriand et que *Les Martyrs* se rapprochent par son récit du roman autobiographique. » F. Bercegol, « *Les Martyrs* de Chateaubriand, carrefour des genres épique et romanesque », art. cité, p. 31

[113] M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 47.

[114] Dans le poème du Tasse, l'anachorète d'Ascalon explique aux paladins comment arracher Renaud aux charmes d'Armide ; son expérience le remet donc dans le droit chemin. Cf. *La Jérusalem délivrée*, XIV, str. 32 et suiv.

[115] « […] je n'avais en vue, en écrivant ceci, que de peindre l'éloquence, le style et la personne même de Fénelon. En effet, on peut remarquer que cela s'applique de tous points à l'auteur du *Télémaque*. » [« Remarques sur le livre V », *M.*, 549]

[116] Chactas rencontre Fénelon après son tour de Paris au temps de Louis XIV. Cf. *N.*, l. VII, 270 et suiv., mais aussi *supra*, chapitre IV, p. 216.

pourtant d'un goût simple, découlait naturellement de ses lèvres ; il donnait aux moindres choses un tour antique qui nous ravissait : il se répétait comme les anciens ; mais cette répétition qui eût été un défaut chez un autre, devenait, je ne sais comment, la grâce même de ses discours[117]. [*M.*, l. V, 184-185]

5.5.1 La lutte contre les Francs, ou la reprise de l'épopée scandinave

Converti et ayant l'ordre de se rendre à l'armée de Constance (campée près du Rhin), Eudore dut ensuite passer dans les Gaules, où les Francs occupaient la Batavie : « Des paisibles vallons de l'Arcadie, j'avais été transporté à la cour orageuse d'un empereur romain ; et, maintenant du sein de la mollesse et de la société civilisée, je passais à une vie dure et périlleuse, au milieu d'un peuple barbare. » [*M.*, l. V, 193]

Le sixième est le livre le plus épique des *Martyrs*. Chateaubriand utilise le *topos* du combat de façon tout à fait personnelle en puisant, cette fois-ci, dans la veine nordique. Son approche nous paraît ambivalente.

Le côté géographique[118] – la France d'autrefois, ou la Gaule des anciens – présente au lecteur un modèle d'humanité négative : « Les peuples qui habitent ce désert sont les plus féroces Barbares » [*M.*, l. VI, 194]. Le poète répondait aux points de vue enthousiastes de Masson, Lesur et Bitaubé[119] : « Les Francs des *Martyrs* ne sont ni les fondateurs de la liberté, ni les ancêtres de la noblesse française […]. Ils représentent un esprit d'indépendance, mais valorisé négativement, car ils sont farouches et violents. La représentation qui en est donnée porte la marque de la violence révolutionnaire[120]. »

Mais il existe malgré tout un domaine où ces peuples ne cessent pas de séduire, où de fait ils peuvent être rachetés[121] : il s'agit de leur monde littéraire, de leurs mœurs, univers où les chants militaires – soit épiques – ont une place de choix. Le but du poète, à l'époque, vise d'emblée à une nouvelle fondation de l'Histoire à partir des Romains : « c'est cette charnière entre l'Antiquité et le moyen âge qu'*on chante* dans *Les Martyrs*, cette époque où les nations de l'Europe naissent des ruines de l'Empire Romain[122]. » Période qui succède au triomphe du

---

[117] « Ici le chef de la prière cessa de se faire entendre. Le miel distillait de ses lèvres ; l'air se calmait autour de lui à mesure qu'il parlait. Ce qu'il faisait éprouver n'était pas des transports, mais une succession de sentiments paisibles et ineffables ; il y avait dans son discours je ne sais quelle tranquille harmonie, je ne sais quelle douce lenteur, je ne sais quelle longueur de grâces, qu'aucune expression ne peut rendre. » [*N.*, l. VII, 274]

[118] J'ai commencé l'analyse de cette étape *supra*, chapitre I, p. 40-41.

[119] Auteurs des poèmes *Les Helvétiens* (1799), *Les Francs* (1797) et *Les Bataves* (1797).

[120] J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 203.

[121] « D'emblée, le Nord apparaissait avec le double visage de Janus. » Jean-François Battail, « Vents du Nord au siècle des Lumières », *Travaux de littérature*, XXII, 2009, p. 216.

[122] Pierre Renauld, « L'Antiquité scandinave dans l'œuvre de Chateaubriand », dans *Rencontres et courants littéraires franco-scandinaves*, Actes du 7e Congrès International d'Histoire des Littératures Scandinaves (Paris 7-12 juillet 1968), Paris, Minard « Lettres Modernes », 1972, p. 56.

christianisme et dans laquelle l'avancée des Germains (voire, des Francs) s'impose. L'écrivain, voulant mettre à profit ses lectures, réhabilite les Barbares par un thème devenu inoubliable : le « bardit », ou le thème de Ragnar Lodbrók[123], d'origine scandinave[124]. Avant d'aborder ce cantique[125], il est possible de cerner son *corpus* par un groupe de signaux intertextuels. Désireux de calquer un trait typique de l'*épos* (où les héros sont très proches des dieux) et de rendre, par l'aspect légendaire, un « sublime terrifiant », Chateaubriand montre Clodion, fils de Pharamond (roi des Francs) sur une cavale « moitié blanche, moitié noire […] de la race de Rinfax, cheval de la Nuit, à la crinière gelée, et de Skinfax, cheval du Jour, à la crinière lumineuse. » [*M.*, l. VI, 203] Bien que la note nous signale les *Edda*, l'Introduction de l'*Histoire de Danemarck* et le nom de Saxo Grammaticus[126], l'image est tirée des *Monumens* de Mallet[127] qui, à son tour, l'a empruntée à Sturluson[128].

L'atmosphère mortifère, associée à l'ancien thème de la guerre, revient dans le célèbre bardit. Le reflet est étonnant ; dans sa « Remarque », Chateaubriand se réclame de Saxo Grammaticus et d'Olaüs Wormius (*Literatura runica*) : « J'ai imité ici le chant de Lodbrog, en y ajoutant un refrain et quelques détails sur les armes, appropriés à mon sujet » [« Remarques sur le livre VI », *M.*, 560]. Or, malgré son silence, il est fort vraisemblable qu'il a même consulté ce passage chez Mallet[129]. Ce qui frappe, c'est le choix du morceau, son transfert matériel dans les pages des *Martyrs* et l'accent qui en résulte. Le chant, quant à lui, a une fonction rhétorique : hiatus narratif, il formule dans sa pause et de façon plus cohérente, les pensées et le valeurs liées à une race[130]. Le chant primitif retisse ces valeurs autour de la mort, moment élégiaque que le poète articule à son gré. Le va-et-vient sémantique dévoile plusieurs grilles d'analyse : d'abord, le lien avec le sort des martyrs, Cymodocée et Eudore ;

[123] Roi semi-légendaire de Suède et de Danemark, dont la vie nous est rapportée par Saxo Grammaticus (1150 ? - 1220 ?). Il est le héros d'une saga romanesque (XIII^{e} siècle) qui le rattache au cycle des Volsungar. D'après la tradition, le roi d'Angleterre Ella l'aurait fait jeter dans une fosse de vipères, où il aurait entonné ce chant de mort.

[124] Ce « poème rétrospectif » en 29 strophes fut composé probablement aux Orcades au XII^{e} siècle. « Nous tenons là l'un des rares thèmes hérités de la littérature scandinave, ancienne en l'occurrence, qui aient connu quelque prestige en France. » Régis Boyer, « Le thème de Ragnar Lodbròk dans les lettres françaises », dans *Rencontres et courants littéraires franco-scandinaves*, *op. cit.*, p. 41. Voir aussi, du même auteur, *Le Mythe Viking dans les lettres françaises*, Paris, Le Porte-glaive, 1986.

[125] Dont j'ai montré la construction *supra*, chapitre I, p. 40-41.

[126] Voir « Remarques sur le livre VI », *M.*, 561.

[127] « La Nuit va la première sur son cheval nommé *Rimfaxe* (crinière gelée)… Le Cheval dont le Jour se sert, se nomme *Skinfaxa* (crinière lumineuse)… ». Cité par P. Renauld, « L'Antiquité scandinave dans l'œuvre de Chateaubriand », dans *Rencontres et courants littéraires franco-scandinaves*, *op. cit.*, p. 59.

[128] Précisément à sa *Gylfaginning* (« Mystification de Gylfi » en vieux norrois), première des trois parties de l'*Edda*, rédigée par Snorri Sturluson vers 1220. Elle se présente comme un dialogue entre le roi scandinave (Gylfi) et trois personnages régnant sur Ásgard.

[129] L'ode du *Roi Regner-Lodbrog* que j'ai citée *supra*, chapitre I, p. 41.

[130] Cecil M. Bowra, *Primitive Song*, Cleveland, World Publishing Company, 1962, p. 261 et suiv.

ensuite, les échos secondaires d'un tout autre martyre, toujours vif chez l'auteur. Ce motif nous ramène idéalement au cantique des Sauvages dans les forêts des *Natchez*[131] :

> "Nos pères sont morts dans les batailles, tous les vautours en ont gémi [...]. Pharamond, le bardit est achevé, les heures de la vie s'écoulent ; nous sourirons quand il faudra mourir !"
> Ainsi chantaient quarante mille Barbares. [*M.*, l. VI, 201-202]

Quant à l'ombre « barbare » dans l'esthétique moderne, C. Lucken en a illustré l'ampleur : « Représentée par Ossian et la littérature scandinave, la poésie barbare va notamment servir de modèle paradigmatique à la littérature médiévale, conçue, depuis la Renaissance, comme le prolongement du chant des peuples germains (c'est-à-dire des Goths) et, par conséquent, comme entièrement étrangère à la littérature de l'Antiquité classique[132]. »

L'intertexte des *Martyrs* va plus loin, surtout par l'épisode de Velléda.

5.5.2 La druidesse Velléda. Captation d'un intertexte « multiforme »

Fabienne Bercegol montre clairement le défi des *Martyrs* : « Nous avons l'habitude d'associer la littérature et l'art de l'Empire au retour à l'Antique, mais cela ne doit pas nous faire oublier que la fin du XVIII^e^ siècle marque un retour à ce passé national, et qu'il se développe alors, en particulier, un véritable engouement pour tout ce qui touche au celtisme[133]. » À partir de 1750, un bon nombre d'érudits s'intéressent aux Barbares : Duclos (*Mémoire sur les Druides*), Pelloutier (*Histoire de Celtes*). En 1807 paraissent les *Mémoires de l'académie celtique*. Ossian consolide le succès de l'esprit celtisant et « on invente les Bardes[134] ». Chateaubriand met au monde Velléda : « César […] me créa commandant des contrées armoricaines. Je me disposai à partir pour ces provinces où florissait encore la religion des Druides, et dont les rivages étaient souvent insultés par les flottes des Barbares du Nord. » [*M.*, l. IX, 249] L'épisode, rédigé auparavant dans *Les Martyrs de Dioclétien*[135], est une synthèse du chemin cathartique du Chrétien, du caractère romanesque du poème, et d'une patente réécriture de son Moi de la part du poète : « Eudore, au livre IX, passe dans l'île des Bretons » et, étant nommé commandant de l'Armorique, « nous entraîne dans le monde

[131] « Ô mort ! que tu es belle au milieu des combats ! » Cf. *N.*, 538-539 et *supra*, chapitre IV, p. 223.
[132] C. Lucken, « "Ainsi chantaient quarante mille Barbares". La vocation de la poésie barbare chez les romantiques français », dans *Poétiques barbares / Poetiche barbare*, *op. cit.*, p. 169.
[133] F. Bercegol, « *Les Martyrs* de Chateaubriand, carrefour des genres épique et romanesque », art. cité, p. 31.
[134] M. Regard, « Introduction », dans *M.*, 19.
[135] Livre VII (« Les Gaules »). Le caractère de Velléda est ébauché à partir de la page 281.

merveilleux de l'enfance de Chateaubriand[136]. » Épopée, roman et autobiographie se mêlent donc dans un cadre devenu immortel[137].

Certes, l'enchanteresse retenant le héros épique par ses charmes est un sujet récurrent. Chateaubriand, pour sa part, l'avait bien déclaré[138] : elle est Circé, Didon, Armide, Eucharis et Gabrielle. Elle surgit « par lambeaux » de cette longue filiation, en y joignant en même temps l'influence gauloise[139]. « De Didon, Velléda a l'amour passionné qui mène au désespoir et au suicide. De même qu'Eucharis est plus dangereuse que Calypso parce que Télémaque l'aime et souhaite rester près d'elle, Velléda constitue une terrible tentation pour Eudore qui […] n'a pas à ses côtés Mentor pour le jeter à l'eau au moment critique[140] ! » Cependant, elle dessine un écart. La druidesse constitue premièrement un exemple grâce auquel Chateaubriand peut livrer une analyse des passions. Or, voulant s'engager à exploiter une note nouvelle, il adhère et s'éloigne à la fois des modèles. Les Modernes s'avèrent être en tout cas les élus. Telle une femme des bruyères de Morven, Velléda est introduite par le biais de son chant[141], mais à la scène on ajoute une image érotique : « Elle chantait d'une voix mélodieuse des paroles terribles, et son sein découvert s'abaissait et s'élevait comme l'écume des flots. » [*M.*, l. IX, 253] Le portrait qu'en fait Eudore recombine ces aspects :

> Cette femme était extraordinaire. Elle avait, ainsi que toutes les Gauloises, *quelque chose de capricieux et d'attirant*. Son regard était prompt, sa bouche un peu dédaigneuse, et *son sourire singulièrement doux et spirituel*. *Ses manières étaient tantôt hautaines, tantôt voluptueuses* ; il y avait dans toute sa personne *de l'abandon et de la dignité*, *de l'innocence et de l'art*. […] L'orgueil dominait chez cette Barbare, et *l'exaltation de ses sentiments allait souvent jusqu'au désordre*. (je souligne) [*M.*, l. X, 260-261]

---

[136] Jean-Maurice Gautier, « L'épisode de Velléda dans *Les Martyrs* de Chateaubriand », dans *Nos ancêtres les Gaulois*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand recueillis et présentés par Paul Viallaneix et Jean Ehrard, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1982, p. 154.

[137] Cadre qui, du reste, a fait couler beaucoup d'encre. Les références critiques sur la druidesse sont innombrables. J'en rappelle les majeures : J.-M. Gautier, « L'épisode de Velléda dans *Les Martyrs* de Chateaubriand », dans *Nos ancêtres les Gaulois*, *op. cit.*, p. 153-161 ; Arlette Michel, « À propos de l'épopée chez Ballanche et Chateaubriand : Érigone et Velléda », *BSC*, 36, 1993, p. 102-107 ; Fabienne Bercegol, « Velléda ou la passion selon Chateaubriand », dans *La pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, sous la direction de Fabienne Bercegol et Didier Philippot, Paris, PUPS, 2006, p. 617-640.

[138] On l'a vu ci-dessus (note 19, p. 237) et dans l'« Examen des *Martyrs* » [*M.*, 69].

[139] Voir, par exemple, Béatrice Didier, « Le mythe des Gaulois chez Chateaubriand », dans *Nos ancêtres les Gaulois*, *op. cit.*, p. 145-152. Cette veine est visible dans le portrait physique : « Sa taille était haute ; une tunique noire, courte et sans manches, servait à peine de voile à sa nudité. Elle portait une faucille d'or suspendue à une ceinture d'airain, et elle était couronnée d'une branche de chêne. La blancheur de ses bras et de son teint, ses yeux bleus, ses lèvres de rose, ses longs cheveux blonds qui flottaient épars, annonçaient la fille des Gaulois, et contrastaient, par leur douceur, avec sa démarche fière et sauvage. » [*M.*, l. IX, 253] Chateaubriand – annonce L. Legras – « avait lu dans *Ossian* [*dans Colna Doma*] : « ses yeux avaient l'éclat des astres de la nuit, ses bras la blancheur de l'écume des torrents. On voyait son sein s'enfler doucement comme la vague de l'Océan. » » L. Legras, « Chateaubriand, peintre de la Bretagne », art. cité, p. 279.

[140] M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 50. Pour le passage fénelonien cf. *Les Aventures de Télémaque*, livre VI, p. 244.

[141] Procédé très diffus dans *The Poems of Ossian*.

Plus qu'une simple Gauloise, elle ressemble notamment à Atala, dont le cœur est blessé par les conflits de l'amour : « L'amour, le remords, la honte, la crainte, et surtout l'étonnement, agitaient le cœur de Velléda » [*M.*, l. X, 271-272]. Mario Praz nous signale Matilda parmi ses mères littéraires[142]. La passion chez Chateaubriand atteint son paroxysme comme une espèce de sortilège (« Tel est le danger des passions, que, même sans les partager, vous respirez dans leur atmosphère quelque chose d'empoisonné que vous enivre. » [*M.*, l. X, 268]). L'élément satanique qui se mêle au tableau en est la preuve : « Je tombe aux pieds de Velléda !... L'Enfer donne le signal de cet hymen funeste » ; « le langage de l'Enfer s'échappa naturellement de ma bouche » [*M.*, l. X, 271-272]. Le héros, tel un double d'Ambrosio (le Moine), s'abandonne aux transports voluptueux[143].

Le suicide de la femme[144] s'inscrit, enfin, dans l'optique du rachat. Elle se tue « pour réparer la faute qu'elle a commise en renonçant à la chasteté des druidesses et pour sauver Eudore de la vengeance des Gaulois[145] ». La scène nous semble mi-dramatique mi-érotique. Chateaubriand y recoud les échos ossianiques et les tendances romanesques des « belles mortes », la plainte de Colma[146] et Armide :

> Transportée de douleur, Velléda arrête ses coursiers, et s'écrie du haut de son char :
> "Gaulois, suspendez vos coups. C'est moi qui ai causé vos maux, c'est moi qui ai tué mon père. Cessez d'exposer vos jours pour une fille criminelle. Le Romain est innocent. […] Puisse ma mort rendre la paix à ma patrie !"
> […] Aussitôt elle porte à sa gorge l'instrument sacré : le sang jaillit. Comme une moissonneuse qui a fini son ouvrage, et qui s'endort fatiguée au bout du sillon, Velléda s'affaisse sur le char ; la faucille d'or échappe à sa main défaillante, et sa tête se penche doucement sur son épaule. Elle veut prononcer encore le nom de celui qu'elle aime, mais sa bouche ne fait entendre qu'un murmure confus : déjà je n'étais plus que dans les songes de la fille des Gaules, et un invincible sommeil avait fermé ses yeux. [*M.*, l. X, 274]

[142] Mario Praz, *La chair, la mort et le diable. Le Romantisme noir*, traduction de Constance Thompson Pasquali, Paris, Denoël, 1977, p. 170. Matilda est un personnage du roman noir *The Monk* (*Le Moine*), publié par M. G. Lewis en 1796. Il eut une grande fortune parmi les Romantiques, car elle combine sa magie à sa nature de femme amoureuse : « Laissé à lui-même, il ne put songer sans surprise au changement subit qui s'était opéré dans le caractère et les sentiments de Mathilde. Il y a peu de jours, elle paraissait la plus douce personne de son sexe, soumise à tout ce qu'il voulait, et le regardant comme un être supérieur. Maintenant elle avait pris dans les manières et le langage une sorte de courage et de virilité… »

[143] *Les Martyrs de Dioclétien* consacraient plusieurs lignes à la peinture de son âme (cf. livre X, p. 319 et suiv.).

[144] Dans la veine de Laclos, de Rétif et de Sade, auteurs des romans libertins *Les Liaisons dangereuses* (1782), *L'Anti-Justine, ou les Délices de l'amour* (1798) et de *La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu* (1797).

[145] M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 51.

[146] Mais aussi le personnage de Loda (sorte d'Esprit des tempêtes) décrit dans *Cath-loda*. Velléda poursuit Eudore « de ses assiduités avec toute la violence de la tempête dont elle se présente comme une incarnation. » (M. Pinel, « Les passions chez Chateaubriand », art. cité, p. 332) Son amour l'emportera dans une scène de tempête où elle rejoint Eudore et menace de se noyer.

Salgar, my love ! I am here. Why delayest thou thy coming ?
My soul is tormented with fears […].
I sit in my grief. I wait for morning in my tears[147].

Si volse Armida e 'l rimirò improviso,
ché no 'l sentì quando da prima ei venne :
alzò le strida, e da l'amato viso
torse le luci disdegnosa e svenne.
Ella cadea, quasi fior mezzo inciso,
piegando il lento collo ; ei la sostenne,
le fe' d'un braccio al bel fianco colonna
e 'ntanto al sen le rallentò la gonna,

e 'l bel volto e 'l bel seno a la meschina
bagnò d'alcuna lagrima pietosa[148].

Un aperçu des différences et des analogies s'avère ici nécessaire. « Transportée de douleur » (« tomented with fears… in *her* grief »), Velléda fait écho à Colma ; la violence des transports est un prêt de la femme ossianique. La prêtresse s'en détache néanmoins par l'accent sur la psychologie féminine, mérite de *La Jérusalem délivrée*. De même qu'Armide, elle s'évanouit (« svenne ») et « s'affaisse sur le char ». Chateaubriand arrive jusqu'à intégrer, grâce à l'emprunt d'un détail, la peinture de sa sensualité : « sa tête se penche doucement sur son épaule » (« piegando il lento collo »). Mais « alors qu'Armide se détourne de son amant et semble le renier, la beauté de Velléda dans la mort tient au fait qu'elle est tout amour[149] ». La passion amoureuse n'est pas seulement confirmée, mais aussi redoublée par la sublimation du trépas : « Elle veut prononcer encore le nom de celui qu'elle aime ». S'inspirant de ces maîtres, l'héroïne y a ajouté son correctif personnel.

[147] « Salgar, mon amour ! Colma t'attend. Pourquoi tardes-tu ? Mon âme est tourmentée par la crainte […]. Je m'assieds seule avec ma douleur, et je vais attendre dans les larmes le retour du matin. » Le texte anglais est tiré de *The Songs of Selma*, dans *The Poems of Ossian and related works*, *op. cit.*, p. 167.
[148] « Armide se retourne ; elle voit Renaud. Elle pousse un cri : ses regards, avec dédain, fuient un visage qu'elle adore. Elle tombe et s'évanouit. Tel un lis à demi coupé penche languissamment sa tête. D'une main Renaud la soutient, de l'autre il dénoue les nœuds qui captivent son sein. » ; « Des larmes de la pitié il mouille et les joues et la gorge de cette beauté infortunée… » *La Jérusalem délivrée*, XX, str. 128-129. Voir plus haut dans *Les Martyrs* : « Au moment de succomber, je ne dus mon salut qu'à la pitié même que m'inspirait cette infortunée. » [*M.*, l. X, 268]
[149] M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 52.

5.6 Le martyre, ou l'esthétique de l'amour dans la douleur

Dans une variante de l'exemplaire de Vintimille, Eudore, atteint de cette passion funeste, cédait un instant à la tentation de se tuer[150]. On comprend bien pourquoi l'auteur de l'épopée a sauvé le jeune Chrétien par le secours de la foi. Le martyre sublimera cette passion grâce au don du sacrifice.

C'est à Cymodocée d'avouer – le récit terminé – son désir de se faire chrétienne et, avec lui, son amour pour Eudore. Séparés sous les persécutions, ils ne peuvent se rejoindre, après une longue parenthèse, qu'à la fin de leurs jours. En dehors des agents merveilleux qui s'intègrent assez mal à l'ensemble, l'importance de ce cadre, où les deux caractères se dessinent, me paraît capitale. Ne fût-ce que pour le ton d'un certain pathétique supposant l'influence romanesque d'autres couples célèbres. La souffrance du supplice est un charme indéniable des *Martyrs* :

> L'horreur, le ravissement, une affreuse douleur, une joie inouïe, ôtaient la parole au martyr : il pressait Cymodocée sur son cœur ; il aurait voulu la repousser ; il sentait que chaque minute écoulée amenait la fin d'une vie pour laquelle il eût donné un million de fois la sienne.
> […] Cymodocée aperçoit le visage pâle d'Eudore, ses blessures couvertes d'un vain appareil : elle jette un cri, et, dans un saint transport, elle baise les pieds du martyr, et les plaies sacrées de ses bras et de sa poitrine. Qui pourrait exprimer les sentiments d'Eudore, lorsqu'il sent ces lèvres pures presser son corps défiguré ? Qui pourrait dire l'inconcevable charme de ces premières caresses d'une femme aimée, ressenties à travers les plaies du martyre ? [*M.*, l. XXIV, 493-494]

Chateaubriand avait peut-être à l'esprit le supplice d'Olinde et Sophronie, lorsqu'il fit suivre le dialogue et le mariage des mourants[151]. Les rapprochements les plus nets concernent les mouvements intérieurs des jeunes gens : « horreur », « affreuse douleur », « joie inouïe » sont un équivalent du combat entre « Amore e magnanima virtute », ou encore des « dolorosi lai » du pauvre Olinde. En outre, bien que le lien des martyrs repose surtout sur la vertu chrétienne (et non pas sur la morale chevaleresque), l'intertexte suggère un nœud commun : « Ô Cymodocée, je vous l'avais prédit, nous serons unis ; il faut que nous mourions époux. C'est ici l'autel, l'église, le lit nuptial. » [*M.*, l. XXIV, 494] Réécriture du plus ancien « Piacemi almen […] / del rogo esser consorte, / se del letto non fui ».

Voici le morceau du texte-source :

---

[150] « Ah ! que ne me précipitai-je moi-même dans les gouffres les plus profonds de la mer ! » *Les Martyrs de Dioclétien*, livre X, p, 318.
[151] Le même schéma se retrouve dans l'épisode de *La Jérusalem délivrée*. Il s'étend, au chant II, de la strophe 14 à la strophe 37.

Oh spettacolo grande, ove a tenzone
sono Amore e magnanima virtute !
[…]

Composto è lor d'intorno il rogo ormai,
e già le fiamme il mantice v'incita,
quand'il fanciullo in dolorosi lai
proruppe, e disse a lei ch'è seco unita :
– Quest'è dunque quel laccio ond'io sperai
teco accoppiarmi in compagnia di vita ?
questo è quel foco ch'io credea ch'i cori
ne dovesse infiammar d'eguali ardori ?
Altre fiamme, altri nodi Amor promise,
altri ce n'apparecchia iniqua sorte.
Troppo, ahi ! ben troppo, ella già noi divise,
ma duramente or ne congiunge in morte.
Piacemi almen, poich'in sì strane guise
morir pur déi, del rogo esser consorte,
se del letto non fui ; duolmi il tuo fato,
il mio non già, poich'io ti moro a lato[152].

Par un fin assemblage d'œuvres épiques, la fiction a tissé tout au long du récit enchâssé et dans ces pages, un discours sur la modernité : l'homme nouveau, issu des drames de l'Histoire, doit reprendre son chemin grâce à d'autres repères ; les peuples, eux aussi repensés au lendemain de la Chute, doivent trouver leurs racines pour construire le présent. La leçon des *Martyrs*, où l'on n'a ni des chefs ni de grands chevaliers, est éloquente. C'est dans le christianisme, au-delà de l'essence nationale d'un certain Moyen Âge, qu'on recherche une synthèse : « Si la disparition des tribus indiennes à la fin des *Natchez* n'ouvrait sur aucun avenir, la mort de Cymodocée et d'Eudore à l'épilogue des *Martyrs* opère une révolution – l'avènement du catholicisme, dont le souverain est garant – qui, pour Chateaubriand, est porteuse d'avenir[153] ». L'épopée, en parallèle, suivra d'autres engrenages. L'inconstance générique en témoigne qui mélange le roman à l'*épos*. Sa meilleure dimension est sous une forme à la fois « subjective » et « tragique » : « subjective puisqu'elle prend place dans une parole autobiographique où le 'moi' s'appréhende à travers une mythistoire. Tragique, dans le sens où l'Histoire devient un destin où il n'y a que des vaincus[154]. »

[152] « Ô spectacle héroïque, où la vertu la plus généreuse lutte avec l'amour le plus tendre… » ; « Le bûcher s'élève autour d'eux ; déjà la flamme pétille : le malheureux Olinde adresse à la compagne de son supplice ces tendres plaintes qu'entrecoupent ses sanglots : « Les voilà donc ces liens qui devaient unir ma vie à la tienne ? Le voilà ce feu qui devait embraser nos âmes d'une égale ardeur ? » » ; « « Amour m'avait promis d'autres flammes et d'autres nœuds : et voilà ceux que le sort barbare nous réservait ! son injustice, hélas ! n'a que trop bien su nous séparer pendant la vie ; plus cruel, il nous réunit à la mort. Du moins, puisque tu devais périr d'une manière si funeste, mon bonheur sera de partager ton tombeau, si je n'ai pu partager ton lit. Je plains ta destinée, ah ! non pas la mienne, je meurs à tes côtés ! » » *La Jérusalem délivrée*, II, str. 31 ; 33-34.
[153] Cf. J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 205.
[154] *Id.*, p. 206-207.

5.7 Sur l'ancienne Arcadie, les Gaules et la Terre Sainte

Les réécritures des Modernes dans l'étude des paysages achèveront ma lecture. La nature du discours sur les lieux avait déjà engendré, chez l'habile théoricien, un curieux paradoxe : si « la poésie que nous appelons *descriptive* a été inconnue de l'antiquité » [*G.*, II, l. IV, ch. 1, 718], l'épopée, genre ancien, ne comporte en principe que fort peu de paysages[155]. Le poète était donc obligé de citer d'autres exemples : l'Arioste, le Tasse, Milton, Bernardin de Saint-Pierre. Les mêmes qu'il aurait refondus dans les lieux des *Natchez* et surtout d'*Atala*. Or, en 1809, *Les Martyrs* viennent reprendre le défi, en sapant les paradigmes des Anciens et en donnant aux descriptions une fonction capitale. Au-delà du niveau dit « topique » (des clichés néo-classiques) et du soin topographique (les paysages constatés par l'auteur), l'épopée s'efforcera de remplir une mission délicate : le passage à une approche symbolique de l'espace naturel. Patrick Née l'avait prédit par la question de « l'Ailleurs », « en ce qu'elle met en jeu les fondements métaphysiques, théologiques et intrapsychologiques de la création littéraire[156]. » Une « géographie humaine » et divine se dessine en effet qui scande les étapes de l'action et la vie des actants. Je me borne dans ces pages à trois types de paysage renvoyant, en synthèse, à la Grèce, à la Gaule et à l'Orient.

La première description – où la mythologie est abondante – évoque le domaine de Démodocus. On trouve ici un exercice dans la règle[157] et la vision d'une bienheureuse Arcadie conforme au vieux thème. Il faut se rendre chez le pieux Lasthénès, « dans un lieu écarté, sur le bord du Ladon[158] », pour que le mythe arcadique soit réellement infléchi. « Nous sommes en effet sur le domaine du chrétien Lasthénès, qui semble vouloir ressusciter, au cœur de l'Arcadie, le temps des Patriarches[159] » :

> Le repas fini, on alla s'asseoir à la porte du verger […].
>
> Les profondes vallées arrosées par les deux fleuves [*le Ladon et l'Alphée*], étaient plantées de myrtes, d'aunes et de sycomores. Un amphithéâtre de montagnes terminait le cercle entier de l'horizon. La cime de ces montagnes était couverte d'épaisses forêts peuplées d'ours, de cerfs, d'ânes sauvages et de monstrueuses tortues dont l'écaille servait à faire des lyres. Vêtus d'une peau de sanglier, des pasteurs conduisaient, parmi les roches et les pins, de grands troupeaux de chèvres […].

---

[155] « Les lieux sont en effet réduits à la fonction de cadre de l'action, de telle sorte que les descriptions apparaissent le plus souvent comme des topiques appelées par les situations paradigmatiques. » M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 75.
[156] Patrick Née, « L'Ailleurs et l'Ici dans le traitement du paysage des *Martyrs* », *BSC*, 52, 2010, p. 103.
[157] Cf. Jean-Claude Berchet, « Chateaubriand et le paysage classique », dans *Chateaubriand e l'Italia*, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1969, p. 67-85.
[158] Jean-Claude Berchet, « Et in Arcadia Ego ! », *Romantisme* , 51, 1986, p. 100.
[159] *Ibid.*

Tout était grave et riant, simple et sublime dans ce tableau. La lune décroissante, paraissait au milieu du ciel, comme les lampes demi-circulaires que les premiers Fidèles allumaient *aux tombeaux des Martyrs*. La famille de Lasthénès, qui contemplait *cette scène solitaire*, n'était point alors occupée des vaines curiosités de la Grèce. Cyrille s'humiliait devant la Puissance qui cache des sources dans le sein des roches, et dont les pas font tressaillir les montagnes, comme l'agneau timide, ou le bélier bondissant. (je souligne) [*M.*, l. II, 132]

Le christianisme s'installe dans l'espace de la Fable à travers le mariage, déjà vif chez Gessner, entre Homère et la Bible. Cette réconciliation (par le « mythe immémorial[160] ») fait de l'art descriptif un carrefour de valeurs inédites (les paysans du tableau sont aussi des fidèles). Le langage employé, l'image de la lune, les « tombeaux des Martyrs » et la « scène solitaire » contribuent, de leur part, à greffer sur l'idylle le motif élégiaque : « À la douceur virgilienne de ce nocturne, la dimension religieuse apporte une palpitation grave[161] ». « Simple » et « sublime », cette union des contraires est un emprunt au poète des Patriarches[162]. Nature et sentiments y sont mêlés[163]. On a partout l'impression de relire *Der Tod Abels* : « L'air étoit encore humide de la rosée de la nuit ; les oiseaux assoupis gardaient le silence, et le soleil levant n'avoit pas encore doré les sommets des montagnes et les brouillards errants du matin. Caïn sortoit de sa cabane, traînant *sa noire mélancolie* au-devant du crépuscule[164]. » L'intertexte traduit un principe très cher à Chateaubriand : « le christianisme ne doit pas renoncer à la beauté de l'héritage antique. Il ne faut pas renier la topique, mais la revivifier, ce qu'une esthétique ancrée dans la pensée chrétienne est en mesure de réaliser[165] ».

Les paysages de la Gaule – germaniques ou armoricains – ouvrent des pistes différentes. Ils s'écartent, en effet, des *topoï* génériques pour montrer, de façon plus cohérente, le parcours du héros Eudore et l'esthétique du sublime de l'épique barbare. Les souvenirs ossianiques construisent ces fragments (Eudore est pensif face aux flots de l'Océan) :

Telles étaient mes réflexions, lorsque j'entendis assez près de moi les sons d'une voix et d'une guitare. Ces sons entrecoupés par des silences, par le murmure de la forêt et de la mer, par le cri du courlis et de

[160] *Id.*, p. 101.
[161] *Id.*, p. 100.
[162] Digne d'avoir arraché les idylles du risque des conventions. Cf. Fernand Baldensperger, « Gessner en France », *RHLF*, 1903, p. 442.
[163] Ainsi un art poétique du XVIII[e] siècle : « Du naturel, du champêtre Gessner / Étudions le style et la manière. / Parmi les bois, au sein des durs travaux, / À la charrue il a pris ses héros. / Pour chacun d'eux d'abord je m'intéresse ; / Sous un air simple ils ont tant de noblesse ! / Qu'ont-ils besoin de nos vains agréments ? / Ce qui ravit ce sont leurs sentiments… ». Morceau tiré du même article de F. Baldensperger, p. 447.
[164] *La Mort d'Abel*, IV, p. 141 (je souligne).
[165] M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 86.

l'alouette marine, avaient *quelque chose d'enchanté et de sauvage*. Je découvris aussitôt Velléda assise sur la bruyère. (je souligne) [*M.*, l. X, 265-266]

À l'extrémité d'une côte dangereuse, sur une grève où croissent à peine quelques herbes dans un sable stérile, s'élève une longue suite de pierres druidiques […]. Battues des vents, des pluies et des flots, elles sont là solitaires, entre la mer, la terre et le ciel.
[…] *La solitude de ce lieu, et la frayeur qu'il inspire* me parurent propres à favoriser la descente des Barbares. (je souligne) [*M.*, l. X, 269]

La mer se brisait au-dessous de nous parmi des écueils avec un bruit horrible. Ses tourbillons, poussés par le vent, s'élançaient contre le rocher, et nous couvraient d'écume et d'étincelles de feu. Des nuages volaient dans le ciel sur la face de la lune qui semblaient courir rapidement à travers ce chaos. [*M.*, l. X, 270]

Dans ce moment, une vague furieuse vient roulant contre le rocher qu'elle ébranle dans ses fondements. Un coup de vent déchire les nuages, et la lune laisse tomber un pâle rayon sur la surface des flots. Des bruits sinistres s'élèvent sur le rivage. Le triste oiseau des écueils, le lumb, fait entendre sa plainte semblable au cri de détresse d'un homme qui se noie […]. Velléda tressaille, étend les bras, s'écrie :
"On m'attend !"
Et elle s'élançait dans les flots. [*M.*, l. X, 271]

Chateaubriand se livre ici à une mosaïque intertextuelle surprenante. Eudore pour tout décrire pillait *Ossian*. Le recueil de John Smith est à l'honneur :

Les vagues confondoient leurs sommets blanchis parmi les nuages, et leurs flancs bleuâtres s'élevoient entre nous et la terre[166].

[…] l'astre des nuits brilloit à travers le voile d'une légère ondée sur la surface unie de la mer[167].

Pourquoi, ô mers ! élevez-vous votre voix parmi les rochers de Morven ? Vent du midi, pourquoi épuises-tu ta rage sur mes collines[168] ?

La nuit étoit sombre et orageuse, les ombres crioient sur la bruyère, les torrents se précipitoient du rocher ; les tonnerres à travers les nuages rouloient comme des monts qui s'écroulent, et l'éclair traversoit rapidement les airs[169].

[166] *Dargo*, dans *Mélanges et poésies*, p. 17.
[167] *Id.*, p. 19.
[168] *Duthona*, dans *Mélanges et poésies*, p. 35.
[169] *Gaul*, dans *Mélanges et poésies*, p. 58.

Traduits par l'exilé féru du Barde, ces textes ne cessent jamais de le nourrir tout au long de sa vie. Ossian revient d'abord dans la technique descriptive : l'effet acoustique des tempêtes, les bruits, le chaos, la lumière sur les eaux, la violence du décor… La nature est relue dans sa fusion avec l'être. Velléda, par exemple, fait écho à Évella : « J'ai vu mon amour, mais son visage étoit pâle ; des gouttes humides tomboient de ses beaux cheveux, comme si elle eût sorti du sein de l'Océan ; le cours de ses larmes étoit tracé sur ses joues. J'ai reconnu Évella, j'ai pressenti son malheur[170]. » Ce sublime dynamique de l'orage est, en outre, à la base d'une nouvelle émergence : le goût de l'imparfait et du désarroi[171]. Ce n'est pas un hasard si ces quelques descriptions accompagnent le jeune homme lorsqu'il cède aux passions. Le « malheur du paysage » est aussi la souffrance de la femme. Les deux types de désordre se correspondent.

La lecture symbolique se révèle, par ailleurs, la plus utile : « Il faut en effet que le Chrétien prenne physiquement conscience de la puissance cosmique de la nature pour devenir capable de se détacher de l'assimilation encore primitive du créateur à la création, et puisse ainsi accéder à la conception augustinienne […] de la nature comme *vestigia Dei*[172]. »

Il faut, dirais-je, qu'on soit passé par la tempête pour savoir lire et interpréter les paysages d'Orient. Les références à la Bible et au Tasse réhabilitent ces régions désolées en les liant à l'expérience spirituelle :

> À l'instant, les Chrétiens se précipitent de leurs cavales ou de leurs chameaux. Ceux-ci se prosternent trois fois ; ceux-là se frappent le sein en poussant des sanglots ; les uns apostrophent la ville sacrée dans le langage le plus pathétique ; les autres restent muets d'étonnement, le regard attaché sur Jérusalem. *Mille souvenirs* accablent à la fois le cœur et l'esprit […] ! *Ô Muse de Sion, toi seule pourrais peindre ce désert, qui respire la divinité de Jéhovah, et la grandeur des prophètes !*
>
> […] Au premier aspect de cette région désolée, un grand ennui saisit le cœur. Mais lorsque, passant *de solitude en solitude*, l'espace s'étend sans bornes devant vous, peu à peu l'ennui se dissipe ; le voyageur éprouve *une terreur secrète* qui, loin d'abaisser l'âme, donne du courage et élève le génie. (je souligne) [*M.*, l. XVII, 378]

Ainsi l'armée des Croisés devant Jérusalem :

> Al gran piacer che quella prima vista
> dolcemente spirò ne l'altrui petto,

[170] *Dargo*, dans *Mélanges et poésies*, p. 19.
[171] B. Saint Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 95-97.
[172] M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 89.

alta contrizion successe, mista
di timoroso e riverente affetto…[173]

Chateaubriand arrive jusqu'à marquer, par un exemple d'*ekphrasis*, cette filiation épique[174].

La contemplation de l'espace devient enfin enseignement intérieur. Cymodocée et Dorothé sont devant la mer Morte, lorsque Jérôme en suggère l'exégèse :

> Vous foulez une terre encore fumante de Jéhovah, et que consolèrent ensuite les paroles miséricordieuses de Jésus-Christ. Jeune catéchumène, c'est par ces *solitudes sacrées* que vous allez chercher celui que vous aimez ; les souvenirs de ce désert grand et triste se mêleront à votre amour pour le fortifier et *le rendre plus grave* : l'aspect de ces bords désolés est également propre à nourrir ou à éteindre les passions. (je souligne) [*M.*, l. XIX, 413]

J'oserais contester l'opinion de M. Pinel sur les paysages du sacré. À la fin de l'étude sur l'épopée des *Martyrs*, elle conclut que l'expérience intime aussi bien que l'idée de transcendance ne peuvent être empruntées à aucun modèle[175]. L'intertexte épique moderne montre souvent le contraire. L'apport des modèles s'étend dans le domaine descriptif d'abord comme procédé stylistique ; puis, il nourrit la pensée de l'auteur au point de vue esthétique ; enfin, il l'accompagne en filigrane dans l'écriture du Moi. C'est l'ensemble de ces plans que sa longue épopée élabore, pour trouver, après des siècles, un nouveau compromis. Le niveau immatériel – le merveilleux d'un côté, les lieux divins de l'autre – engendre, dans l'épopée, une importante transition : la référence aux Modernes, aussi topique soit-elle, est la clé de cette herméneutique. Le Créateur, la Créature, l'homme jeté dans l'Histoire, se rencontrent dans l'espace partagé grâce à un art descriptif inconnu des Anciens. L'effusion personnelle n'y est jamais effacée. Le Paradis et l'Enfer sont toujours perceptibles. C'est l'Éden qu'il faut chercher ailleurs, peut-être dans un ultime « exil ».

[173] « À la douce joie qu'inspira cette première vue, succède tout à coup une tristesse profonde, mêlée de crainte et de respect. » *La Jérusalem délivrée*, III, str. 5.
[174] Toute l'intrigue de *La Jérusalem délivrée* se trouve peinte sur les portes de Saint Sépulcre contemplées par Cymodocée : « L'artiste divin avait aussi représenté, parmi tant de merveilles, le poète qui devait un jour les chanter… » [*M.*, l. XVII, 381]. Ce poète, c'est le Tasse lui-même. J'ai analysé ce passage en détail *supra*, chapitre I, p. 29-30.
[175] M. Pinel, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, *op. cit.*, p. 96.

Conclusion

« La Révolution a coupé en deux l'histoire du genre épique entre un avant sans larmes et un après mélancolique et pathétique. Mais ces larmes sont de libération, mais cette épopée qui pleure est une épopée révolutionnaire, parce qu'à l'admiration sidérée pour les vainqueurs elle substitue la compassion pour les vaincus, et au récit du triomphe des forts la grande geste de la pitié comme résistance au mal historique[176] ».

En 1864, Victor Hugo relançait le défi[177]. Il pensait certainement à la fresque des *Martyrs* lorsque – conscient de sa tâche – il prônait une épopée larmoyante. L'écrivain des *Natchez* avait en fait retenté l'entreprise dans le ton dramatique du *Génie*. Le roman historique aurait dû se plier au jeu des Muses et donner à la nation le poème éternel. Si on cria à la faillite à propos des *Martyrs*, cela n'a que peu d'importance. Chateaubriand y déploya abondamment son talent littéraire dans plusieurs directions. L'intertextualité reste peut-être l'atelier le plus utile pour comprendre son génie original. Point nodal d'une poétique refondée de l'*épos*, elle figure, chez le chantre, comme la base de ses révolutions. Sujet, caractères et paysages, construits par morceaux, infléchissent l'épopée et mêlent les genres. La galerie du *Génie* revit dans la fiction d'une âme profonde. *Les Martyrs*, quant à eux, ont en germe plusieurs types d'inflexions : « épopée philosophique » (une réflexion sur l'Histoire), « épopée humanitaire » ou de l'homme intérieur, hybridation dramatique et couleur romanesque[178] s'y retrouvent confondues. Ossian, Milton, Klopstock, Gessner sont tantôt réévalués tantôt contestés. Coupés, collés, traduits, leurs textes peuvent fonder une œuvre monde. C'est plutôt dans cette riche mosaïque qu'il faudrait concevoir le succès de l'ouvrage. À une époque où la geste des vaincus, la portée du malheur ou d'un héros plus humain sont la seule solution pour penser le réel, Chateaubriand renouvelle l'épopée en la mettant au diapason du présent. Ossian et Voltaire, convertis à l'occasion, participent à la tâche. Il s'agit de poursuivre, après l'élan nostalgique du *Génie*, l'historicisation de l'espace fictionnel. Ces pages, tirées du livre XXIV des *Martyrs*, synthétisent ma lecture :

> Ô Muse, qui daignas me soutenir dans une carrière aussi longue que périlleuse, retourne maintenant aux célestes demeures ! J'aperçois les bornes de la course ; je vais descendre du char, et pour chanter l'hymne des morts, je n'ai plus besoin de ton secours. Quel Français ignore aujourd'hui les cantiques funèbres ? Qui de nous n'a mené le deuil autour d'un tombeau, n'a fait retentir le cri des funérailles ? C'en est fait, ô

[176] C. Millet, « Les Larmes de l'épopée. Des *Martyrs* à *La Légende des siècles* », dans *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 13.
[177] « Les écrivains fils de la Révolution ont une tâche sainte. Ô Homère, il faut que leur épopée pleure… » *William Shakespeare*, III, II. Voir la même étude de Claude Millet (*ibid.*).
[178] *Id.*, p. 12.

> Muse, encore un moment, et pour toujours j'abandonne tes autels ! Je ne dirai plus les amours et les songes séduisants des hommes : il faut quitter la lyre avec la jeunesse.

Ce que Chateaubriand ne fera certes pas, malgré le ton rétrospectif de ses adieux à la Déesse :

> Adieu consolatrice de mes jours, toi qui partageas mes plaisirs, et bien plus souvent mes douleurs ! Puis-je me séparer de toi sans répandre des larmes ! J'étais à peine sorti de l'enfance, tu montas sur mon vaisseau rapide, et tu chantas les tempêtes qui déchiraient ma voile ; tu me suivis sous le toit d'écorce du Sauvage, et tu me fis trouver dans les solitudes américaines les bois du Pinde. À quel bord n'as-tu conduit mes rêveries ou mes malheurs ? Porté sur ton aile, j'ai découvert au milieu des nuages les montagnes désolées de Morven, j'ai pénétré les forêts d'Erminsul, j'ai vu couler les flots du Tibre, j'ai salué les oliviers du Céphise et les lauriers de l'Eurotas. Tu me montras les hauts cyprès du Bosphore, et les sépulcres déserts du Simoïs. […] avec toi j'adorai les eaux du Jourdan, et je priai sur la montagne de Sion. [*M.*, l. XXIV, 482-483]

Le vrai but de ce texte ne ressort, toutefois, qu'à la fin. Il achève ses adieux par un bref manifeste de poétique : « Fidèle compagne de ma vie, en remontant dans les cieux laisse-moi l'indépendance et la vertu. Qu'elles viennent, ces Vierges austères, qu'elles viennent fermer pour moi le livre de la Poésie, et m'ouvrir les pages de l'Histoire. » Le propos serait bien légitime, si l'auteur n'avait pas rectifié tout de suite son acquis : « Mais que dis-je ! ne l'ai-je point déjà quitté le doux pays du mensonge ? Ah ! les maux que Galérius a fait souffrir aux Chrétiens ne sont pas de vaines fictions ! » [*M.*, l. XXIV, 483]

Chose d'autant plus correcte que le jeune Chateaubriand n'a jamais abandonné les autels de Clio en se vouant à Calliope.

Conclusion

Chateaubriand est un « homme aux ciseaux ». L'expression, d'Antoine Compagnon[1], s'adapte bien à l'esprit de cette thèse. L'écrivain s'est découvert à nous comme un habile artisan de la parole, aux prises avec un genre problématique (l'épopée), à une époque capitale pour le sort de la France (1789-1810). Cette facette peu étudiée a toutefois imposé la nécessité d'une enquête tant dans le domaine poétologique que dans celui philosophique ou idéologique. Il a fallu, en d'autres mots, repenser Chateaubriand dans le sillage des « Querelles », sans pourtant négliger, au fil de son travail intertextuel, la portée historico-politique d'une épopée au XIX^e^ siècle. La démarche a été dictée par le statut de la Muse, absente depuis longtemps du panthéon des Français et s'imposant – après l'exemple de Voltaire et la naissance d'Ossian – par une série de questions cardinales. D'une part, l'écriture du « Grand Œuvre » impliquait le dilemme de l'imitation, d'où irradiaient à la fois les disputes concernant les *topoï* (« merveilleux », « héros épiques », « enchâssement narratif »…). De l'autre, il était nécessaire d'adapter les préceptes au progrès des mentalités, c'est-à-dire aux valeurs et aux besoins des contemporains. Bref, depuis l'âge de Boileau, un renouvellement était souhaité qui aurait dû mettre l'art poétique au diapason de l'Histoire : « Ce renouvellement consistait à dépasser délibérément le niveau proprement littéraire des discussions pour ou contre Homère et l'Antiquité, pour situer le débat entre « deux sortes d'esprit, deux manières de comprendre la vie morale et la vie intellectuelle », […] deux visions du monde ou deux idéologies[2] ». Si aux Anciens revenaient les mérites de la forme, c'est avec les Modernes qu'on tentait de franchir des topiques désormais périmés, suivant un dispositif à double détente : d'un côté, le refus radical des classiques ; de l'autre, leur dépassement sous le signe de la continuité.

En ce sens, une réflexion sur la théorie et la pratique de l'épopée au lendemain des Lumières peut encore se révéler intéressante. D'autant plus si l'on choisit d'interroger Chateaubriand, penseur prolifique au centre des changements politiques et esthétiques de son Temps. Imite-t-il les Anciens ? Connaît-il les Modernes ? Par quelles voies a-t-il renouvelé le « genre somme » ?

Un grand nombre de prémisses a d'abord structuré ma recherche. La première m'a dévoilé un *corpus* qui correspond *grosso modo* à ses œuvres de jeunesse. Chateaubriand

[1] A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.*, p. 27.
[2] A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, *op. cit.*, p. 199.

manifeste ses vœux épiques dans une apologie, le *Génie du christianisme* (1802), et dans deux vastes tableaux fictionnels, *Les Natchez* (1789-1826 ; fresque indienne où s'insèrent les épisodes *René* et *Atala*) et *Les Martyrs* (1809). La seconde a d'autre part tenté d'élucider les circonstances biographiques et historiques entourant la rédaction de chaque texte. Au cours de cette étude, les années controversées de l'exil en Angleterre ont spécialement retenu mon attention. C'est pendant cette période (1793-1800), dans un climat anglomane et néoclassique, que le jeune noble a rencontré ses maîtres épiques : un ensemble de traductions, parmi lesquelles se détachent celles d'Ossian et de Milton, en portent les signes. Au-delà des simples soucis alimentaires, Chateaubriand n'a pas traduit au hasard. La première manière du traducteur ouvre un espace fécond, où les goûts de l'exilé côtoient la formation d'une véritable communauté d'esprits. L'analyse détaillée des fragments a fait paraître un jeu d'écarts et de reprises fort significatif : l'on retrouve en effet, par apport aux deux poètes, des points d'opposition et des liens d'admiration, leur ascendant s'exerçant, en premier lieu, aux niveaux littéraire, religieux et politique.

Or, la transposition n'est que l'un des phénomènes linguistiques par lesquels Chateaubriand élabore ses modèles ; elle figure comme un moyen fondamental pour formuler, à partir des textes-sources, une vision du monde originale. Loin de peindre un trait périphérique de l'écriture, les modes de l'intertextualité représentent un carrefour stratégique et même polyphonique à l'œuvre sous la plume de l'auteur. Tout objet littéraire est glose, réseau de va-et-vient incessants, d'influences très variées, que l'on tente de distribuer *ex novo*. L'intertexte intègre une sphère dialectique où se mêlent la mémoire culturelle et la sensibilité personnelle du lecteur. Celui-ci peut couper, coller, commenter, relier ce qu'il lit d'après un axe sémiologique[3] à lui seul : citations, allusions, commentaires, résumés, traduction, les termes prolifèrent tant les emplois peuvent fluctuer, subtilement et subrepticement. L'accent est déplacé sur le point d'arrivée : « seuls importent l'aval et les transformations qu'il fait subir à l'amont[4]. »

Si l'on tente d'appliquer cette approche à l'étude de l'épique, l'analyse s'enrichit en devenant plus fructueuse : d'abord, les règles canoniques de Calliope favorisent, elles aussi, des réseaux d'influences et en suggèrent l'absorption ; qui plus est, l'espace fictionnel de la Muse permet en même temps au poète l'assemblage de nouvelles mosaïques, censées avoir à leur tour des fonctions spécifiques produisant des messages et des sens nouveaux. Une épopée doit « renfermer l'univers », illustrer les enjeux historiques, politiques et sociaux d'une

[3] Le mode de faire sens dans le texte.
[4] S. Rabau, « Introduction », dans *L'intertextualité*, *op. cit.*, p. 16.

nation, repenser le présent par le biais du passé[5] et, au XIX^e^ siècle, dessiner un être humain plus complexe, voire renouvelé.

C'est ainsi que le choix du *corpus* devient fondamental pour comprendre tout essai de re-construction. L'étude des nombreuses réécritures, des témoins que Chateaubriand somme dans ses pages, des formes et des fonctions du « déjà dit », a confirmé cette intuition.

Le poète, on l'a vu, a consigné l'essentiel de sa théorie dans le *Génie du christianisme*. Très attentif à la hiérarchie des genres, il y a érigé en effet une « Poétique » de l'épopée où Homère voisine avec la Bible, où les Anciens voisinent avec les œuvres des Modernes. Les emprunts et les greffes n'ont pas seulement tracé, à travers ces parallèles, la pensée d'un génie médiateur (car on a l'impression que l'ancienne tradition peut survivre à condition d'être relue dans l'optique des Chrétiens). Un travail sur la lettre s'est détaché du plan même de l'essai, selon trois perspectives différentes : la vérité et la profondeur des poèmes chrétiens ont enrichi les sujets, les caractères (leurs passions) et les paysages de l'*épos*.

L'intertexte épique moderne a ainsi fourni le terrain le plus apte à tenter une relecture stylistique, esthétique et idéologique du grand genre. D'ailleurs, « les livres qui constituent la partie « Poétique du christianisme » du *Génie* participent d'un travail de restauration qui illustre bien l'attention que porte Chateaubriand aux filiations littéraires, ainsi que son souci de situer son écriture par rapport à un héritage discuté au besoin, mais pleinement assumé. Après la rupture de la Révolution, il entend refonder la littérature en la réinscrivant dans une histoire culturelle, en l'enracinant dans une tradition qui puisse lui faire comprendre d'où elle est issue, ce qu'elle prolonge, mais aussi ce dont elle doit s'écarter pour se perfectionner[6]. »

La reprise et l'écart par rapport à Voltaire – personnage d'un chapitre dialogique – ont montré les fonctions du réemploi en frayant le chemin au futur chantre épique. Le Tasse, Milton, Klopstock, Gessner, Fénelon, Ossian et Bernardin de Saint-Pierre ont contribué à faire tant des actants que des lieux « génériques » les carrefours de plusieurs synergies. En outre, un nouveau sentiment, né au sein des conflits des passions, a engendré la fusion romanesque : un poème « larmoyant », élégiaque, où prévaut le point de vue des vaincus, a substitué les conquêtes ; la vie du poète et l'existence de l'individu ont remplacé l'héroïsme canonique ; des espaces symboliques, beaucoup plus que physiques, ont témoigné du malheur de l'Histoire. « L'homme moderne ne peut plus recourir à la lyre joyeuse d'Homère, mais est condamné au cinnor hébreu et à voiler, chaque matin, sa beauté, pour se ceindre de son

[5] Fonction que Voltaire a assignée à l'épopée par sa *Henriade*.
[6] F. Bercegol, « *Génie du christianisme*, génie du romanesque », art. cité, p. 192.

cilice[7]. » Ce n'est pas un hasard si le jeune emigré, victime de la Révolution, a trouvé, dans les plis de ses œuvres et à travers l'intertexte, le moyen d'exprimer sa pensée politique. Les espoirs d'une régénération, devinables sous les riches assemblages du *Génie*, l'ont entériné : son écriture repose « sur une articulation originale d'une part du passé et du présent, d'autre part du politique et du culturel[8] ».

On peut en juger davantage si l'on passe des préceptes aux exemples. *Les Natchez* et *Les Martyrs* n'ont fait que réactualiser les tensions du traité en les développant dans la pratique narrative. Les mots d'autrui y sont repris pour fonder le socle multiforme dans lequel l'épopée a pu évoluer : sujets, caractères et paysages – en renouvelant les *topoï* – ont scandé ses nombreuses mutations. D'abord, des morceaux intertextuels ont tissé, sous le couple « proposition-invocation », d'importants réseaux herméneutiques ; une Muse en est issue qui n'est plus l'Esprit heureux et lumineux des Anciens. Jouant de la lyre mais aussi de la harpe, elle ne peut plus chanter, au seuil du livre, les glorieuses entreprises du passé. Pliée sur les histoires d'un peuple infortuné, elle n'hésite pas à y mêler, en revanche, le drame et le roman.

L'influence des Modernes (surtout Milton et Klopstock) a investi pareillement les puissances merveilleuses. L'analyse des passions – tirée des devanciers et adaptée au nouveau contexte – y a suggéré une « humanisation » très éloquente. Des échos novateurs ont émané des récits enchâssés : les héros anciens ont désormais laissé la place au parcours spirituel d'un Moi intime.

« Chateaubriand – a-t-on dit – est le premier « écrivain écrivant » de la littérature française, le premier auteur où l'intention idéologique paraisse indissociable de l'effet d'art résultant de l'écriture […]. *Il* est d'ailleurs lui-même tellement pénétré de cette synthèse rêvée entre littérature et « histoire » […][9] » qu'il en finit par l'ériger dans l'épopée. Or, à une époque où le roman semblait triompher, ses intuitions n'ont pas cessé d'attirer des émules. L'usage des sources chrétiennes posait d'emblée un enjeu de taille : « représenter dans la France post-révolutionnaire la fondation de la modernité européenne[10] ». Plusieurs contemporains crurent résoudre les débats sans pourtant égaler le précurseur. Le Groupe de Coppet opposa les chevaliers des Croisades aux martyrs de Dioclétien ; M^me^ de Staël et Constant intégrèrent la partie la plus théorique du *Génie*, relançant les beautés des combats au lendemain des drames des *Natchez*. Personne, cependant, ne réussit à construire un système

[7] Jean-Marie Roulin, « Chateaubriand : cinq manières de convoquer Homère », dans *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, actes du colloque de Grenoble (23-25 octobre 1995) édités par Françoise Létoublon et Catherine Volpilhac-Auger, Paris, Champion, 1999, p. 408.
[8] A. Vaillant, « Chateaubriand et ses adieux à la littérature », art. cité, p. 577.
[9] *Id.*, p. 574.
[10] J.-M. Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, *op. cit.*, p. 208.

narratif achevé. Aucune œuvre épique ne suivit aux discussions, *Florestan* et Richard Cœur de Lion étant en fait des projets avortés[11]. Si ces quelques tentatives avaient vivifié la filière historique – prônée en France par Voltaire, puis par Chateaubriand – l'originalité de ce dernier demeura inaltérée pendant des siècles. Ses mérites résidaient dans un bon nombre de domaines, illustrés tout récemment par des études spécifiques[12] auxquelles cette thèse se rattache. Pour ma part, j'ai pu les résumer dans deux axes majeurs : l'étendue de sa culture littéraire (mûrie au cours d'une vie active) et la richesse de ses techniques de composition. Ces deux points, d'ailleurs, ont pu être regroupés dans un même lieu critique : l'« intertexte épique moderne ». Chateaubriand – écrit Marika Piva – « se définit au détour des grands auteurs […] par l'assemblage et la mise en relation de différents textes, mythes et souvenirs. Sa création est traversée d'échos et de réminiscences qui deviennent des références essentielles dans l'élaboration de son œuvre et dans la composition du moi[13]. » Par cette forme d'« érudition créatrice », « les textes antérieurs […] se nouent à des souvenirs personnels et à la mémoire historique[14] ».

La confrontation avec les maîtres, forgés au feu moral de la Bible, a enfin doté sa théorie et sa pratique de l'épopée d'un double « tremblement », celui du temps et du cœur. Abordé sous cet angle, Chateaubriand a repensé le destin de la Muse dans le cadre propre à une autre écriture. Celle qu'il couronnera, « le crucifix à la main[15] », dans les *Mémoires d'outre-tombe*.

[11] *Florestan, ou le Siège de Soissons* est un « roman en vers » situé au sixième siècle auquel Constant a travaillé de 1813 à 1826 (l'intrigue se construit sur le partage de la France à la mort de Clotaire en 562). Richard Cœur de Lion devait être au centre du projet épique dont rêvait M^me^ de Staël vers 1810. Cf. Jean-Marie Roulin, « Épopées et romans chevaleresques dans le Groupe de Coppet : racines nationales et identité européenne », dans *Le Groupe de Coppet et l'Europe*, Actes du 5^e^ colloque international de Coppet (Tübingen 1993), Lausanne, Institut B. Constant, 1994, p. 183-197.

[12] On pense surtout à Jean-Marie Roulin et à Marie Pinel, auxquels j'emprunte le gros de cette recherche.

[13] Marika Piva, *La parole redite. Formes et fonctions de la citation dans les* Mémoires d'outre-tombe, thèse de doctorat sous la direction de Patrizio Tucci, Université de Padoue, 31 décembre 2004, p. 201.

[14] *Ibid.*

[15] *MOT*, IV, l. XLII, ch. 18, 1030.

ANNEXES

ANNEXE I

Chronologie de la vie et des œuvres du jeune Chateaubriand (1768-1811)

Cet exposé chronologique de la vie et des œuvres de Chateaubriand a le but de fournir un bon nombre de repères biographiques qui puissent aider le lecteur à mieux suivre le développement de ma thèse. Or, étant ici question du rapport textuel d'un auteur vis-à-vis d'un genre littéraire (l'épopée moderne), il m'a semblé plutôt normal de limiter la période interrogée à la jeunesse de Chateaubriand, c'est-à-dire à l'époque de sa véritable formation esthétique. Le choix de s'arrêter à 1811, enfin, rend compte de mon *corpus*, englobant essentiellement le *Génie du christianisme* (1802), *Les Natchez* (titre attesté en 1798) et *Les Martyrs* (1809).

1768	(*4 septembre*) Naissance de François-René de Chateaubriand à Saint-Malo. Il est le dernier de dix enfants. Son père, le comte René-Auguste de Chateaubriand, était voué aux activités maritimes et au commerce des armes.
1768-1771	François-René est confié à une nourrice et passe les premières années de sa vie chez sa grand-mère, Bénigne de Bedée, dans le village de Plancoët.
1777	Suite à un incendie (*nuit du 16 au 17 février 1776*), les Chateaubriand sont obligés de quitter leur hôtel pour s'installer au château de Combourg. François-René est envoyé au collège de Dol.
1781	Il entre comme élève au collège des jésuites de Rennes.
1782	(*Avril*) Après le mariage de sa sœur Julie, il reste seul avec Lucile. Début de ses rêveries au château de Combourg.
1783-1784	(*1er avril et 17 juin 1783*) À Brest, le jeune François-René attend en vain le brevet d'aspirant garde de la marine. Rentré à Combourg, il déclare sa volonté d'embrasser l'état ecclésiastique. Mais, après une brève période au collège de Dinan, il y renonce (*1784*) pour rester au château paternel (suite de ses rêveries, « premier souffle de la muse », la Sylphide)

1786 (*Août*) François-René part à Cambrai pour rejoindre le Régiment de Navarre, où son frère Jean-Baptiste avait obtenu pour lui un poste de sous-lieutenant. Avant d'arriver à destination, il séjourne à Paris et en fréquente la société mondaine.

(*6 septembre*) Mort de René-Auguste de Chateaubriand, comte de Combourg.

1787 Jean-Baptiste devient cavalier du roi. Son mariage avec Aline de Rosambo, petite-fille de Lamoignon de Malesherbes (ministre sans portefeuille de Louis XVI), marque en même temps, pour François-René, le début d'une longue influence. Malesherbes s'était distingué, parmi les modérés, pour ses réformes concernant la liberté de la presse et l'abolition de la *lettre de cachet*. Il avait été, en outre, ami et protecteur de Jean-Jacques Rousseau. Ce qui ne manquera pas de susciter l'admiration du futur écrivain, souvent à Paris avec ses sœurs.

1788 (*Décembre*) François-René vit, en tant que noble, les bouleversements et les désordres des derniers États de Bretagne.

1789 À Paris, il assiste en spectateur à la Prise de la Bastille (*14 juillet*), est aux premières assemblées révolutionnaires et rencontre les personnages les plus en vogue (Mirabeau et Robespierre au premier rang). *En septembre*, sa noble descendance lui vaut l'affiliation à l'Ordre de Malte.

1790 Parution dans l'*Almanach des Muses* de l'idylle *L'amour de la campagne*. Malesherbes est à l'origine de son projet de traverser l'Atlantique. Le but de l'expédition aurait dû être officiellement la découverte du fameux passage du Nord-Ouest.

1791 (*8 avril*) Départ du port de Saint-Malo du brigantin Saint-Pierre qui aurait amené François-René en Amérique. Francis Tulloch, protestant écossais converti au catholicisme, est parmi ses compagnons de voyage. Il épouse la cause d'un groupe de prêtres réfractaires qui veulent fonder un couvent sulpicien outre-mer. Chateaubriand, à l'époque athée et *philosophe*, cherche à dissuader le gentilhomme de réaliser ce projet.

(*10 juillet*) Débarquement à Baltimore. De là, le voyageur remonte en barque le cours de l'Hudson jusqu'à Niagara. Cinq mois plus tard (*10 décembre*), à Philadelphie, il se rembarque pour regagner la France.

1792 (*2 janvier*) Arrivée au Havre après un naufrage heureusement conjuré.

(*21 février*) Mariage de François-René avec Céleste Buisson de la Vigne, noble fille bretonne âgée de 18 ans.

(*Mars*) Les mariés, Julie et Lucile quittent Saint-Malo pour Paris.

(*15 juillet*) François-René abandonne la capitale pour émigrer avec son frère Jean-Baptiste qu'il escorte jusqu'à Bruxelles. Puis, il poursuit seul sa route jusqu'à rejoindre, *au mois d'août*, l'Armée des Princes à Trèves. Cette milice d'émigrés commandée par le comte d'Artois avait la tâche d'assiéger la forteresse de Thionville que les républicains occupaient dans la vallée de la Moselle. La défaite de Valmy (*20 septembre*) obligeant les émigrés à la retraite, Chateaubriand doit se rendre, blessé et malade, à la frontière du Luxembourg. De là, à pied, il gagnera encore une fois Bruxelles pour revoir son frère et se remettre des opérations du siège. *Vers la fin de l'année*, l'arrivée des républicains l'amènera de nouveau à quitter la Belgique pour l'île de Jersey, où son oncle Bedée le soignera en l'arrachant à la mort.

1793 (*21 janvier*) Exécution capitale du roi Louis XVI. Chateaubriand décide de se retirer en Angleterre.

(*17-21 mai*) Débarquement à Southampton et passage à Londres. L'exilé loge, dans un premier temps, dans le grenier de son cousin La Bouëtardais, à Holborn. Jours de détresse et de misère.

(*Juillet*) Premier projet de l'*Essai sur les révolutions*. Le journaliste contre-révolutionnaire Jean-Gabriel Peltier l'introduit dans les cercles littéraires de la capitale, lui procure des traductions du latin et de l'anglais et l'installe dans un nouveau logement, au-dessus de l'imprimerie Baylis. C'est, donc, aux années 1793-1802 que remontent les premiers exercices traductifs d'Ossian et de Milton (plusieurs extraits de *Paradise Lost* seront insérés dans le *Génie*)

(*Octobre-décembre*) Sa présence dans les listes de secours aux émigrés français lui vaut un secours exceptionnel.

(*Octobre*) Sa femme et ses sœurs sont emprisonnées (à Fougères, puis à Rennes), pour n'être libérées qu'après un an.

1794 Départ pour Beccles, dans le Suffolk, où il enseignera le français et donnera des leçons particulières. De tristes nouvelles le rejoignent : l'emprisonnement de Céleste et de ses sœurs, l'arrestation de sa mère, la confiscation et la vente du château de Combourg, l'exécution de la

famille de Malesherbes (défenseur de Louis XVI), y compris son frère Jean-Baptiste.

1795-1796 L'enseignement, l'*Essai sur les révolutions*, un ancien projet romanesque sur les Indiens d'Amérique et la *Lettre sur l'art du dessein dans les paysages* (publiée en 1828) font l'occupation principale du jeune émigré. À Bungay, où il est aussi enseignant, il habite la maison du pasteur Ives. Une idylle amoureuse sans conséquence (à cause de sa situation d'homme marié) entre lui et Charlotte Ives, la fille du pasteur, le pousse à la décision de repartir pour Londres.

(*14 juillet*) Une aide financière lui est régulièrement accordée jusqu'à son retour en France (1800).

1797 (*18 mars*) Mise en vente de l'*Essai sur les révolutions* par l'éditeur Baylis. Succès modeste, mais de meilleures conditions de vie pour son auteur.

(*11 décembre*) Publication dans *Le Paris*, le journal de Peltier, du poème *Les Tombeaux champêtres, élégie imitée de Gray*.

1798 (*Janvier*) Chateaubriand peut désormais envoyer à l'éditeur Buisson un long extrait de son roman américain, *René et Céluta*. Dans ces mêmes jours, il fait la connaissance du poète Jean-Pierre Louis de Fontanes, proscrit après le coup d'État du 18 Fructidor (*4 septembre 1797*). Lié au plus jeune homme d'une amitié sans égale, Fontanes lui conseillera de transformer son roman en épopée, à laquelle il donnera ensuite le titre définitif de *Les Natchez* (attesté pour la première fois dans une lettre du *2 mai*). La correspondance que les deux amis s'échangent à partir du mois de mai témoigne effectivement de ce retour à la forme épique (cf. « Annexe II »).

(*Juin*) Chateaubriand apprend la mort de sa mère, Apolline de Bedée (*31 mai*).

1799 (*5 avril*) Il songe à la publication d'un opuscule intitulé *La Religion chrétienne par rapport à la morale et à la poésie*. C'est l'acte de naissance du futur *Génie du christianisme*.

(*26 juillet*) Mort de sa sœur Julie.

(*30 juillet*) Un article dans *Le Courrier de Londres* annonce la sortie de l'ouvrage *Du Christianisme considéré dans ses rapports avec la morale,*

l'éloquence et la poésie. Ces pages sont enrichies de plusieurs extraits des *Natchez*.

(*Automne*) Lectures de son essai sur la religion dans les différents cercles de l'émigration.

(*25 octobre*) Dans une lettre à Fontanes, l'écrivain exprime tout son chagrin pour les deux deuils qui l'ont frappé (la mort de sa mère, puis celle de Julie) et annonce ouvertement sa conversion.

(*9 novembre*) Coup d'État du 18 Brumaire : Bonaparte s'empare du pouvoir. Les projets d'unification annoncés par le régime répandent, parmi les émigrés, la certitude de pouvoir rentrer en France.

1800 (*6 mai*) Muni d'un passeport au nom de Jean-David de Lassagne, Neuchâtelois, Chateaubriand peut finalement débarquer à Calais. Il rapporte dans ses bagages les pages du *Génie* imprimées par Dulau, y compris les deux épisodes des *Natchez*, *René* et *Atala*. Il a dû renoncer au manuscrit des *Natchez*, laissé à Londres et récupéré plus tard.

(*9-10 mai*) Arrivée à Paris. Chateaubriand entame une longue et fructueuse collaboration avec l'ami Fontanes qui dirige le nouveau *Mercure de France*. C'est, en effet, sous la forme d'une lettre adressée à ce poète et publiée quelques mois plus tard dans ce journal (*22 décembre*) que Chateaubriand formulera ses meilleures réflexions esthétiques (« Lettre au C. Fontanes, sur la seconde édition de l'ouvrage de M^{me} de Staël », connue aussi comme « Lettre sur la perfectibilité » - cf. « Annexe II »).

1801 Chateaubriand se lie d'amitié avec Joseph Joubert. Cette rencontre lui vaut tout de suite l'accès à la haute société de Pauline de Beaumont, fille d'un ancien ministre de Louis XVI.

(*2 avril*) Parution d'*Atala* chez Migneret. Succès extraordinaire. Grâce à l'intercession d'Elisa Bacciochi, amie de Fontanes et sœur aînée de Bonaparte, Chateaubriand obtient la radiation de la liste des émigrés.

Du mois de mai jusqu'à la fin de l'année, il loge chez Madame de Beaumont (devenue son amante) à Savigny-sur-Orge. Dans sa maison de campagne, l'écrivain peut encore se consacrer à la rédaction du *Génie du christianisme*.

1802 (*14 avril*) Le *Génie du christianisme* peut enfin sortir dans sa version définitive chez Migneret. L'auteur a su choisir le bon moment,

remontant la ratification du Concordat avec l'Église au 16 juillet 1801. Une proclamation solennelle aurait en outre confirmé ce lien diplomatique quatre jours plus tard (*le 18 avril*), pendant les célébrations des Pâques. La publication de l'apologie suscite, malgré de nombreuses critiques, un véritable succès. Grâce à cet ouvrage, Chateaubriand devient un grand personnage littéraire et politique.

1803 (*Avril*) Le *Génie* est réimprimé (2e édition) avec un épître dédicatoire « Au Premier Consul Bonaparte ».

(*Mai*) Nommé secrétaire de légation à Rome, au service du cardinal Fesch (oncle de Napoléon), Chateaubriand quitte la France pour la Péninsule. Il traverse Lyon, Turin, Milan et Florence.

(*27 juin*) Arrivée à Rome.

(*4 novembre*) Mort de Pauline de Beaumont chez l'auteur.

(*29 novembre*) Suite à des opérations diplomatiques peu appréciées par le cardinal, Chateaubriand est révoqué de toutes ses fonctions et nommé chargé d'affaires dans le Valais.

1804 (*1-11 janvier*) Avant de quitter l'Italie, il visite les alentours de Rome, Naples et ses musées, Pouzzoles et la Solfatara, le Vésuve et les ruines de Pompéi.

(*21 janvier*) Départ de Rome pour Paris.

(*3 mars*) Parution, dans le *Mercure*, de la deuxième « Lettre à Fontanes », intitulée « Sur la campagne romaine ».

(*21 mars*) Exécution du duc d'Enghien, dernier membre des Condé. Chateaubriand donne ses démissions et se range dans l'opposition.

(*18 juin*) Première mention sous la plume de Chateaubriand des *Martyrs de Dioclétien*, titre primitif des *Martyrs*. L'ouvrage est annoncé et résumé dans une lettre à Delphine de Custine, datée le 29 prairial (cf. « Annexe II »).

(*10 novembre*) Mort de sa sœur Lucile, à Paris. Chateaubriand se trouve chez les Joubert.

1805 Début de sa relation amoureuse avec Natalie de Noailles.

Au mois d'août, il est en Suisse. Visite à Mme de Staël à Coppet. Excursions au Mont-Blanc et à la Grande-Chartreuse.

1806 (*Février*) Parution, dans le *Mercure*, du *Voyage au Mont-Blanc*.

(*Juillet-octobre*) Voyage en Orient, par Venise et Trieste. Il est à Athènes, à Constantinople et à Jérusalem. Après avoir remonté une partie du Nil, il s'embarque pour Tunis.

1807 Arrivée à Tunis. De là, il repart pour l'Espagne (Cordoue) où il rencontrera, probablement, Natalie de Noailles.

(*Mars*) Retour à Paris. Le voyage avait eu aussi le but de l'amener directement sur les lieux de son futur roman-épopée, *Les Martyrs*.

(*4 juillet*) Chateaubriand fait publier dans le *Mercure de France* un violent article (« Sur le voyage en Espagne de Laborde ») qui provoque la colère de Napoléon et son bannissement de Paris.

(*Août*) Il s'installe avec Céleste à la Vallée-aux-Loups.

1808 Année très féconde du point de vue de la production littéraire. Chateaubriand travaille aux *Martyrs*, à l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, aux *Aventures du dernier Abencérage*, aux *Études historiques* et à la tragédie *Moïse*. C'est également au cours de cette année qu'il commence à rédiger ses *Mémoires d'outre-tombe*.

1809 (*27 mars*) Mise en vente des *Martyrs* par Lenormant, après une série de difficultés dues à la censure impériale. Un bon succès, mais en même temps de vives polémiques.

(*31 mars*) Exécution d'Armand de Chateaubriand, cousin de l'écrivain.

1811 (*Février*) Chateaubriand est élu à l'Académie française. Il doit occuper le siège resté vacant après la mort de Marie-Joseph Chénier, ancien membre de la Convention et régicide. Son discours, ouvertement polémique à l'égard de son prédécesseur, provoque encore une fois la colère de Bonaparte. Il n'entrera jamais à l'Académie.

Ver la fin du mois (*26 février*), Lenormant fait paraître l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*.

(*Octobre*) À la Vallée-aux-Loups, Chateaubriand entreprend la rédaction des *Mémoires de ma vie*.

ANNEXE II

Correspondance de l'auteur ayant comme sujet principal ou secondaire l'épopée moderne[1]

I.

À Louis de Fontanes

15 août 1798 v[ieux] s[tyle].

Je ne puis vous dire tout le plaisir que j'ai éprouvé en recevant votre lettre. Il a été en proportion de la solitude de ma vie, et des longues heures que je passe seul avec moi-même. Vous sentez combien les marques du souvenir d'un ami de votre espèce doivent être chères alors. Si je suis la seconde personne à laquelle vous ayez trouvé quelques rapports d'âme avec vous, vous êtes la première qui ayez rempli toutes les conditions que je cherchais dans un homme. Tête, cœur, caractère, j'ai tout trouvé en vous à ma guise et je sens que désormais je vous suis attaché pour la vie. Il ne me manque plus que de connaître l'ami dont vous m'avez fait un si grand éloge, pour vous connaître dans toutes les parties de votre existence.

J'ai appris avec une grande et vraie joie vos heureux travaux, au bord de l'Elbe. Vous possédez sans aucun doute, le plus beau talent de la France, et il est bien malheureux que votre paresse soit un obstacle qui retarde la gloire dont nous vous verrons briller un jour. Songez, mon cher ami, que les années peuvent vous surprendre et qu'au lieu des tableaux immortels que la postérité est en droit d'attendre de vous, vous ne laisserez peut-être que quelques cartons qui indiqueront seulement ce que vous auriez été. C'est une vérité indubitable qu'il n'y a qu'un seul talent dans le monde. Vous le possédez cet art qui s'assied sur les ruines des empires, et qui seul sort tout entier du vaste possible que vous ne soyez pas touché de tout ce que le ciel a fait pour vous, et que vous songiez à autre chose qu'à *La Grèce sauvée* ? Vos savez que tout ceci n'est pas un pur jargon de ma part, je vous ai souvent parlé à ce sujet. Votre paresse me tient au cœur.

De vous à moi, et de *La Grèce sauvée* aux *Natchez*, la chute est immense, mais vous voulez que je vous parle de moi. Je vous dirai que le courage m'a abandonné depuis votre

[1] Je reproduis, dans cet annexe, le texte des lettres d'après l'édition Gallimard de la *Correspondance générale*. Elles correspondent respectivement aux lettres 36, 43, 51 et 263 du premier volume. Cf. F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale*, textes établis et annotés par Béatrix d'Andlau, Pierre Christophorov et Pierre Riberette, Paris, Gallimard, t. I (1789-1807), 1977, p. 85-87 ; p. 94-96 ; p. 106-123 ; p. 328-329.

départ. Tout ce que j'ai pu faire a été de mettre au net un troisième livre, et d'imaginer une nouvelle division du plan. Chaque livre portera un titre particulier. Les deux premiers, par exemple, s'appelleront *les livres du récit* ; le troisième, *le livre de l'enfer* ; le quatrième, *le livre des mœurs* ; le cinquième, *le livre du ciel* ; le sixième, *le livre d'Othaïti* ; le septième, *le livre des lois* etc., etc., de même que les Anciens disaient *le livre de la colère d'Achille*, *le livre des adieux d'Andromaque* etc. et de même qu'Hérodote avait divisé son histoire. Cette sorte de division tout antique, que je fais ainsi revivre, a quelque chose de singulièrement attrayant et d'ailleurs favorise beaucoup mon travail.

Au reste, mon cher ami, je passe ma vie fort tristement. J'ai revu la plupart des lieux que nous avions vus ensemble. J'ai dîné seul sur la *colline* dans cette petite chambre où nous avions vu le soleil couchant ; j'ai visité les jardins sur les bords de la *Rivière* ; j'ai eu deux longues conversations avec M. de L[amoignon]. Par ailleurs j'ai laissé là toutes vos autres connaissances. Je ne vois presque plus P[eltier]. Quelques personnes m'ont questionné sur votre compte. J'ai répondu comme je le devais. Il paraît que beaucoup *de petites gens* sont peu contents de vous. Au nom du ciel, évitez tout ce qui peut vous compromettre, laissez à d'autres que vous un métier indigne de vos talents, et qui troublerait le reste de votre vie et celle de vos amis.

Nous reverrons-nous jamais, mon cher ami ? Je ne sais ; mais je suis triste. Vous avez beaucoup moins besoin de moi que je n'ai besoin de vous. Votre famille et vos amis vous environnent, et vous trouvez en vous-même plus de ressources que je ne puis en trouver en moi. D'ailleurs il y a déjà six ans que je vis pour ainsi dire de *mon intérieur*, et il faut à la fin qu'il s'épuise. Et puis cet Argos dont on se ressouvient toujours, et qui après avoir été quelque temps une grande douceur, devient une grande amertume. Si vous avez quelque humanité écrivez-moi souvent, très souvent. Parlez-moi de vos travaux et de cette femme admirable que vous devez beaucoup aimer, car elle a beaucoup fait pour [vous. Des hau]teurs du bonheur ne m'oubliez pas. Indiquez-[moi] de nouveau, les moyens de correspondre avec vous ; je suppose que les premières adresses que vous m'aviez données ne valent plus rien. Adieu, croyez au sincère, au très sincère attachement de votre ami du temps de l'exil. Ne trouvez-vous pas qu'il y ait quelque chose qui parle au cœur dans une liaison commencée par deux Français malheureux, loin de la patrie ? Cela ressemble beaucoup à celle de *René* et d'*Outougamiz* ; nous avons *juré* dans un *désert* et sur des *tombeaux*.

Je ne signe point, ne signez plus. Le cousin vous dit mille choses ainsi que M. de L[amoignon]. Le Contrôleur des Finances n'a point tenu sa parole et je suis fort malheureux. Rappelez-moi au souvenir de l'ancien ami F[lins].

II.

À Louis de Fontanes

20 août 1799.

F./s.

On cherche à vendre pour 100 ou 60 pièces de 24 livres à Paris les feuilles d'un ouvrage qui s'imprime chez l'étranger et qui a pour titre *De la religion chrétienne par rapport à la morale et aux beaux-arts*. Cet octavo de grandeur ordinaire et formant un volume de 430 pages, est une réponse indirecte au poème de *La Guerre des dieux* et autres livres de cette sorte. Il se divise en 7 parties : la première traite des mystères, des sacrements et des vertus du christianisme *considérés moralement et poétiquement* ; la seconde considère les traditions des Écritures ; dans la troisième et quatrième parties, *on examine le christianisme employé comme merveilleux dans la poésie* ; la cinquième partie contient tout ce qui a rapport au culte en général, telles que les fêtes, les cérémonies de l'Église, etc. La sixième parle du *culte des tombeaux*, chez tous les peuples de la terre, en le comparant à ce que les chrétiens on[t] fait pour les morts ; la septième enfin se forme de sujets divers et détachés, comme de quelques chapitres sur les églises gothiques, sur les ruines, sur les monastères, sur les missions, sur les hospices, sur le culte des croix, des saints, des vierges dans le désert, sur les harmonies entre les grands effets de la nature et la religion chrétienne, etc., etc. Un grand nombre des meilleurs morceaux des *Natchez* se trouvent cités dans cet ouvrage qui est, comme vous le voyez, du *même auteur*.

On vous le recommande *particulièrement* pour la vente des feuilles, et *pour les papiers publics* lorsqu'il paraîtra. Adressez, nous vous en supplions, le plus tôt possible à ce sujet un mot par la voie d'Hambourg, ou toute autre voie, à MM. *Dulau et C°*, *libraires*, *Wardour Street*, à Londres. La maison de ces citoyens est fort connue dans la librairie, et est copropriétaire du manuscrit avec l'auteur. Si quelque libraire de Paris veut acheter les feuilles au prix offert, les citoyens Dulau et C° les lui feront passer à mesure qu'elles s'impriment à Londres, et de plus, s'engageront à ne publier chez l'étranger, que lorsque l'édition de Paris aura été mise en vente. Quel long silence, *citoyen* ! et que de choses d'amitié qu'on aurait à vous dire ! Mais dans ces temps de calamités il ne faut mettre dans une lettre que les mots absolument indispensables.

L'arrangement des 100 ou 60 louis n'est pas un arrangement que vous ne puissiez changer à volonté. Que vous obteniez plus ou moins : que l'on fasse le payement en argent ou en livres à votre choix et expédiés pour M. Dulau, tout cela est égal à l'auteur. Vous aurez

même les feuilles pour rien si vous le demandiez pour vous-même, et dans le dessein de vous en servir pour le mieux. In n'y a pas un mot de politique dans l'ouvrage qui puisse en empêcher la vente. Il est entièrement littéraire, et si nous connaissons bien votre indulgence pour l'auteur, vous serez content de ce que vous verrez. C'est peut-être ce qu'il a fait de mieux jusqu'à présent, outre ce que l'ouvrage contient des *Natchez*. Afin de donner un avant-goût au public de cette épopée des sauvages, le morceau *sur les cloches*, le *tombeau dans l'arbre*, le *coucher de soleil sur la mer*, le couvent au bord de la grève, et quelques autres s'y trouvent.

Pour répondre par Hambourg vous savez qu'il faut y avoir un correspondant qui y reçoive votre lettre et qui l'expédie pour l'Angleterre, cela se procure aisément.

F.s.

III.

À Louis de Fontanes

[Décembre 1800.]

Lettre au C. Fontanes, sur la seconde édition de l'ouvrage de M^me^ de Staël[2].

J'attendais avec impatience, mon cher ami, la seconde édition du livre de M^me^ de Staël, sur *la littérature*. Comme elle avait promis de répondre à votre critique, j'étais curieux de savoir ce qu'une femme aussi spirituelle dirait pour la défense de la *perfectibilité*. Aussitôt que l'ouvrage m'est parvenu dans ma solitude, je me suis hâté de lire la préface et les notes. Mais j'ai vu qu'on n'avait résolu aucune de vos objections. On a seulement tâché d'expliquer le mot sur lequel roule tout le système. Hélas ! il serait fort doux de croire que nous nous perfectionnons d'âge en âge, et que le fils est toujours meilleur que son père. Si quelque chose pouvait prouver cette excellence du cœur humain, ce serait de voir que M^me^ de Staël a trouvé le principe de cette illusion dans son propre cœur. Toutefois j'ai peur que cette dame, qui se plaint si souvent des hommes, en vantant leur perfectibilité, ne soit comme ces prêtres, qui ne croient point à l'idole dont ils encensent les autels.

Je vous dirai aussi, mon cher ami, qu'il me semble tout à fait indigne d'une femme du mérite de l'auteur, d'avoir cherché à vous répondre en élevant des doutes sur vos opinions politiques. Et que font ces prétendues opinions à une querelle purement littéraire ? Ne pourrait-on pas rétorquer l'argument contre M^me^ de Staël, et lui dire qu'elle a bien l'air de ne pas aimer le gouvernement actuel, et de regretter les jours *d'une plus grande liberté* ? M^me^ de Staël était trop au-dessus de ces moyens pour les employer. Elle devait les laisser à ces hommes qui, par esprit de philanthropie, préparent de loin la route de Cayenne à certains auteurs, si le *bon temps revient jamais*.

---

[2] On ne voulait point répondre à la préface que M^me^ de Staël vient de faire imprimer dans la seconde édition de son livre, contre le *Mercure*. La réplique était trop facile ; et d'ailleurs de semblables disputes vont toujours plus loin qu'on ne veut. L'auteur des deux extraits qui ont excité tant de colère, s'était cru obligé de raisonner et d'être poli. Les partisans de M^me^ de Staël se sont dispensés de ce soin. Ils ont évité prudemment toute discussion ; car ces hommes si profonds craignent, en général de se compromettre, et se dérobent à la difficulté quand on les serre de trop près. Mais ils ont une ressource assurée pour forcer un adversaire au silence. Il l'accusent de prêcher la *contre-révolution*, sitôt qu'il doute de leur infaillibilité. Quand une discussion littéraire devient un crime politique, il faut se taire et attendre. C'est le parti qu'avait pris le critique de M^me^ de Staël ; mais cette lettre lui parvient au moment même. Les choses neuves, la brillante imagination et l'intérêt dont elle est remplie, ne lui permettent pas de la supprimer et de la retarder. Au reste, elle renferme plusieurs opinions qu'il ne partage pas, et c'est pour cela qu'il la publie. Ce qu'on y dit de Locke et des idées innées mériterait surtout un long examen. Mais ce qu'on y ajoute sur l'opinion des Anglais, à l'égard de ce même Locke, est de toute vérité. De plus, M^me^ de Staël est traitée avec tous les égards qu'elle mérite, et c'est la dernière fois qu'il en sera question dans ce journal (*Note des rédacteurs*).

À 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 M^me^ de Staël la *perfectibilité*. J'ai le malheur de croire avec Pascal que la religion chrétienne a seule expliqué le problème de l'homme. Vous voyez que je commence par me mettre à l'abri sous un grand nom, afin que vous épargniez un peu mes idées étroites et ma superstition antiphilosophique. Au reste, je m'enhardis en songeant avec quelle indulgence vous avez déjà annoncé mon ouvrage. Mais cet ouvrage, quand paraîtra-t-il ? Il y a deux ans qu'on l'imprime, et il y a deux ans que le libraire ne se lasse point de me faire attendre, ni moi de corriger. Ce que je vais donc vous dire dans cette lettre, sera tiré en partie de mon livre futur, sur le *Génie du christianisme* ou les *Beautés poétiques et morales de la religion chrétienne*. Il sera divertissant pour vous, de voir comment deux esprits, partant de deux points opposés, sont quelquefois arrivés aux mêmes résultats. M^me^ de Staël donne à la philosophie ce que j'attribue à la religion.

Et, en commençant par la littérature ancienne, je vois bien avec l'ingénieux auteur que vous avez réfuté, que notre théâtre est supérieur au théâtre ancien ; je vois bien encore que cette supériorité découle d'une plus profonde étude du cœur humain. Mais à quoi devons-nous cette connaissance des passions ? Au christianisme, et nullement à la philosophie. Vous riez, mon ami, écoutez-moi.

S'il existait une religion dont la qualité essentielle fût de poser une barrière aux passions de l'homme, elle augmenterait nécessairement le jeu de ces passions dans le drame et dans l'épopée ; elle serait, par sa nature même, beaucoup plus favorable au développement des caractères, que toute autre institution religieuse, qui, ne se mêlant point aux affections de l'âme, n'agirait sur nous que par des scènes extérieures. Or, la religion chrétienne a cet avantage sur les cultes de l'antiquité : c'est un vent céleste qui enfle les voiles de la vertu, et multiplie les orages de la conscience autour du vice.

Toutes les bases du vice et de la vertu ont changé parmi les hommes, du moins parmi les hommes chrétiens, depuis la prédication de l'évangile. Chez les anciens, par exemple, l'humilité était une bassesse, et l'orgueil une qualité. Parmi nous, c'est tout le contraire : l'orgueil est le premier des vices, et l'humilité la première des vertus. Cette seule mutation de principes bouleverse la morale entière. Il n'est pas difficile d'apercevoir que c'est le christianisme qui a raison, et que lui seul a rétabli la véritable nature. Mais il résulte de là que nous devons découvrir dans les passions, des choses que les anciens n'y voyaient pas, sans qu'on puisse attribuer ces nouvelles vues du cœur humain à une perfection croissante du génie de l'homme.

Donc, pour nous, la racine du mal est la vanité, et la racine du bien la charité. De sorte que les passions vicieuses sont toujours un composé d'orgueil, et les passions vertueuses, un composé d'amour. Avec ces deux termes extrêmes, il n'est point de termes moyens qu'on ne trouve aisément dans l'échelle de nos passions. Le christianisme a été si loin en morale, qu'il a, pour ainsi dire, donné les abstractions ou les règles mathématiques des émotions de l'âme.

Je n'entrerai point ici, mon cher ami, dans le détail des caractères dramatiques, tels que ceux du père, de l'époux, etc. Je ne traiterai point aussi de chaque sentiment en particulier : vous verrez tout cela dans mon ouvrage. J'observerai seulement, à propos de l'amitié, en pensant à vous, que le christianisme en développe singulièrement les charmes, parce qu'il est tout en contrastes comme elle. Pour que deux hommes soient parfaits amis, ils doivent s'attirer et se repousser sans cesse par quelque endroit : il faut qu'ils aient des génies d'une même force, mais d'un genre différent ; des opinions opposées, des principes semblables, des haines et des amours diverses, mais au fond la même dose de sensibilité ; des humeurs tranchantes, et pourtant des goûts pareils ; en un mot de grands contrastes de caractères, et de grandes harmonies de cœur.

En amour, M^me^ de Staël a commenté *Phèdre* : ses observations sont fines, et l'on voit par la leçon du scoliaste, qu'il a parfaitement entendu son texte. Mais si ce n'est que dans les siècles modernes, que s'est formé ce mélange des sens et de l'âme, cette espèce d'amour dont l'amitié est la partie morale, n'est-ce pas encore au christianisme que l'on doit ce sentiment perfectionné ? N'est-ce pas lui qui, tendant sans cesse à épurer le cœur, est parvenu à répandre de la spiritualité jusque dans le penchant qui en paraissait le moins susceptible ? et combien n'en a-t-il pas redoublé l'énergie en le contrariant dans le cœur de l'homme ? le christianisme seul a établi ces terribles combats de la chair et de l'esprit, si favorables aux grands effets dramatiques. Voyez, dans *Héloïse*, la plus fougueuse des passions luttant contre une religion menaçante. Héloïse aime, Héloïse brûle ; mais là, s'élèvent des murs glacés ; là, tout s'éteint sous des marbres insensibles ; là, des châtiments ou des récompenses éternelles attendent sa chute ou son triomphe. Didon ne perd qu'un amant ingrat : oh ! qu'Héloïse est travaillée d'un tout autre soin ! Il faut qu'elle choisisse entre Dieu et un amant fidèle ; et qu'elle n'espère pas détourner secrètement au profit d'Abeilard, la moindre partie de son cœur : le Dieu qu'elle sert est un Dieu jaloux, un Dieu qui veut être aimé de préférence ; il punit jusqu'à l'ombre d'une pensée, jusqu'au songe qui s'adresse à d'autres qu'à lui.

Au reste, on sent que ces cloîtres, que ces voûtes, que ces mœurs austères, en contraste avec l'amour malheureux, en doivent augmenter encore la force et la mélancolie. Je suis fâché que M^me^ de Staël ne nous ait pas développé *religieusement* le système des passions. La *perfectibilité* n'était pas, du moins selon moi, l'instrument dont il fallait se servir pour

mesurer des faiblesses. J'en aurais plutôt appelé aux erreurs mêmes de ma vie : forcé de faire l'histoire des songes, j'aurais interrogé mes songes, et si j'eusse trouvé que nos passions sont réellement plus déliées que les passions des anciens, j'en aurais seulement conclu que nous sommes plus parfaits en illusions.

Si le temps et le lieu le permettaient, mon cher ami, j'aurais bien d'autres remarques à faire sur la littérature ancienne : je prendrais la liberté de combattre plusieurs jugements littéraires de M^me^ de Staël[3].

Je ne suis pas de son opinion touchant la métaphysique des anciens : leur dialectique était plus verbeuse et moins pressante que la nôtre ; mais en métaphysique, ils en savaient autant que nous.

Le genre humain a-t-il fait un pas dans les sciences morales ? non ; il avance seulement dans les sciences physiques : encore combien il serait aisé de contester les principes de nos sciences ? Certainement Aristote, avec ses dix catégories qui renfermaient toutes les forces de la pensée, était aussi savant que Bayle et Condillac en *idéologie* ; mais on passera éternellement d'un système à l'autre sur ces matières : tout est doute, obscurité, incertitude en métaphysique. La réputation et l'influence de Locke sont déjà tombées en Angleterre. Sa doctrine, qui devait prouver si clairement qu'il n'y a point d'idées innées, n'est rien moins que certaine, puisqu'elle échoue contre les vérités mathématiques qui ne peuvent jamais être entrées dans l'âme par les sens. Est-ce l'odorat, le goût, le toucher, l'ouïe, la vue, qui ont démontré à Pythagore que, dans un triangle rectangle, le carré de l'hypoténuse est égal à la somme des carrés faits sur les deux autres côtés ? Tous les arithméticiens et tous les géomètres diront à M^me^ de Staël, que les nombres et les rapports des trois dimensions de la matière sont de pures abstractions de la pensée, et que les sens, loin d'entrer pour quelque chose dans ces connaissances, en sont les plus grands ennemis. D'ailleurs, les vérités mathématiques, si j'ose le dire, sont innées en nous, par cela seul qu'elles sont éternelles. Or, si ces vérités sont éternelles, elles ne peuvent être que les émanations d'une source de vérité qui existe quelque part. Cette source de vérité ne peut être que Dieu. Donc l'idée de Dieu, dans l'esprit humain, est, à son tour, une idée innée ; donc notre âme, qui contient des vérités éternelles, est au moins une immortelle substance.

Voyez, mon cher ami, quel enchaînement de choses, et combien M^me^ de Staël est loin d'avoir approfondi tout cela. Je serai obligé, malgré moi, de porter ici un jugement sévère.

[3] Par exemple, cet *esprit philosophique* qu'elle attribue obstinément aux Romains, contre toute évidence. Il est vrai que, dans sa seconde édition elle donne la preuve de ce prétendu *esprit philosophique*, la grande vénération du peuple et du sénat pour les lois de Numa qui était *philosophe*. Oh ! pour cette philosophie, à la bonne heure ! mais il est vraisemblable que le législateur inspiré par Égérie, que l'instituteur des prêtres Saliens, s'occupait peu de l'analyse des facultés de l'âme. L'érudition et les raisonnements de M^me^ de Staël sont d'une égale force, je leur préfère son imagination et son esprit (*Note des rédacteurs*).

M^me^ de Staël, se hâtant d'élever un système, et croyant apercevoir que Rousseau avait plus pensé que Platon, et Sénèque plus que Tite-Live, s'est imaginé tenir tous les fils de l'âme et de l'intelligence humaine ; mais les esprits pédantesques, comme moi, ne sont point du tout contents de cette marche précipitée. Ils voudraient qu'on eût creusé plus avant dans le sujet ; qu'on n'eût pas été si superficielle ; et que, dans un livre où l'on fait la guerre à l'imagination et aux préjugés, dans un livre où l'on traite de la chose la plus grave du monde, la pensée de l'homme, on eût moins senti l'imagination, le goût du sophisme, et la pensée inconstante et versatile de la femme.

Vous savez, mon cher ami, ce que les philosophes nous reprochent, à nous autres gens religieux : ils disent que nous n'avons pas la *tête forte*. Ils lèvent les épaules de pitié quand nous leur parlons du *sentiment moral*. Ils demandent *qu'est-ce que tout cela prouve ?* En vérité, je vous avouerai, à ma confusion, que je n'en sais rien moi-même ; car je n'ai jamais cherché à me démontrer mon cœur, j'ai toujours laissé ce soin à mes amis. Toutefois n'allez pas abuser de cet aveu, et me trahir auprès de la philosophie. Il faut que j'aie l'air de m'entendre, lors même que je ne m'entends pas du tout. On m'a dit, dans ma retraite, que cette manière réussissait. Mais il est bien singulier que tous ceux qui nous accablent de leur mépris pour notre défaut d'*argumentation*, et qui regardent nos misérables idées comme *les habitués de la maison*[4], oublient le fond même des choses dans le sujet qu'ils traitent ; de sorte que nous sommes obligés de nous faire violence, et de *penser*, au péril de nos jours, contre notre tempérament religieux, pour rappeler à ces penseurs ce qu'ils auraient dû penser.

N'est-il pas tout à fait incroyable, qu'en parlant de l'avilissement des Romains sous les empereurs, M^me^ de Staël ait négligé de nous faire valoir l'influence du christianisme naissant sur l'esprit des hommes ? Elle a l'air de ne se souvenir de la religion qui a changé la face du monde, qu'au moment de l'invasion des barbares. Mais, bien avant cette époque, des cris de justice et de liberté avaient retenti dans l'empire des Césars. Et qui est-ce qui les avait poussés, ces cris ? les chrétiens. Fatal aveuglement des systèmes ! M^me^ de Staël appelle la *folie du martyre*, des actes que son cœur généreux louerait ailleurs avec transport. Je veux dire de jeunes vierges préférant la mort aux caresses des tyrans, des hommes refusant de sacrifier aux idoles, et scellant de leur sang, aux yeux du monde étonné, le dogme de l'unité d'un Dieu et de l'immortalité de l'âme ; je pense que c'est là de la philosophie !

Quel dut être l'étonnement de la race humaine ! lorsque au milieu des superstitions les plus honteuses, *lorsque tout était Dieu, excepté Dieu même,* comme parle Bossuet, Tertullien fit tout à coup entendre ce symbole de la foi chrétienne : « Le Dieu que nous adorons est un seul Dieu, qui a créé l'univers avec les éléments, les corps et les esprits qui le composent ; et

[4] Phrase de M^me^ de Staël, dans sa nouvelle préface.

qui, par sa parole, sa raison et sa toute-puissance, a transformé le néant en un monde, pour être l'ornement de sa grandeur... Il est invisible, quoiqu'il se montre partout ; impalpable, quoique nous nous en fassions une image ; incompréhensible, quoique appelé par toutes les lumières de la raison... Rien ne fait mieux comprendre le Souverain Être que l'impossibilité de le concevoir : son immensité le cache et le découvre à la fois aux hommes[5]. »

Et quand le même apologiste osait, seul, parler la langue de la liberté, au milieu du silence du monde, n'était-ce point encore de la philosophie ? Qui n'eût cru que le premier Brutus, évoqué de la tombe, menaçait le trône des Tibères, lorsque ces fiers accents ébranlèrent les portiques où venaient se perdre les soupirs de Rome esclave :

« Je ne suis point l'esclave de l'empereur. Je n'ai qu'un maître, c'est le Dieu tout-puissant et éternel, qui est aussi le maître de César[**]... Voilà donc pourquoi vous exercez sur nous toutes sortes de cruautés ! Ah ! s'il nous était permis de rendre le mal pour le mal, une seule nuit et quelques flambeaux suffiraient à notre vengeance. Nous ne sommes que d'hier, et nous remplissons tout ; vos cités, vos îles, vos forteresses, vos camps, vos colonies, vos tribus, vos décuries, vos conseils, le palais, le sénat, le forum ; nous ne vous laissons que vos temples[***]. »

Je puis me tromper, mon cher ami, mais il me semble que M^me^ de Staël, en faisant l'histoire de l'esprit philosophique, n'aurait pas dû omettre de pareilles choses. Cette littérature des Pères, qui remplit tous les siècles, depuis Tacite jusqu'à saint Bernard, offrait une carrière immense d'observations. Par exemple, un des noms injurieux que le peuple donnait aux premiers chrétiens, était celui de *philosophe*[****]. On les appelait aussi *athées*[*****], et on les forçait d'abjurer leur religion, en ces termes : αῖρε τους άθέους, *confusion aux athées*[******]. Étrange destinée des chrétiens ! Brûlés sous Néron, pour cause d'athéisme ; guillotinés sous Robespierre, pour cause de crédulité : lequel des deux tyrans eut raison ? Selon la loi de la *perfectibilité*, ce doit voir été Robespierre.

On peut remarquer, mon cher ami, d'un bout à l'autre de l'ouvrage de M^me^ de Staël, des contradictions singulières. Quelquefois elle paraît presque *chrétienne*, et je suis prêt à me réjouir. Mais l'instant d'après, la *philosophie* reprend le dessus. Tantôt, inspirée par sa sensibilité naturelle, qui lui dit qu'il n'y a rien de touchant, rien de beau sans religion, elle laisse échapper son âme. Mais tout à coup l'*argumentation* se réveille et vient contrarier les

---

[5] *Tertul. Apologet. cap. 17.*
[**] *Ceterum liber sum illi. Dominus enim meus unus est, Deus omnipotens et aeternus, idem qui et ipsius*. Apologet. cap. 34.
[***] *Apologet. cap. 37*.
[****] *St-Justin Apolog. Tert. Apologet.*, etc.
[*****] *Athenagor. Legat. pro Christ. Arnob. lib. 1*.
[******] *Euseb. lib. 4, cap. 15*.

élans du cœur ; l'analyse prend la place de ce vague infini où la pensée aime à se perdre ; et l'*entendement* cite à son tribunal des causes qui *ressortaient* autrefois à ce vieux siège de la vérité, que nos pères gaulois appelaient les *entrailles de l'homme*. Il résulte que le livre de M^me^ de Staël est pour moi un mélange singulier de vérités et d'erreurs. Ainsi, lorsqu'elle attribue au christianisme la mélancolie qui règne dans le génie des peuples modernes, je suis absolument de son avis ; mais quand elle joint à cette cause je ne sais quelle maligne influence du Nord, je ne reconnais plus l'auteur qui me paraissait si judicieux auparavant. Vous voyez, mon cher ami, que je me tiens dans mon sujet, et que je passe maintenant à la littérature moderne.

La religion des Hébreux, née au milieu des foudres et des éclairs, dans les bois d'Horeb et de Sinaï, avait je ne sais quelle tristesse formidable. La religion chrétienne, en retenant ce que celle de Moïse avait de sublime, en a adouci les autres traits. Faite pour les misères et pour les besoins de notre cœur, elle est essentiellement tendre et mélancolique. Elle nous représente toujours l'homme comme un voyageur qui passe ici-bas dans une vallée de larmes, et qui ne se repose qu'au tombeau. Le Dieu qu'elle offre à nos adorations, est le Dieu des infortunés ; il a souffert lui-même, les enfants et les faibles sont les objets de sa prédilection, et il chérit ceux qui pleurent.

Les persécutions qu'éprouvèrent les premiers fidèles, augmentèrent sans doute leur penchant aux méditations sérieuses. L'invasion des barbares mit le comble à tant de calamités, et l'esprit humain en reçut une impression de tristesse qui ne s'est jamais effacée. Tous les liens qui attachent à la vie étant brisés à la fois, il ne resta plus que Dieu pour espérance, et les déserts pour refuge. Comme au temps du déluge, les hommes se sauvèrent sur le sommet des montagnes, emportant avec eux les débris des arts et de la civilisation. Les solitudes se remplirent d'anachorètes qui, vêtus de feuilles de palmier, se dévouaient à des pénitences sans fin, pour fléchir la colère céleste. De toutes parts s'élevèrent des couvents, où se retirèrent des malheureux trompés par le monde, et des âmes qui aimaient mieux ignorer certains sentiments de l'existence, que de s'exposer à les voir cruellement trahis. Une prodigieuse mélancolie dut être le fruit de cette vie monastique ; car la mélancolie s'engendre du vague des passions, lorsque ces passions, sans objet, se consument d'elles-mêmes dans un cœur solitaire.

Ce sentiment s'accrut encore, par les règles qu'on adopta dans la plupart des communautés. Là, des religieux bêchaient leurs tombeaux, à la lueur de la lune, dans les cimetières de leurs cloîtres ; ici, ils n'avaient pour lit qu'un cercueil : plusieurs erraient, comme des ombres, sur les débris de Memphis et Babylone, accompagnés par des lions qu'ils avaient apprivoisés au son de la harpe de David. Les uns se condamnaient à un perpétuel silence ; les autres répétaient, dans un éternel cantique, ou les soupirs de Job, ou les plaintes

de Jérémie, ou les pénitences du roi-prophète. Enfin les monastères étaient bâtis dans les sites les plus sauvages : on les trouvait dispersés sur les cimes du Liban, au milieu des sables de l'Egypte, dans l'épaisseur des forêts des Gaules, et sur les grèves des mers britanniques. Oh ! comme ils devaient être tristes, les tintements de la cloche religieuse qui, dans le calme des nuits, appelaient les vestales aux veilles et aux prières, et se mêlaient, sous les voûtes du temple, aux derniers sons des cantiques et aux faibles bruissements des flots lointains ! Combien elles étaient profondes les méditations du Solitaire qui, à travers les barreaux de sa fenêtre, rêvait à l'aspect de la mer, peut-être agitée par l'orage ! la tempête sur les flots ! le calme dans sa retraite ! des hommes brisés sur des écueils au pied de l'asile de la paix ! l'infini de l'autre côté du mur d'une cellule, de même qu'il n'y a que la pierre du tombeau entre l'éternité et la vie !... Toutes ces diverses puissances du malheur, de la religion, des souvenirs, des mœurs, des scènes de la nature, se réunirent, pour faire, du génie chrétien, le génie même de la mélancolie.

II me paraît donc inutile d'avoir recours aux barbares du Nord, pour expliquer ce caractère de tristesse que M^{me} de Staël trouve particulièrement dans la littérature anglaise et germanique, et qui pourtant n'est pas moins remarquable chez les maîtres de l'école française. Ni l'Angleterre, ni l'Allemagne n'a produit Pascal et Bossuet, ces deux grands modèles de la mélancolie en sentiments et en pensées.

Mais Ossian, mon cher ami, n'est-il pas la grande fontaine du Nord, où tous les bardes se sont enivrés de mélancolie, de même que les anciens peignaient Homère sous la figure d'un grand fleuve, où tous les petits fleuves venaient remplir leurs urnes ? J'avoue que cette idée de M^{me} de Staël me plaît fort. J'aime à me représenter les deux aveugles ; l'un, sur la cime d'une montagne d'Écosse, la tête chauve, la barbe humide, la harpe à la main, et dictant ses lois, du milieu des brouillards, à tout le peuple poétique de la Germanie : l'autre, assis sur le sommet du Pinde, environné des muses qui tiennent sa lyre, élevant son front couronné sous le beau ciel de la Grèce, et gouvernant, avec un sceptre orné de laurier, la patrie du Tasse et de Racine.

« Vous abandonnez donc ma cause ? » allez-vous vous écrier ici. Sans doute, mon cher ami ; mais il faut que je vous en dise la raison secrète : *c'est qu'Ossian lui-même est chrétien*. Ossian chrétien ! Convenez que je suis bien heureux d'avoir converti ce barde, et qu'en le faisant entrer dans les rangs de la religion, j'enlève un des premiers héros à *l'âge de la mélancolie*.

Il n'y a plus que les étrangers qui soient encore dupes d'Ossian. Toute l'Angleterre est convaincue que les poèmes qui portent ce nom, sont l'ouvrage de M. Macpherson lui-même. J'ai été longtemps trompé par cet ingénieux mensonge : enthousiaste d'Ossian, comme un

jeune homme que j'étais alors, il m'a fallu passer plusieurs années à Londres parmi les gens de lettres, pour être entièrement désabusé. Mais enfin je n'ai pu résister à la conviction, et les palais de Fingal se sont évanouis pour moi, comme beaucoup d'autres songes.

Vous connaissez toute l'ancienne querelle du docteur Johnson et du traducteur supposé du barde calédonien. M. Macpherson, poussé à bout, ne put jamais montrer le manuscrit de *Fingal*, dont il avait fait une histoire ridicule, prétendant qu'il l'avait trouvé dans un vieux coffre, chez un paysan ; que ce manuscrit était en papier et en caractères runiques. Or, Johnson démontra que ni le papier, ni l'alphabet runique n'étaient en usage en Écosse, à l'époque fixée par M. Macpherson. Quant au texte qu'on voit maintenant imprimé avec quelques poèmes de Smith, ou à celui qu'on peut imprimer encore[6], on sait que les poèmes d'Ossian ont été traduits *de l'anglais* dans la langue *calédonienne* ; car plusieurs montagnards écossais sont devenus complices de la fraude de leur compatriote. C'est ce qui a trompé le docteur Blair.

Au reste, c'est une chose fort commune en Angleterre, que tous ces manuscrits *retrouvés*. On a vu dernièrement une tragédie de Shakespeare, et ce qui est plus extraordinaire, des ballades du temps de Chaucer, si parfaitement imitées pour le style, le parchemin et les caractères antiques, que tout le monde s'y est mépris. Déjà mille volumes se préparaient pour développer les beautés, et prouver l'authenticité de ces merveilleux ouvrages, lorsqu'on surprit l'*éditeur*, écrivant et composant lui-même ces poèmes saxons. Les admirateurs en furent quittes pour rire et pour jeter leurs commentaires au feu : mais je ne sais si le jeune homme qui s'était exercé dans cet art singulier, ne s'est point brûlé la cervelle de désespoir.

Cependant il est certain qu'il existe d'anciens poèmes, qui portent le nom d'*Ossian*. Ils sont Irlandais ou Erses d'origine. C'est l'ouvrage de quelques moines du XIII^{e} siècle. Fingal est un géant qui ne fait qu'une enjambée d'Écosse en Irlande ; et les héros vont en Terre-Sainte, pour expier les meurtres qu'ils ont commis.

Et, pour dire la vérité, il est même incroyable qu'on ait pu se tromper sur l'auteur des poèmes d'Ossian. L'homme du XVIII^{e} siècle y perce de toutes parts. Je n'en veux pour exemple que l'apostrophe du barde au Soleil. « Ô Soleil, lui dit-il, qui es-tu, d'où viens-tu, où vas-tu, ne tomberas-tu point un jour[**], etc. »

M^{me} de Staël, qui connaît si bien l'histoire de l'entendement humain, verra qu'il y a là-dedans tant d'idées complexes, sous les rapports moraux, physiques et métaphysiques, qu'on

[6] Quelques journaux anglais ont dit, et des journaux français ont répété que le texte véritable d'Ossian allait enfin paraître ; mais ce ne peut être que la version écossaise, faite sur le texte même de Macpherson (*Note de l'auteur*).

[**] J'écris de mémoire, et je puis me tromper sur quelques mots ; mais c'est le sens, et cela suffit (*Note de l'auteur*).

ne peut presque sans absurdité les attribuer à un Sauvage. En outre, les notions les plus abstraites du *temps*, de la *durée*, de l'*étendue*, se retrouvent à chaque page d'Ossian. J'ai vécu parmi les Sauvages de l'Amérique, et j'ai remarqué qu'ils parlent souvent des temps écoulés, mais jamais des temps à naître. Quelques grains de poussière au fond du tombeau leur restent en témoignage de la vie, dans le néant du passé ; mais qui peut leur indiquer l'existence dans le néant de l'avenir ? Cette anticipation du futur, qui nous est si familière, est néanmoins une des plus fortes abstractions, où la pensée de l'homme soit arrivée. Heureux toutefois le Sauvage qui ne sait pas, comme nous, que la douleur est suivie de la douleur, et dont l'âme, sans souvenir et sans prévoyance, ne concentre pas en elle-même, par une sorte d'éternité douloureuse, le passé, le présent et l'avenir !

Mais ce qui prouve incontestablement que M. Macpherson est l'auteur des poèmes d'Ossian, c'est la perfection, ou *le beau idéal de la morale* dans ces poèmes. Ceci mérite quelque développement.

Le beau idéal est né de la société. Les hommes, très près de la nature, ne le connaissent pas. Ils se contentent, dans leurs chansons, de peindre exactement ce qu'ils voient. Mais, comme ils vivent au milieu des déserts, leurs tableaux sont toujours grands et poétiques. Voilà pourquoi vous ne trouvez point de mauvais goût dans leurs compositions. Mais aussi elles sont monotones, et les sentiments qu'ils expriment ne vont pas jusqu'à l'héroïsme.

Le siècle d'Homère s'éloignait déjà de ces premiers temps. Qu'un Sauvage perce un chevreuil de sa flèche ; qu'il le dépouille au milieu de toutes les forêts ; qu'il étende la victime sur les charbons du tronc d'un chêne, tout est noble dans cette action. Mais dans la tente d'Achille, il y a déjà des bassins, des broches, des couteaux. Un instrument de plus, et Homère tombait dans la bassesse des descriptions allemandes ; ou bien il fallait qu'il cherchât le *beau idéal physique, en commençant à cacher*. Remarquez bien ceci. L'explication suivante va tout éclaircir.

À mesure que la société multiplia les besoins et les commodités de la vie, les poètes apprirent qu'ils ne devaient plus, comme par le passé, peindre tout aux yeux, mais voiler certaines parties du tableau. Ce premier pas fait, ils virent encore qu'il fallait *choisir* ; ensuite, que la chose choisie était susceptible d'une forme plus belle ou d'un plus bel effet, dans telle ou telle position. 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 belles que celles de la nature ; et les artistes appelèrent ces formes *le beau idéal*. On peut donc définir le beau idéal : l'*art de choisir et de cacher*.

Le beau idéal *moral* se forma comme le beau idéal *physique*. On déroba à la vue certains mouvements de l'âme, car l'âme a ses honteux besoins et ses bassesses comme le

corps. Et je ne puis m'empêcher de remarquer que l'homme est le seul de tous les êtres vivants qui soit susceptible d'être représenté plus parfait que nature, et comme approchant de la divinité. On ne s'avise pas de peindre le beau idéal d'un aigle, d'un lion, etc. Si j'osais m'élever jusqu'au *raisonnement*, mon cher ami, je vous dirais que j'entrevois ici une grande pensée de l'Auteur des êtres, et une preuve de notre immortalité.

La société où la morale atteignit le plus vite tout son développement, dut atteindre le plus tôt au beau idéal des caractères. Or, c'est ce qui distingue éminemment les sociétés formées dans la religion chrétienne. C'est une chose étrange, et cependant rigoureusement vraie, qu'au moyen de l'Évangile, la morale avait acquis chez nos pères son plus haut point de perfection, tandis qu'ils étaient de vrais barbares dans tout le reste.

Je demande à présent où Ossian aurait pris cette morale parfaite qu'il donne partout à ses héros ? Ce n'est pas dans sa religion, puisqu'on convient qu'il n'y a point de religion dans ses ouvrages ? Serait-ce dans la nature même ? et comment le sauvage Ossian, sur un rocher de la Calédonie, tandis que tout était cruel, barbare, sanguinaire, grossier autour de lui, serait-il arrivé en quelques jours à des connaissances morales que Socrate eut à peine dans les siècles les plus éclairés de la Grèce, et que l'Évangile seul a révélées au monde, comme le résultat de quatre mille ans d'observations sur le caractère des hommes ? La mémoire de M^me^ de Staël l'a trahie, lorsqu'elle avance que les poésies scandinaves ont la même couleur que les poésies du prétendu barde écossais. Chacun sait que c'est tout le contraire. Les premières ne respirent que brutalité et vengeances. M. Macpherson lui-même a bien soin de remarquer cette différence, et de mettre en contraste les guerriers de *Morven* et les guerriers de *Lochlin*. L'ode que M^me^ de Staël rappelle dans une note a même été citée et commentée par le docteur Blair, en opposition aux poésies d'Ossian. Cette ode ressemble beaucoup à la chanson de mort des Iroquois : « Je ne crains point la mort, je suis brave ; que ne puis-je boire dans le crâne de mes ennemis, et leur dévorer le cœur ! etc. » Enfin M. Macpherson a fait des fautes en histoire naturelle, qui suffiraient seules pour découvrir le mensonge. Il a planté des chênes où jamais il n'est venu que des bruyères ; et fait crier des aigles où l'on n'entend que la voix de la barnache et le sifflement du courlieu.

M. Macpherson était membre du parlement d'Angleterre. Il était riche ; il avait un fort beau parc dans les montagnes d'Écosse, où, à force d'art et de soin, il était parvenu à faire croître quelques arbres ; il était en outre très bon chrétien, et profondément nourri de la lecture de la Bible[7] ; il a chanté sa montagne, son parc, et le génie de sa religion.

[7] *N. B.* Plusieurs morceaux d'Ossian sont visiblement imités de la Bible, et d'autres traduits d'Homère, tels que la belle expression *the joy of grief* ; κρυεροῖο τεταρπώμεσθα γόοιο. Od., lib. XI, v. 211, *le plaisir de la douleur*. J'observerai qu'Homère a une teinte mélancolique dans le grec, que toutes les traductions ont fait disparaître. Je

Cela, sans doute, ne détruit rien du mérite des poèmes de *Temora* et de *Fingal* ; ils n'en sont pas moins le vrai modèle d'une sorte de mélancolie du désert, pleine de charmes. J'ai fait venir la petite édition qu'on vient de publier dernièrement en Écosse ; et, ne vous en déplaise, mon cher ami, je ne sors plus sans mon Homère de Weststein dans une poche, et mon Ossian de *Glascow* dans l'autre. Mais cependant, il résulte de tout ce que je viens de vous dire, que le système de M^me^ de Staël, touchant l'influence d'Ossian sur la littérature du Nord, s'écroule. Et quand elle s'obstinerait à croire que le barde écossais a existé, elle a trop d'esprit et de raison, pour ne pas sentir que c'est toujours un mauvais système que celui qui repose sur une base aussi contestée[**]. Pour moi, mon cher ami, vous voyez que j'ai tout à gagner par la chute d'Ossian, et que chassant la *perfectibilité* mélancolique des tragédies de Shakespeare, des *Nuits* de Young, de l'*Héloïse* de Pope, de la *Clarisse* de Richardson, j'y rétablis victorieusement la mélancolie des idées religieuses. Tous ces auteurs étaient chrétiens ; et l'on croit même que Shakespeare était catholique.

Si j'allais maintenant, mon cher ami, suivre M^me^ de Staël dans le siècle de Louis XIV, c'est alors que vous me reprocheriez d'être tout à fait extravagant. J'avoue que, sur ce sujet, je suis d'une superstition ridicule. J'entre dans une sainte colère, quand on veut rapprocher les auteurs du XVIII^e^ siècle, des écrivains du XVII^e^ : et même à présent que je vous en parle, ce seul souvenir est prêt à m'emporter *la raison hors des gonds*, comme dit Blaise Pascal. Il faut que je sois bien séduit par le talent de M^me^ de Staël, pour rester muet dans une pareille cause.

Mon ami, nous n'avons pas d'historiens, dit-elle. Je pensais que Bossuet était quelque chose ! Montesquieu, lui-même, lui doit son livre de la grandeur et de la décadence de l'Empire romain, dont il a trouvé l'abrégé sublime dans la troisième partie du *Discours sur l'histoire universelle*. Les Hérodote, les Tacite, les Tite-Live, sont petits, selon moi, auprès de Bossuet ; c'est dire assez que les Guichardin, les Mariana, les Hume, les Robertson, disparaissent devant lui. Quelle revue il fait de la terre ! Il est en mille lieux à la fois : patriarche sous le palmier de Thophel, ministre à la cour de Babylone, prêtre à Memphis, législateur à Sparte, citoyen à Athènes et à Rome, il change de temps et de place à son gré ; il passe, avec la rapidité et la majesté des siècles. La verge de la loi à la main, avec une autorité incroyable, il chasse pêle-mêle devant lui, et juifs, et gentils au tombeau ; il vient enfin lui-même à la suite du convoi de tant de générations, et, marchant appuyé sur Isaïe et sur Jérémie, il élève ses lamentations prophétiques à travers la poudre et les débris du genre humain.

---

ne crois pas, comme M^me^ de Staël, qu'il y ait un âge particulier de la mélancolie, mais je crois que tous les grands génies ont été mélancoliques.

[**] *N. B.* D'ailleurs, quand ces poèmes auraient existé avant Macpherson (ce qui est sans vraisemblance), ils n'étaient point rassemblés, et les poètes célèbres de l'Angleterre ne les connaissent pas. Gray lui-même, si voisin de nous, dans son ode du *Barde*, ne rappelle pas une seule fois le nom d'Ossian (*Note des rédacteurs*).

Sans religion on peut avoir de l'esprit, mais il est presque impossible d'avoir du génie ; qu'ils me semblent petits la plupart de ces hommes du XVIII[e] siècle, qui, au lieu de l'instrument infini dont les Racine et les Bossuet se servaient pour trouver la note fondamentale de leur éloquence, emploient l'échelle d'une étroite philosophie, qui subdivise l'âme en degrés et en minutes, et réduit tout l'univers, Dieu compris, à une simple soustraction du néant !

Tout écrivain qui refuse de croire en un Dieu, auteur de l'univers et juge des hommes dont il a fait l'âme immortelle, bannit l'infini de ses ouvrages. Il enferme sa pensée dans un cercle de boue, dont il ne saurait plus sortir. Il ne voit plus rien de noble dans la nature. Tout s'y opère par d'impurs moyens de corruption et de régénération. Le vaste abîme n'est qu'un peu d'eau *bitumineuse* ; les montagnes sont de petites protubérances de pierres *calcaires* ou *vitrescibles*. Ces deux admirables flambeaux des cieux, dont l'un s'éteint quand l'autre s'allume, afin d'éclairer nos travaux et nos veilles, ne sont que deux masses pesantes, formées au hasard, par je ne sais quelle agrégation fortuite de matière. Ainsi tout est désenchanté, tout est mis à découvert par l'incrédule : il vous dira même qu'il sait ce que c'est que l'homme ; et, si vous voulez l'en croire, il vous expliquera d'où vient la pensée, et ce qui fait que votre cœur se remue au récit d'une belle action ; tant il a compris facilement ce que les plus grands génies n'ont pu comprendre ! Mais approchez et voyez en quoi consiste[nt] les hautes lumières de la philosophie ! Regardez au fond de ce tombeau ; contemplez ce cadavre enseveli, cette statue du néant, voilée d'un linceul : c'est tout l'homme de l'athée.

Voilà une lettre bien longue, mon cher ami, et cependant je ne vous ai pas dit la moitié des choses que j'aurais à vous dire.

On m'appellera capucin, mais vous savez que Diderot aimait fort les capucins. Quant à vous, en votre qualité de poète, pourquoi seriez-vous effrayé d'une barbe blanche ? Il y a longtemps qu'Homère a réconcilié les Muses avec elle. Quoi qu'il en soit, il est temps de mettre fin à cette épître. Mais, comme vous savez que nous autres papistes avons la fureur de vouloir convertir notre prochain, je vous avouerai en confidence que je donnerais beaucoup de choses pour voir M[me] de Staël se ranger sous les drapeaux de la religion. Voici ce que j'oserais lui dire si j'avais l'honneur de la connaître :

« Vous êtes sans doute une femme supérieure : votre tête est forte, et votre imagination quelquefois pleine de charmes, témoin ce que vous dites d'Herminie déguisée en guerrier. Votre expression a souvent de l'éclat et de l'élévation.

« Mais malgré tous ces avantages, votre ouvrage est bien loin d'être ce qu'il aurait pu devenir. Le style en est monotone, sans mouvement, et trop mêlé d'expressions métaphysiques. Le sophisme des idées repousse, l'érudition ne satisfait pas, et le cœur surtout

est trop sacrifié à la pensée. D'où proviennent ces défauts ? de votre philosophie. C'est la partie éloquente qui manque essentiellement à votre ouvrage. Or, il n'y a point d'éloquence sans religion. L'homme a tellement besoin d'une éternité d'espérance, que vous avez été obligée de vous en former une sur la terre par votre système de *perfectibilité*, pour remplacer cet *infini*, que vous refusez de voir dans le ciel. Si vous êtes sensible à la renommée, revenez aux idées religieuses. Je suis convaincu que vous avez en vous le germe d'un ouvrage beaucoup plus beau que tous ceux que vous nous avez donnés jusqu'à présent. Votre talent n'est qu'à demi développé ; la philosophie l'étouffe ; et si vous demeurez dans vos opinions, vous ne parviendrez point à la hauteur où vous pouviez atteindre, en suivant la route qui a conduit Pascal, Bossuet et Racine à l'immortalité. »

Voilà comme je parlerais à M^me^ de Staël, sous les rapports de la gloire. Quand je viendrais à l'article du bonheur, pour rendre mes sermons moins ennuyeux, je varierais ma manière. J'emprunterais cette langue des forêts qui m'est permise, en ma qualité de Sauvage. Je dirais à ma néophyte :

« Vous paraissez n'être pas heureuse : vous vous plaignez souvent, dans votre ouvrage, de manquer de cœurs qui vous entendent. Sachez qu'il y a de certaines âmes qui cherchent en vain dans la nature les âmes auxquelles elles sont faites pour s'unir, et qui sont condamnées par le grand Esprit à une sorte de veuvage éternel.

« Si c'est là votre mal, la religion seule peut le guérir. Le mot *philosophie*, dans le langage de l'Europe, me semble correspondre au mot *solitude*, dans l'idiome des sauvages. Or, comment la *philosophie* remplira-t-elle le vide de vos jours ? Comble-t-on le désert avec le désert ?

« Il y avait une femme des monts Apalaches qui disait : Il n'y a point de bons génies, car je suis malheureuse, et tous les habitants des cabanes sont malheureux. Je n'ai point encore rencontré d'homme, quel que fût son air de félicité, qui n'entretînt une plaie cachée. Le cœur le plus serein en apparence ressemble au puits naturel de la savane *Alachua* : la surface vous en paraît calme et pure ; mais lorsque vous regardez au fond du bassin tranquille, vous apercevez un large crocodile que le puits nourrit dans ses ondes.

« La femme alla consulter le jongleur du désert de *Scambre*, pour savoir s'il y avait de bons génies. Le jongleur lui répondit : Roseau du fleuve, qui est-ce qui t'appuiera, s'il n'y a pas de bons génies ? Tu dois y croire, par cela seul que tu es malheureuse. Que feras-tu de la vie, si tu es sans bonheur, et encore sans espérance ? Occupe-toi, remplis secrètement la solitude de tes jours par des bienfaits. Sois l'astre de l'infortune ; répands tes clartés modestes dans les ombres ; sois témoin des pleurs qui coulent en silence, et que les misérables puissent attacher les yeux sur toi, sans être éblouis. Voilà le seul moyen de trouver ce bonheur qui te

manque. Le grand Esprit ne t'a frappée que pour te rendre sensible aux maux de tes frères, et pour que tu cherches à les soulager. Si notre cœur est comme le puits du crocodile, il est aussi comme ces arbres qui ne donnent leur baume pour les blessures des hommes, que lorsque le fer les a blessés eux-mêmes.

« Le jongleur du désert de *Scambre*, ayant ainsi parlé à la femme des monts Apalaches, rentra dans le creux de son rocher. »

Adieu, mon cher ami, je vous aime et vous embrasse de tout mon cœur.

L'auteur du Génie du christianisme.

IV.

À Delphine de Custine

Paris, 29 prairial [18 juin 1804].

Eh ! bien vous voilà donc bien triste ? et pourquoi ? parce que vos oiseaux sont morts ! et qui est-ce qui ne meurt pas ? parce que mes merles se sont envolés ? vous savez que tout s'envole, à commencer par nos jours. Ceci ressemble à de la poésie et l'on voit bien que je griffonne quelque chose. Je vous porterai les deux premiers livres de certains *Martyrs de Dioclétien* dont vous n'avez nulle idée. C'est une belle jeune personne infidèle, comme il y en a tant (mais ici *fidèle* signifie chrétienne et infidèle le contraire). C'est un jeune homme très chrétien, autrefois très perverti, qui convertit la jeune personne. Le Diable s'en mêle et tout le monde finit par être rôti par les bons philosophes du siècle de Dioclétien, toujours pleins d'humanité.

Tout cela fait que je ne dors point, que je ne mange point, que je suis malade, car toutes les fois qu'il m'arrive de me livrer à la Muse, je suis un homme perdu ; heureusement l'inspiration vient rarement. Voilà qu'au lieu de courir tout autour de Paris, comme je le voulais, je reste dans la rue Miromesnil, sans songer à rien, croyant que mon *ménage*, qui me coûte douze mille francs par an, ira toujours quoique je n'aie pas un sou.

Ô l'heureuse vie que celle des habitants de ce monde ! pour moi je ne voudrais pas le réformer, il va si bien ! Savez-vous que je ne me soucie guère de votre communion ? je trouve que vous l'avez fait faire trop précipitamment à votre fils. Je parierais qu'il ne sait pas un mot des principes de sa religion. Les petites filles en blanc étaient crasseuses, le curé est une bête, tout cela est clair. Tout cela n'est bon, que lorsque les enfants ont été longuement et sagement instruits, que quand on leur fait faire leur première communion non par devoir d'usage, mais par religion. Vous faites communier votre fils qui n'observe pas seulement la simple loi du vendredi, et qui ne va peut-être pas à la messe le dimanche.

Voilà ce que vous avez gagné à raconter cela à un Père de l'Église très indigne sans doute, mais toujours de bonne foi, faisant d'énormes fautes, mais sachant qu'il fait mal et se repentant éternellement.

Adieu, chère. Humiliez-vous devant cette folle lettre, attendez-moi à Fervaques vers la fin de juillet, écrivez-moi et écrivez à Fouché.

Mille choses aux amis.

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres de Chateaubriand

Atala, éd. Armand Weil, Paris, Corti, 1950.

Atala, René, Les Aventures du Dernier Abencérage, éd. Fernand Letessier, Paris, Garnier Frères, 1962.

Atala. René. Les Natchez, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Le Livre de Poche, 1989.

Correspondance générale, textes établis et annotés par Béatrix d'Andlau, Pierre Christophorov, Agnès Kettler et Pierre Riberette, Paris, Gallimard, 1977-2010, 7 vol.

« *Dargo*, *Duthona*, *Gaul*, poèmes traduits du gallique en anglais par John Smith », précédé d'une « Préface », dans *Mélanges et poésies*, *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, Paris, Ladvocat, 1828, t. XXII, p. 15-76.

Essai sur la littérature anglaise et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions, par M. de Chateaubriand, Paris, Furne et Charles Gosselin, 1836, 2 vol.

Essai sur les révolutions - Génie du christianisme, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.

Études ou discours historiques sur la chute de l'empire romain, la naissance et les progrès du christianisme et l'invasion des Barbares, Lefèvre, Paris, 1831.

I Natchez, a cura di Ivanna Rosi e Filippo Martellucci, Florence, Le Lettere, 2004.

John Milton - Le Paradis perdu, traduction de Chateaubriand, éd. Robert Ellrodt, Paris, Gallimard, 1995.

Le paradis perdu, traduit et présenté par Chateaubriand, introduction et notes de Claude Mouchard, Paris, Belin, 1990.

Le Paradis perdu de Milton. Traduction nouvelle par M. de Chateaubriand, Paris, Furne et Charles Gosselin, 1836, 2 vol.

Les Natchez, introduction et notes par Gilbert Chinard, Paris, Droz, 1932.

Les Martyrs de Dioclétien : version primitive et inédite des Martyrs, éd. Béatrix d'Andlau, Paris, Belin, 1951.

Mélanges et poésies, dans *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, Paris, Ladvocat, 1828. t. XXII.

Mémoires d'outre-tombe, éd. Jean-Claude Berchet, 2e édition revue et corrigée, Paris, Librairie Générale Française « La Pochothèque », 2003-2004, 2 vol.

Mémoires d'outre-tombe, éd. Maurice Levaillant et Georges Moulinier, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, 2 vol.

Memorie d'oltretomba, introduzione di Cesare Garboli, traduzione e note di Filippo Martellucci, Ivanna Rosi e Fabio Vasarri, Turin « Pléiade-Einaudi », 1995, 2 vol.

Œuvres choisies (par Ch. Florisoone), éd. Victor-L. Tapié, Paris, Hatier, 1948.

Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand, Paris, Ladvocat, 1826-1831, 28 tomes en 32 vol.

Œuvres romanesques et voyages, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, 2 vol.

« Remarques », dans *Le Paradis perdu de Milton. Traduction nouvelle par M. de Chateaubriand*, Paris, Furne et Charles Gosselin, 1836, 2 vol., t. I, p. VII-XXVIII.

***Œuvres complètes* publiées chez Champion sous la direction de Béatrice Didier :**

- Tomes I-II : *Préface générale* et *Essai sur les révolutions*, édition établie, présentée et annotée par Aurelio Principato *et al.* 2009.
- Tome XVI : *Atala*, édition établie par Fabienne Bercegol ; *René*, édition établie par Colin Smethurst ; *Les Aventures du dernier Abencérage*, édition établie par Arlette Michel, 2008.

II. Livres et articles entièrement ou partiellement consacrés à Chateaubriand

AGES Arnold, « Chateaubriand and the Philosophes », dans *Chateaubriand*, Actes du Congrès de Wisconsin pour le 200e anniversaire de la naissance de Chateaubriand, 1968, textes réunis par Richard Switzer, Genève, Droz, 1970, p. 229-241.

ANDLAU Béatrix d', *Chateaubriand et les Martyrs, naissance d'une épopée*, Paris, Corti, 1952.

ANDLAU Béatrix d', « La genèse des *Martyrs* : naissance d'une épopée », *CAIEF*, juillet 1953, p. 209-221.

ANDLAU Béatrix d', « Le merveilleux chrétien dans *Les Martyrs* », *RHLF*, 68, nov.-déc. 1968, p. 934-941.

ANTOINE Philippe, « Des lieux décrits à l'écriture : unité et pluralité d'une écriture », dans *Chateaubriand. La fabrique du texte*, Actes du colloque *Relectures de Chateaubriand* de

l'Université de Rennes II (18-20 juin 1998), sous la direction de Christine Montalbetti, Rennes, PUR, 1999, p. 47-58.

ANTOINE Philippe, *Les récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, Paris, Champion, 1997.

ANTOINE Philippe, « Sur le style de Chateaubriand : « don du ciel » ou « don des morts » », dans *Chateaubriand*, numéro d'*Atala*, 1, 1998, p. 39-49.

ANTOINE Philippe, « Un compagnon de voyage : *Le jeune Anacharsis* », dans *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, textes rassemblés et présentés par Jean-Claude Berchet, Houilles, Éditions Manucius, 2006, p. 131-141.

AQUARONE Jean-Baptiste, « Chateaubriand admirateur de Camoëns », dans *Mélanges d'Études Portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Lisbonne, Instituto para a alta cultura, 1949, p. 5-17.

AUREAU Bertrand, *Chateaubriand*, Paris, ADPF publications, 1998.

AUREAU Bertrand, *Chateaubriand penseur de la Révolution*, Paris, Champion, 2001.

BALCOU Jean, « René contre Dieu ? », dans *Chateaubriand. La fabrique du texte*, Actes du colloque *Relectures de Chateaubriand* de l'Université de Rennes II (18-20 juin 1998), sous la direction de Christine Montalbetti, Rennes, PUR, 1999, p. 163-169.

BALDENSPERGER Fernand, « À propos de Chateaubriand traducteur », *RHLF*, 1913, p. 428-429.

BALDENSPERGER Fernand, « Chateaubriand et l'émigration française à Londres », *RHLF*, 1907, p. 585-626.

BALDENSPERGER Fernand, *Le Mouvement des idées dans l'émigration française (1789-1815)*, Paris, Plon, 1924.

BARBÉRIS Pierre, *À la recherche d'une écriture: Chateaubriand*, Tours, Maison Mame, 1974.

BARBÉRIS Pierre, « Chateaubriand et le pré-romantisme (signification critique du pré-romantisme) », *Annales de Bretagne*, t. LXXV, 3, 1968, p. 547-558.

BARBÉRIS Pierre, *Chateaubriand. Une réaction au monde moderne*, Paris, Larousse, 1976.

BARBÉRIS Pierre, « *Les Martyrs*. Une lecture idéologique », *Acta Litteraria Academiae scientiarum Hungricae*, 17, 1975, p. 369-383.

BARBÉRIS Pierre, *« René » de Chateaubriand. Un nouveau roman*, Paris, Larousse, 1973.

BART Benjamin F., « Descriptions of Nature in Chateaubriand », dans *Chateaubriand*, Actes du Congrès de Wisconsin pour le 200e anniversaire de la naissance de Chateaubriand, 1968, textes réunis par Richard Switzer, Genève, Droz, 1970, p. 83-93.

BASSAN Fernande, « Chateaubriand et Fénelon », *BSC*, 34, 1991, p. 90-94.

BATISSE François, « Les Greniers de Chateaubriand à Londres », *BSC*, 17, 1974, p. 57-61.

BAUDOIN Sébastien, « La description chez Chateaubriand : de l'*ut pictura poesis* à l'émergence du moi », dans *Tradition et Modernité en Littérature*, sous la direction de Luc Fraisse, Gilbert Schrenck et Michel Stanesco, Paris, Orizons, 2009, p. 191-205.

BEALL Chandler B., « A Virgilian Simile in Tasso and Chateaubriand », *MLN*, vol. 46, 6, June 1931, p. 370-371.

BEALL Chandler B., *Chateaubriand et le Tasse*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1934.

BÉDIER Joseph, « Chateaubriand en Amérique. Vérité et fiction », dans *Études critiques*, Paris, Colin, 1903, p. 125-294.

BELLENGER Sylvain, « Girodet et la littérature, Chateaubriand et la peinture », dans *Chateaubriand et les Arts*, Recueil d'études publié sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, Éditions de Fallois, 1999, p. 111-135.

BÉNICHOU Paul, « Chateaubriand », dans *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977, p. 105-120.

BÉNICHOU Paul, « Le *Génie du christianisme* ou la conversion de l'homme sensible », dans *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973, p. 145-149.

BERCEGOL Fabienne, *Chateaubriand : une poétique de la tentation*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

BERCEGOL Fabienne, « Des *Natchez* aux *Martyrs* : violences de l'éros dans l'œuvre de Chateaubriand », *HB Revue internationale d'études stendhaliennes*, 11-12, 2007-2008, p. 91-104.

BERCEGOL Fabienne, « Figures du désenchantement : les rois et leurs portraits dans les « Mémoires d'outre-tombe » de Chateaubriand », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol. 54, 4, 1996, p. 323-335.

BERCEGOL Fabienne, « *Génie du christianisme*, génie du romanesque », *BSC*, 45, 2003, p. 191-199.

BERGECOL Fabienne, « *Les Martyrs* de Chateaubriand, carrefour des genres épique et romanesque », *L'information littéraire*, 47, mai-juin 1995, p. 27-34.

BERCEGOL Fabienne, « Velléda ou la passion selon Chateaubriand », dans *La pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, sous la direction de Fabienne Bercegol et Didier Philippot, Paris, PUPS, 2006, p. 617-640.

BERCHET Jean-Claude, « Chateaubriand et le despotisme oriental », *Dix-huitième siècle*, 26, 1994, p. 391-421.

BERCHET Jean-Claude, « Chateaubriand et le paysage classique », dans *Chateaubriand e l'Italia*, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1969, p. 67-85.

BERCHET Jean-Claude, « Chateaubriand poète de la nuit », dans *Chateaubriand*, Actes du Congrès de Wisconsin pour le 200e anniversaire de la naissance de Chateaubriand, 1968, textes réunis par Richard Switzer, Genève, Droz, 1970, p. 45-62.

BERCHET Jean-Claude, « Et in Arcadia Ego ! », *Romantisme*, 51, 1986, p. 91-108.

BERCHET Jean-Claude, « Le bicentenaire de la lettre sur les paysages », *BSC*, 38, 1996, p. 30-34.

BERCHET Jean-Claude, « Le Corps malade de la France : nosographie de la révolution dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *BSC*, 32, 1989, p. 61-66.

BERCHET Jean-Claude, « Le frère d'Amélie ou la part du diable », dans *Éros philadelphe. Frère et sœur, passion secrète*, Colloque de Cerisy, sous la direction de Wanda Bannour et Philippe Berthier, Paris, Éditions du Félin, 1992, p. 105-134.

BERCHET Jean-Claude, « Le *Mercure de France* et la "renaissance" des lettres », dans *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin, 2004, p. 21-58.

BERTHIER Philippe, « René et ses espaces », *Saggi e ricerche di letteratura francese* (Rome), t. XXVIII, 1989, p. 83-97.

BOILLOT Félix, « Chateaubriand théoricien de la traduction », *RHLF*, 1912, p. 791-801.

BONDOIS P.-M., « Les emprunts de Chateaubriand à la Bibliothèque impériale (1805) », *RHLF*, 44, 1937, p. 538-539.

BONENFANT Luc, « Chateaubriand et les moyens épiques de la poésie en prose », *Questions de style*, 4, 2007, p. I-II.

BONNEROT Louis, « Chateaubriand traducteur de Milton », *Études anglaises*, t. XXVII, 4, 1974, p. 501-511.

BOUGEARD-VETÖ Marie-Élisabeth, *Chateaubriand traducteur. De l'exil au Paradis perdu*, Paris, Champion, 2005.

BOUGEARD-VETÖ Marie-Élisabeth, « Les premières traductions de Chateaubriand », dans *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, Actes du colloque ENS Ulm, textes réunis par Béatrice Didier et Emmanuelle Tabet, Paris, Champion, 2006, p. 133-154.

BOURGEOIS René, *Chateaubriand et la littérature Empire*, Paris, Masson & Cie Éditeurs, 1972.

BRIOD Blaise, *L'Homérisme de Chateaubriand. Essai sur l'influence et l'imitation*, Paris, Champion, 1928.

BUTOR Michel, « Chateaubriand et l'ancienne Amérique », dans *Répertoire II*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964, p. 152-192.

BUYCK Robert J., « Chateaubriand juge de Voltaire », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, t. CXIV, 1973, 141-272.

CANTAGREL Laurent, « Dire l'absence. Chateaubriand et la mise en scène du mélancolique autour de 1800 », *Romantisme*, 117, 2002, p. 31-44.

CAVALLIN Jean-Christophe, *Chateaubriand mosaïste. « Ulysse, Hermione, une Truie »*, Vérone, Fiorini, 2000.

CAVALLIN Jean-Christophe, *Chateaubriand mythographe. Autobiographie et allégorie dans les* Mémoires d'Outre-Tombe, Paris, Champion, 2000.

CAVALLIN Jean-Christophe, « Un tombeau en forêt : la conjointure dans *Les Natchez* », *BSC*, 46, 2004, p. 84-97.

CHAOUAT Bruno, « Comment on maquille l'histoire », *RSH*, 247, juil.-sept. 1997, p. 133-151.

- *Chateaubriand*, Actes du Congrès de Wisconsin pour le 200e anniversaire de la naissance de Chateaubriand, 1968, textes réunis par Richard Switzer, Genève, Droz, 1970.

- *Chateaubriand*, numéro d'*Atala*, 1, 1998.

- *Chateaubriand*, numéro de la *RHLF*, novembre-décembre 1998.

- *Chateaubriand avant le* Génie du christianisme, Actes du colloque ENS Ulm, textes réunis par Béatrice Didier et Emmanuelle Tabet, Paris, Champion, 2006.

- *Chateaubriand e i « Mémoires d'outre-tombe »*, Pise, ETS / Genève, Slatkine, 1998.

- *Chateaubriand e l'Italia*, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1969.

- *Chateaubriand et la Révolution française*, Maison de Chateaubriand, Châtenay-Malabry, Alençon, Imprimerie alençonnaise, 1989.

- *Chateaubriand et l'écriture des paysages*, textes réunis et présentés par Philippe Antoine, Caen, Lettres modernes Minard, 2008.

- *Chateaubriand et les Arts*, Recueil d'études publié sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, Éditions de Fallois, 1999.

- *Chateaubriand. La fabrique du texte*, Actes du colloque *Relectures de Chateaubriand* de l'Université de Rennes II (18-20 juin 1998), sous la direction de Christine Montalbetti, Rennes, PUR, 1999.

- *Chateaubriand : le tremblement du temps*, Colloque de Cerisy, 13-20 juillet 1993, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse, PUM, 1994.

- *Chateaubriand Mémorialiste. Colloque du cent-cinquantenaire (1848-1998)*, textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 2000.

- *Chateaubriand, penser et écrire l'Histoire*, sous la direction d'Ivanna Rosi et Jean-Marie Roulin, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.
- *Chateaubriand réviseur et annotateur de ses œuvres,* textes réunis par Patrizio Tucci, Paris, Champion, 2010.

CHAVY Paul, « Baroque miltonien et paysages de Chateaubriand », *CAIEF*, 27, mai 1977, p. 65-79.

CHINARD Gilbert, « Chateaubriand en Amérique. Quelques nouvelles sources des "Natchez" et du "Voyage" », *Modern Philology*, vol. 9, 1, July 1911, p. 129-149.

CHINARD Gilbert, *Chateaubriand.* Les Natchez*, livres I et II. Contribution à l'étude des sources de Chateaubriand*, Berkeley, University of California publications in Modern Philology, 1919, t. VII, p. 201-264.

CHINARD Gilbert, *L'exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Hachette, 1918.

CHINARD Gilbert, « Quelques origines littéraires de *René* », *PMLA*, 43, 1928, p. 288-302.

CHOLVY Gérard, « Les martyrs », *Revue catholique internationale « Communio »*, vol. 34, 3-4, 1989, p. 47-52.

CHRISTOPHOROV Pierre, « La genèse du *Génie du Christianisme* », *CAIEF*, 3-5, juillet 1953, p. 191-208.

CHRISTOPHOROV Pierre, « La "poétique du Christianisme" de Chateaubriand », *CAIEF*, 21, mai 1969, p. 235-246.

CHRISTOPHOROV Pierre, *Sur les pas de Chateaubriand en exil*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960.

CHRISTOPHOROV Pierre, « Un chapitre de la *Poétique du christianisme : La Henriade* », *Poetica*, 1 Oktober, 1967, p. 534-555.

CLARAC Pierre, « Le christianisme de Chateaubriand », dans *Chateaubriand e l'Italia*, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1969, p. 25-31.

CLÉMENT Jean-Paul, « Chateaubriand était-il contre-révolutionnaire ? », *BSC*, 33, 1990, p. 65-72.

CLÉMENT Jean-Paul, « Du politique chez Chateaubriand et Ballanche », *BSC*, 36, 1993, p. 108-112.

CLÉMENT Jean-Paul, « La Harpe et Chateaubriand : Du fanatisme dans la langue révolutionnaire au *Génie du Christianisme* », *BSC*, 45, 2003, p. 148-157.

CLÉMENT Jean-Paul, « L'utilisation du mythe de Saint-Louis par Chateaubriand dans les controverses politiques de l'Empire et de la Restauration », dans *Chateaubriand*, numéro de la *RHLF*, novembre-décembre 1998, p. 1059-1072.

COMPAGNON Antoine, « Poétique de la citation », dans *Chateaubriand Mémorialiste. Colloque du cent-cinquantenaire (1848-1998)*, textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 2000, p. 235-249.

CORBES Hippolyte, « Chateaubriand et les épopées françaises du XVII^{e} siècle », *Annales de la Société d'histoire et d'archéologie de Saint-Malo*, 1969, 105-113.

COSTADURA Edoardo, « Parmi les ombres. Chateaubriand et Dante », *Littérature*, 133, 2004, p. 64-75.

DAMBERMONT Bruno, *Chateaubriand, la plume et l'épée*, Paris, La Société des Écrivains, 2005.

DÉDÉYAN Charles, *Chateaubriand et Rousseau*, Paris, SEDES, 1973.

DÉDÉYAN Charles, *Lorelei ou l'enchanteur enchanté : Chateaubriand et le monde germanique*, Paris, Nizet, 1992.

DEGOUT Bernard, « *Les Martyrs* et le romantisme », *Magazine littéraire*, 366, juin 1998, p. 52-54.

DEMPSEY Madeleine, *A Contribution to the study of the sources of the* Génie du Christianisme, Paris, Champion, 1928.

DÉRUELLE Aude, « La question de l'histoire dans *Les Martyrs* », *BSC*, 52, 2010, p. 83-91.

DE VILLIERS Marc, « La Louisiane de Chateaubriand », *Journal de la Société des Américanistes*, t. XVI, 1924, p. 125-167.

DICK Ernst, *Plagiats de Chateaubriand*, Université de Berne, 1905.

DIDIER Béatrice, « De l'émigration à l'exil intérieur. Chateaubriand : les *Mémoires d'outre-tombe* », *CAIEF*, 43, mai 1991, p. 59-80.

DIDIER Béatrice, « La querelle du *Génie du Christianisme* ou l'imaginaire mis en question », *RHLF*, 68, nov.-déc. 1968, p. 942-952.

DIDIER Béatrice, « Le mythe des Gaulois chez Chateaubriand », dans *Nos ancêtres les Gaulois*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand recueillis et présentés par Paul Viallaneix et Jean Ehrard, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1982, p. 145-152.

DIDIER Béatrice, « Le sadisme des *Martyrs* », *NRF*, 192, 1er décembre 1968, p. 786-793.

DIÉGUEZ Manuel de, *Chateaubriand, ou le poète face à l'histoire*, Paris, Plon, 1963.

DIÉGUEZ Manuel de, *Essai sur l'avenir poétique de Dieu : Bossuet, Pascal, Chateaubriand, Claudel*, Paris, Plon, 1965.

DITLEVSEN Jyette W., *Inspirations italiennes dans les œuvres de Chateaubriand, Stendhal, Barrès, Suares*, Torre Pellice, Tipografia Subalpina, 1962.

DUBU Jean, « Chateaubriand lecteur de Racine », *BSC*, 34, 1991, p. 66-74.

DUCHEMIN Marcel, *La bibliothèque de Chateaubriand*, Paris, Giraud-Badin, 1932.

DUPONT Jacques, « Bestiaire d'outre-tombe », dans *Chateaubriand : le tremblement du temps*, Colloque de Cerisy, 13-20 juillet 1993, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse, PUM, 1994, p. 301-321.

DUPUIS Georges ; GEORGEL Jacques ; MOREAU Jean, *Politique de Chateaubriand*, Paris, Colin, 1967.

- *Éros philadelphe. Frère et sœur, passion secrète*, Colloque de Cerisy, sous la direction de Wanda Bannour et Philippe Berthier, Paris, Éditions du Félin, 1992.

FABRE Jean, *Lumières et Romantisme. Énergie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, Paris, Klincksieck, 1980.

FOUCART Bruno, « Chateaubriand et le renouveau de la peinture religieuse après la Révolution », dans *Chateaubriand et les Arts*, Recueil d'études publié sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, Éditions de Fallois, 1999, p. 153-162.

FUMAROLI Marc, *Chateaubriand. Poésie et Terreur*, Paris, Éditions de Fallois, 2003.

FUMAROLI Marc, « *Les Martyrs*, allégorie du pouvoir spirituel littéraire : fragment d'un enseignement sur Chateaubriand », *Helmantica*, 151-153, 1999, p. 403-417.

FUMAROLI Marc, « *Ut Pictura poesis* : Les Martyrs, chef-d'œuvre de la peinture d'histoire ? », *BSC*, 38, 1996, p. 35-46.

GAUTIER Jean-Maurice, « Le *Génie du christianisme* est-il un de nos premiers digests ? », *RHLF*, 48, 1948, p. 211-222.

GAUTIER Jean-Maurice, « L'épisode de Velléda dans *Les Martyrs* de Chateaubriand », dans *Nos ancêtres les Gaulois*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand recueillis et présentés par Paul Viallaneix et Jean Ehrard, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1982, p. 153-161.

GILLET Jean, « Chateaubriand et le peuple démoniaque », *Romantisme*, 9, 1975, p. 97-104.

GILLET Jean, « Chateaubriand, Volney et le Sauvage américain », *Romantisme*, 36, 1982, p. 15-26.

GIORGI Giorgetto, « *Les Martyrs* di Chateaubriand tra poema eroico e poema cavalleresco », dans *Risonanze classiche nell'Europa Romantica*, a cura di Annarosa Poli e Emanuele Kanceff, Moncalieri, CIRVI, 1998, t. II, p. 313-323.

GIRAUD Victor, *Le Christianisme de Chateaubriand*, Paris, Hachette, 1925, 2 vol.

GIRAUD Victor, *Nouvelles études sur Chateaubriand*, Paris, Hachette, 1912.

GIRAUD Victor, « Sur Chateaubriand traducteur de Milton », *RHLF*, 1911, p. 158-159.

GIRAUD Victor, « Sur le manuscrit des *Natchez* », *RHLF*, 1909, p. 789-791.

GLAUDES Pierre, « Atala et la rêverie sylvestre », *Recherches et travaux* (Université Stendhal), 47, 1995, p. 15-33.

GLAUDES Pierre, *Atala, le désir cannibale*, Paris, PUF, 1994.

GLAUDES Pierre, « Le sublime dans *Les Natchez* », *BSC*, 46, 2004, p. 98-111.

GREGORI Elisa, *Finestre sulla rovina. Chateaubriand e la « citation du morceau »*, dans Atti del XXXI Convegno Interuniversitario di Bressanone su "La citazione", 11-13 luglio 2003.

GUÉGAN Stéphane, « De Chateaubriand à Girodet : *Atala* ou la belle morte », dans *Chateaubriand et les Arts*, Recueil d'études publié sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, Éditions de Fallois, 1999, p. 137-152.

GUENTNER Wendelin A., « Chateaubriand et la poétique du fragment », *BSC*, 27, 1984, p. 31-37.

GUITTON Édouard, « Chateaubriand, poète descriptif », *Annales de Bretagne*, t. LXXV, 3, 1968, p. 614-622.

GUITTON Édouard, « Le « Génie du christianisme » avant le *Génie du christianisme* », *Dix-huitième siècle*, 34, 2002, p. 149-159.

GURY Jacques, « À propos de Chateaubriand angliciste », *BSC*, 27, 1984, p. 67.

GURY Jacques, « À propos de sept feuillets d'une traduction du *Paradis perdu* », *BSC*, 50, 2008, p. 143-157.

GURY Jacques, « Le voyage de Chateaubriand en Calédonie », *BSC*, 41, 1999, p. 85-90.

HAQUETTE Jean-Louis, « Les projets d'épopée de la nature au XVIII^{e} siècle : le mirage épique », dans *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, Actes du Colloque international du Centre de Recherche sur la Transmission des Modèles Littéraires et Esthétiques de l'Université de Reims (16-18 mai 2001), Études réunies par Frank Greiner et Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 2002, p. 55-70.

HART Charles R., *Chateaubriand and Homer. With a Study of Some of the French Sources of his Classical Information*, Baltimore, The John Hopkins Press / Paris, PUF, 1928.

HARTOG François, « Les Anciens et les Modernes, les sauvages ou le "temps" des sauvages », dans *Chateaubriand : le tremblement du temps*, Colloque de Cerisy, 13-20 juillet 1993, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse, PUM, 1994, p. 177-200.

HERSANT Yves, « Une lyre où il manque des cordes », dans *Chateaubriand : le tremblement du temps*, Colloque de Cerisy, 13-20 juillet 1993, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse, PUM, 1994, p. 279-288.

HOGU Louis, « La publication d'*Atala* et l'opinion des contemporains », *Revue des facultés catholiques de l'Ouest*, XXII, 1913, p. 450-468.

JAFFE Adrian H., « Chateaubriand's Use of Ossianic Language », *Comparative Literature Studies*, t. V, 2, 1968, p. 157-166.

KADISH Doris Y., « Symbolism of Exile : The Opening Description in *Atala* », *The French Review*, 55, 3, February 1982, p. 358-366.

KISS Sándor, « *René*, de Chateaubriand : une écriture novatrice », *Romantisme*, 86, 1994, p. 61-66.

LEBÈGUE Raymond, « Chateaubriand entre le monde américain et le monde méditerranéen », dans *Chateaubriand e l'Italia*, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1969, p. 33-40.

LEBÈGUE Raymond, « En marge des *Martyrs* », dans *Mélanges offerts à Georges Couton*, Lyon, PUL, 1981, p. 515-523.

LEBÈGUE Raymond, « Esquisses d'épopée. Chateaubriand et Napoléon », *Quaderni francesi*, Napoli, Istituto universitario orientale, 1970, p. 437-440.

LEBÈGUE Raymond, « Problèmes de sources et d'influences : *Atala* et *Les Tragiques* », *Journal des savants*, jan.-mars 1958, p. 18-24.

LE BRAZ Anatole, *Au pays d'exil de Chateaubriand*, Paris, Champion, 1909.

LEDWIGE René, « Les traductions de la littérature anglaise : reflet de Chateaubriand ? », *BSC*, 27, 1984, p. 46-52.

LE FEBVRE Yves, *Le 'Génie du Christianisme'*, Paris, Edgar Malfère, 1929.

LEGRAS Louis, « Chateaubriand, peintre de la Bretagne », t. XXXVII, 3-4, 1925, p. 260-285.

LEHTONEN Maija, « Chateaubriand et le thème de la mer », *CAIEF*, 21, 1969, p. 193-208.

LEHTONEN Maija, *L'Expression imagée dans l'œuvre de Chateaubriand*, Helsinki, Mémoires de la Société Néophilologique d'Helsinki, 1964.

- *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin, 2004.

LE SCANFF Yvon, « Le point de vue de l'exil dans les paysages de Chateaubriand », *Eidôlon*, 85, 2009, p. 159-169.

LETESSIER Fernand, « Une source de Chateaubriand : le *Voyage du jeune Anacharsis* », *RHLF*, 1959, p. 179-203.

- *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, textes rassemblés et présentés par Jean-Claude Berchet, Houilles, Éditions Manucius, 2006.

- *« L'Instinct voyageur ». Creazione dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand*, a cura di Filippo Martellucci, Padoue, Unipress, 2001.

LOGÉ Tanguy, « Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre », *RHLF*, sept.-oct. 1989, p. 879-890.

LOGÉ Tanguy, « Chateaubriand et *La Messiade* de Klopstock », *RLC*, 4, 1994, p. 401-410.

LONGI Olga, *La Terre et les Morts dans l'œuvre de Chateaubriand*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1934.

LOWRIE Joyce O., « Motifs of Kingdom and Exile in *Atala* », *The French Review*, 43, 5, April 1970, p. 755-764.

LYNES Carlos, *Chateaubriand as a critic of French literature*, Oxford, Oxford University Press, 1946.

LYNES Carlos, « Chateaubriand Critic of the French Renaissance », *PMLA*, vol. 62, 2, Jun. 1947, p. 422-435.

LYNES Carlos, « Chateaubriand, revitalizer of the French Classics », *Romantic Review*, 4, 1940, p. 355-363.

MARCELLUS Comte de, *Chateaubriand et son temps*, Paris, Michel Lévy, 1859.

MARTELLUCCI Filippo, « Nocturne indien », *BSC*, 46, 2004, p. 76-83.

MEITINGER Serge, « *Amor terribilis*, *amor sublimis*. Chateaubriand traducteur de Milton », intervention à *Éros traducteur*, colloque organisé par Patrick Quillier et Philippe Marty, Université de Nice, 29-30-31 mars 2006 (texte en ligne).

MÉVEL Yann, « « René » : topographie d'une mélancolie », dans *Chateaubriand*, numéro d'*Atala*, 1, 1998, p. 159-176.

MICHEL Arlette, « À propos de l'épopée chez Ballanche et Chateaubriand : Érigone et Velléda », *BSC*, 36, 1993, p. 102-107.

MICHEL Arlette, « Images des Barbares dans l'œuvre de Chateaubriand : esthétique et religion », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, 1998, p. 174-192.

MICHEL Arlette, « Recherche et poétique de l'absolu », *Dix-neuf/Vingt*, 1, mars 1996, p. 13-14.

MICHEL Arlette, « Révolution et religion. Chateaubriand de l'*Essai sur les révolutions* au *Génie du christianisme* », *Revue catholique internationale « Communio »*, vol. 34, 3-4, 1989, p. 63-80.

MILLER Meta H., *Chateaubriand and English Literature*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1925.

MILLET Claude, « Les Larmes de l'épopée. Des *Martyrs* à *La Légende des siècles* », dans *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, sous la direction de Saulo Neiva, Tübingen, Gunter Narr, 2008, p. 11-29.

MILNER Max, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Paris, Corti, 2007.

MILNER Max, « Signification politique de la figure de Satan dans le Romantisme français », dans *Romantisme et Politique, 1815-1851*, Actes du colloque de l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud (1966), Paris, Colin, 1969, p. 157-163.

MOISAN Philippe, Les Natchez *de Chateaubriand : l'utopie, l'abîme et le feu*, Paris, Champion, 1999.

MONDON Bruno, *Chateaubriand et les théories de l'épopée*, thèse sous la direction de Pierre Glaudes, Université Stendhal-Grenoble III, 1995.

MONOD Albert, *De Pascal à Chateaubriand, les défenseurs français du christianisme de 1670 à 1802*, Genève, Slatkine, 1970.

MONOD-CASSIDY Hélène, « Amours sauvages, Amours chrétiennes : Quelques prédécesseurs peu connus d'*Atala* », dans *Chateaubriand*, Actes du Congrès de Wisconsin pour le 200^e anniversaire de la naissance de Chateaubriand, 1968, textes réunis par Richard Switzer, Genève, Droz, 1970, p. 243-251.

MORAND Paul, *Le Nouveau Londres*, Paris, Plon, 1962.

MOREAU Pierre, *Chateaubriand*, Paris, Hatier, 1956.

MOREAU Pierre, « Éléments autobiographiques du récit d'Eudore », dans *Mélanges de philologie et d'histoire littéraire offerts à Edmond Huguet*, Paris, Bovin & Cie Éditeurs, 1940, p. 446-459.

MOUCHARD Claude, « Chateaubriand et Milton », dans *Traductions, passages : le domaine anglais*, éd. Stephen Romer, Tours, G.R.A.A.T., 10, 1993, p. 37-68.

MOUCHARD Claude, « Chateaubriand, Milton, l'épopée et la prose », *RLC*, 70, 4, oct.-déc. 1996, p. 497-505.

MOUCHARD Claude, « Traduire Milton en prose ? », *RHLF*, mai-juin 1997, p. 381-390.

MOUROT Jean, *Études sur les premières œuvres de Chateaubriand. Tableaux de la nature. Essai sur les révolutions*, Paris, Nizet, 1962.

NAYLOR Louis H., *Chateaubriand and Virgil*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1930, t. XVIII.

NÉE Patrick, « L'Ailleurs et l'Ici dans le traitement du paysage des *Martyrs* », *BSC*, 52, 2010, p. 103-115.

PINEL Marie, *Chateaubriand et le renouveau épique : "Les Martyrs"*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1995.

PINEL Marie, *La Mer et le Sacré chez Chateaubriand*, Albertville, Claude Alzieu éditeur, 1993.

PINEL Marie, « Les passions chez Chateaubriand », *Studi francesi*, 40, 119, maggio-agosto 1996, p. 327-339.

PIVA Marika, *La parole redite. Formes et fonctions de la citation dans les* Mémoires d'outre-tombe, thèse de doctorat sous la direction de Patrizio Tucci, Université de Padoue, 31 décembre 2004.

PIVA Marika, *Memorie di seconda mano. La citazione nei* Mémoires d'outre-tombe, Pérouse, Morlacchi Editore, 2008.

PIVA Marika, « Texte et intertexte: les citations de Chateaubriand », dans *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, textes rassemblés et présentés par Jean-Claude Berchet, Houilles, Éditions Manucius, 2006, p. 153-173.

POIRIER Alice, *Les idées artistiques de Chateaubriand*, Paris, PUF, 1931.

POMMIER Jean, « Autour de *René* », *RHLF*, 1937, p. 256-266.

POMMIER Jean, *Dialogues avec le passé*, Paris, Nizet, 1967.

POMMIER Jean**,** « Le cycle de Chactas », *RLC*, 18, 1938, p. 604-629.

PORTER Charles A., *Chateaubriand. Composition, Imagination and Poetry*, Saratoga, Anma Libri, 1978.

POUILLIART Raymond, « Comment Chateaubriand lut Dante », *Lettres romanes*, vol. 19, 1, 1965, p. 335-380.

PRINCIPATO Aurelio, « L'*Essai historique* et l'épopée des *Sauvages* en vis-à-vis », *BSC*, 46, 2004, p. 33-45.

RANNAUD Gérald, « Le Moi et l'Histoire chez Chateaubriand et Stendhal », *RHLF*, 75, 6, nov.-déc. 1975, p. 1004-1017.

REBARDY Emmanuelle, « La révolution contraire. Chateaubriand et le *Génie du christianisme* 1802. Genèse d'une pensée réactionnaire », *Annales historiques de la Révolution française*, 309, juillet-sept. 1997, p. 492-501.

REGARD Maurice, « Sources avouées et sources secrètes dans *Les Martyrs* », *BSC*, 10, 1967-1968, p. 6-11.

REGARD Maurice, « Tradition et originalité dans *Les Martyrs* », *CAIEF*, 20, 1968, p. 73-83.

REICHLER Claude, « Des enfants dévorés par leur siècle. Le romantisme et le spectre des temps disparus », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 41, printemps 1990, p. 83-100.

REICHLER Claude, « Le deuil et l'enchantement dans les textes américains », dans *Chateaubriand : le tremblement du temps*, Colloque de Cerisy, 13-20 juillet 1993, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse, PUM, 1994, p. 155-175.

- *Relire* Les Natchez, Actes de la journée-colloque, *BSC*, 46, 2004, p. 33-111.

RENAULD Pierre, « L'Antiquité scandinave dans l'œuvre de Chateaubriand », dans *Rencontres et courants littéraires franco-scandinaves*, Actes du 7e Congrès International d'Histoire des Littératures Scandinaves (Paris 7-12 juillet 1968), Paris, Minard « Lettres Modernes », 1972, p. 55-74.

RENAULD-KRANTZ Pierre, « Chateaubriand et l'antiquité scandinave », *BSC*, 13, 1970, p. 7-13.

RÉTAT Laudyce, « Le Renouvellement du merveilleux chrétien : Chateaubriand », dans *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIXe siècle*, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths, Pierre Galudes et Bertrand Vibert, Paris, Champion, 2006, p. 723-728.

RICHARD Jean-Pierre, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil 1967.

RIFFATERRE Michael, « Chateaubriand ekphrastique », dans *Chateaubriand. La fabrique du texte*, Actes du colloque *Relectures de Chateaubriand* de l'Université de Rennes II (18-20 juin 1998), sous la direction de Christine Montalbetti, Rennes, PUR, 1999, p. 35-45.

RIFFATERRE Michael, « Chateaubriand et le monument imaginaire », dans *Chateaubriand*, Actes du Congrès de Wisconsin pour le 200e anniversaire de la naissance de Chateaubriand, 1968, textes réunis par Richard Switzer, Genève, Droz, 1970, p. 63-81.

RIFFATERRE Michael, « Virgil's Romantic Muse : Rewrites of a Classic in Chateaubriand and Hugo », *MLN*, vol. 110, 5, Dec. 1995, p. 1165-1187.

RINCÉ Dominique, « Les premières œuvres de Chateaubriand : la genèse d'un projet autobiographique », *RHLF*, janv.-fév. 1977, p. 30-47.

RITTER Eugène, « Un argument apologétique », *RHLF*, 1921, p. 406-407.

ROBERTS William Wright, « Chateaubriand and Milton », *The Modern Language Review*, vol. 5, 4, Oct. 1910, p. 409-429.

ROBERTS William Wright, « Quelques sources anglaises de Chateaubriand », *RHLF*, 1910, p. 105-106.

ROMANO Cristina, « L'influence de Bernardin de Saint-Pierre dans les premières œuvres de Chateaubriand », dans *Autour de Bernardin de Saint-Pierre. Les écrits et les hommes des Lumières à l'Empire*, études recueillies par Catriona Seth et Éric Wauters, Rouen, PURH, 2010, p. 241-254.

ROSI Ivanna, « Amélie ou l'objet fuyant », *BSC*, 46, 2004, p. 67-75.

ROSI Ivanna, *Le maschere di Chateaubriand. Libertà e vincoli dell'autorappresentazione*, Florence, Le Lettere, 2010.

ROULIN Jean-Marie, « Assemblées et discours dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* : fictions de la Révolution », *Dix-huitième siècle*, 40, 2008, p. 665-682.

ROULIN Jean-Marie, « Chateaubriand : cinq manières de convoquer Homère », dans *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, actes du colloque de Grenoble (23-25 octobre 1995) édités par Françoise Létoublon et Catherine Volpilhac-Auger, Paris, Champion, 1999, p. 401-412.

ROULIN Jean-Marie, *Chateaubriand, l'exil et la gloire. Du roman familial à l'identité littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Champion, 1994.

ROULIN Jean-Marie, « Épopées et romans chevaleresques dans le Groupe de Coppet : racines nationales et identité européenne », dans *Le Groupe de Coppet et l'Europe*, Actes du 5e colloque international de Coppet (Tübingen 1993), Lausanne, Institut B. Constant, 1994, p. 183-197.

ROULIN Jean-Marie, « « L'Âge de la mélancolie », un débat littéraire au seuil de la modernité », *BSC*, 43, 2001, p. 14-23.

ROULIN Jean-Marie, « La référence épique », dans *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, textes rassemblés et présentés par Jean-Claude Berchet, Houilles, Éditions Manucius, 2006, p. 211-225.

ROULIN Jean-Marie, « La scène interrompue : l'idylle et son obstacle dans les romans de Chateaubriand », *BSC*, 35, 1992, p. 6-11.

ROULIN Jean-Marie, « La Sylphide, rêve romantique », *Romantisme*, 58, 1987, p. 23-38.

ROULIN Jean-Marie, « Le paysage épique, ou les voies de la renaissance », dans *Chateaubriand : le tremblement du temps*, Colloque de Cerisy, 13-20 juillet 1993, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse, PUM, 1994, p. 19-39.

ROULIN Jean-Marie, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005.

ROULIN Jean-Marie, « Le récit d'Eudore dans *Les Martyrs* : une allégorie de la formation de l'écrivain ? », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 4, 1996, p. 346-356.

ROULIN Jean-Marie, « Les Formes du rêve épique », dans *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin, 2004, p. 229-246.

ROULIN Jean-Marie, « *Les Natchez*, une épopée politique ? », *BSC*, 46, 2004, p. 46-56.

ROULIN Jean-Marie, « Le travail de la négation : l'ombre et le reflet », dans *Chateaubriand e i « Mémoires d'outre-tombe »*, Pise, ETS / Genève, Slatkine, 1998, p. 129-145.

RUDLER Gustave, « La politique dans *Les Martyrs* : Hiéroclès », dans *Mélanges d'histoire littéraire et de philologie offerts à M. Bernard Bouvier*, Genève, Société anonyme des éditions Sonor, 1920, p. 331-344.

RUDWIN Maximilian, *Supernaturalism and Satanism in Chateaubriand*, Chicago, The Open Court Publishing Company, 1922.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Causeries du Lundi*, Paris, Garnier, 1867-1872.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, Cours professé à Liège en 1848-49, éd. Maurice Allem, Paris, Garnier, 1948, 2 vol.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Les Grands Écrivains français. Chateaubriand*, Paris, Garnier, 1932.

SALICETO Élodie, « Le discours de la "modernité" : *Les Martyrs* de Chateaubriand, utopie du renouveau épique ? », dans *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, sous la direction de Saulo Neiva, Tübingen, Gunter Narr, 2008, p. 217-231.

SAUNAL Damien, « Chateaubriand et le Portugal », *RLC*, 2-3, 1949, p. 300-321.

SCHŒMANN Benjamin, « « Il faut être absolument moderne ». Regards croisés de Chateaubriand et Mme de Staël à l'aube du XIX^e siècle », dans *Chateaubriand*, numéro d'*Atala*, 1, 1998, p. 99-114.

SETH Catriona, « Chateaubriand comparatiste : la recherche du bonheur perdu dans l'*Essai sur les révolutions* », *BSC*, 40, 1998, p. 32-38.

SÈVE Bernard, « Chateaubriand, la vanité du monde et la mélancolie », *Romantisme*, 23, 1979, p. 31-42.

SHACKLETON Robert, « Chateaubriand and the Eighteenth Century », dans *Chateaubriand*, Actes du Congrès de Wisconsin pour le 200^e anniversaire de la naissance de Chateaubriand, 1968, textes réunis par Richard Switzer, Genève, Droz, 1970, p. 15-28.

SMEAD Jane Van Ness, *Chateaubriand et la Bible. Contribution à l'étude des sources des* Martyrs, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1924, t. II.

SMETHURST Colin, « Ossian et le *Génie du christianisme* », *BSC*, 45, 2003, p. 200-207.

SMETHURST Colin, « Prose poétique et poème en prose chez Chateaubriand », dans *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, sous la direction de Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering, Paris, Champion, 2003, p. 293-301.

- *Sortir de la Révolution : Casanova, Chénier, Staël, Constant, Chateaubriand*, études réunies et présentées par Béatrice Didier et Jacques Neefs, Saint-Denis, PUV, 1994.

SPININGER Dennis J., « The Paradise Setting of Chateaubriand's *Atala* », *PMLA*, 89, 3, May 1974, p. 530-536.

TABET Emmanuelle, *Chateaubriand et le XVII^e siècle. Mémoire et création littéraire*, Paris, Champion, 2002.

TABET Emmanuelle, « La Conception du christianisme dans *Atala* : le père Aubry entre Fénelon et Bossuet », *BSC*, 44, 2002, p. 60-66.

TABET Emmanuelle, « La Réécriture des textes classiques dans l'œuvre de Chateaubriand. Quelques exemples significatifs », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3, oct. 2000, p. 285-296.

TAKAHASHIT Kumi, « L'Épopée et le roman : *Les Martyrs* et *Salammbô* », *Études françaises* (Université Waseda, Japon), 13, 2006, p. 25-38.

TOFFANO Piero, « Chateaubriand et les Indiens d'Amérique entre 1797 et 1802 », dans *« L'Instinct voyageur ». Creazione dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand*, a cura di Filippo Martellucci, Padoue, Unipress, 2001, p. 15-43.

TOFFANO Piero, « Les Indiens et les Anciens : Chateaubriand héritier d'un parallèle tricentenaire », dans *Chateaubriand, penser et écrire l'Histoire*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 125-133.

TRIBOUILLARD Stéphanie, « L'épopée chrétienne comme la plus haute expression de la société ou Bonald critique « du poëme épique à l'occasion des *Martyrs* » », dans *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, sous la direction de Saulo Neiva, Tübingen, Gunter Narr, 2008, p. 233-248.

TRIPET Arnaud, « La source et le carrefour : modalités de la recherche de soi », dans *Chateaubriand e i « Mémoires d'outre-tombe »*, Pise, ETS / Genève, Slatkine, 1998, p. 47-64.

VAILLANT Alain, « Chateaubriand et ses adieux à la littérature », *RHLF*, vol. 107, 3, 2007, p. 571-591.

VALETTE Rebecca M., « Chateaubriand's Debt to *Les Incas* », *Studies in Romanticism*, II, 1963, p. 177-183.

VERLET Agnès, « Chateaubriand et Milton : traduction ou remémoration ? », *BSC*, 43, 2001, p. 62-70.

VERLET Agnès, « Les « amants de la mort » : physionomie du corps révolutionnaire dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand », dans *Corps, littérature, société (1789-1900)*, sous la direction de Jean-Marie Roulin, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 163-173.

VERLET Agnès, « Les stromates de Chateaubriand », dans *Chateaubriand. La fabrique du texte*, Actes du colloque *Relectures de Chateaubriand* de l'Université de Rennes II (18-20 juin 1998), sous la direction de Christine Montalbetti, Rennes, PUR, 1999, p. 91-102.

VERLET Agnès, « Quelques figures de la mort, ou le génie de la “modernité” », *BSC*, 45, 2003, p. 183-190.

VOLPILHAC-AUGER Catherine, *Tacite en France de Montesquieu à Chateaubriand*, Oxford, Voltaire Foundation, 1993.

WALKER Thomas C., *Chateaubriand's Natural Scenery. A Study of his Descriptive Art*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1946.

III. Livres et articles concernant les modèles de Chateaubriand

MOREAU Pierre, « Horizons internationaux de Chateaubriand », *RLC*, 2-3, 1949, p. 251-256.

REBOUL Pierre, *Le Mythe anglais dans la littérature française sous la Restauration*, Lille, Bibliothèque Universitaire de Lille, 1962.

SOZZI Lionello, « L'influence en France des épopées italiennes et le débat sur le merveilleux », dans *Mélanges offerts à Georges Couton*, Lyon, PUL, 1981, p. 61-73.

VAN TIEGHEM Philippe, *Les Influences étrangères sur la littérature française*, Paris, PUF, 1967.

L'Arioste

- *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Turin, Einaudi, 1992, 2 vol.

- *Roland furieux*, traduction de Francisque Reynard, Paris, Gallimard, 2003, 2 vol.

CARETTI Lanfranco, *Ariosto e Tasso*, Turin, Einaudi, 1970.

CIORANESCU Alexandre, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII*^{e} *siècle*, Paris, Éditions des Presses Modernes, 1939, 2 vol.

DÉDÉYAN Charles, *La Fortune de l'Arioste en France du XIX*^{e} *siècle à nos jours*, Paris, Nizet, 1975.

JACOUBET Henri, « Comment le XVIII^{e} siècle lisait l'“Orlando Furioso” », *Études italiennes*, nouv. série, t. III, 1933, p. 194-207.

SEGRE Cesare, *Esperienze ariostesche*, Pise, Nistri-Lischi, 1966.

ZATTI Sergio, *Il « Furioso » fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1990.

Bernardin de Saint-Pierre

- *Paul et Virginie*, éd. Jean Ehrard, Paris, Gallimard, 1984.
- *Autour de Bernardin de Saint-Pierre. Les écrits et les hommes des Lumières à l'Empire*, études recueillies par Catriona Seth et Éric Wauters, Rouen, PURH, 2010.

FABRE Jean, « *Paul et Virginie*, pastorale », dans *Lumières et Romantisme. Énergie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 225-257.

THIBAULT Gabriel-Robert, « La prose poétique de Bernardin de Saint-Pierre (essai de sémiotique ethnographique) », dans *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, sous la direction de Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering, Paris, Champion, 2003, p. 273-281.

La Bible

- *La Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaitre de Sacy, éd. Philippe Sellier, Paris, Robert Laffont, 1990.

Luis de Camoëns

- *Les Lusiades* - *Os Lusíadas*, édition bilingue partugais-français, traduction de Roger Bismut, Paris, Robert Laffont, 1996.

AZEVEDO Alvares de, *O culto de Camões em França no primeiro quartel do século XIX*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

BISMUT Roger, *Camões en France*, Paris, Fundação Gulbenkian, 1981.

BISMUT Roger, *La lyrique de Camões*, Paris, PUF, 1970.

- *Camões à la Renaissance*, Travaux de l'Institut pour l'Étude de la Renaissance et de l'Humanisme, 7, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984.

CAMLONG André, « La poétique de Camões dans le chant VI des "Lusiades" ou l'art consomme l'épopée, et du raisonnement ou le discours poétique et politique humaniste », *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXI, 1985, p. 273-312.

CIOFFARI Vincenzo, « Camões and Dante : a Source Study », *Italica*, XXV, 1948, p. 282-295.

LE GENTIL Georges, *Camões. L'œuvre épique et lyrique*, Paris, Chandeigne, 1995.

- *L'Humanisme portugais et l'Europe*, Actes du XXI[e] Colloque International d'Études Humanistes, Centre d'Études de la Renaissance, Université de Tours ; Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, Centre Culturel Portugais, 1984.
- *Mélanges d'Études Portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Lisbonne, Instituto para a alta cultura, 1949.

ROSSI Luciano, « Considerazioni su Ariosto e Camões », *Romanica Vulgaria*, Quaderni, 2, *Studi camoniani 80*, 1980, p. 63-75.

Dante

- *La Divina Commedia*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milan, Mondadori, 1966-1967.
- *La Divine comédie*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1992.

AUERBACH Erich, *Studi su Dante*, Milan, Feltrinelli, 2005.

CHASSÉ Charles, « Dante et les écrivains bretons », *La Nouvelle Revue de Bretagne*, janv.-fév. 1949, p. 1-10.

CONTINI Gianfranco, « Dante et la mémoire poétique », *Poétique*, 27, 1976, p. 297-316.

COUNSON Albert, *Dante en France*, Paris, Fontemoing, 1906.

COUNSON Albert, « Dante et les romantiques français », *RHLF*, 1905, p. 361-408.

FARINELLI Arturo, *Dante e la Francia, dall'età media al secolo di Voltaire*, Milan, Hoepli, 1908.

FRIEDERICH Werner P., *Dante's Fame abroad. 1350-1850, The influence of Dante Alighieri on the poets and scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland and the United States*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.

LONGUET Sophie, *Couleurs, foudre et lumière chez Dante*, Paris, Champion, 2009.

OTTAVIANI Didier, *La philosophie de la lumière chez Dante. Du* Convivio *à la* Divine Comédie, Paris, Champion, 2004.

PAOLUCCI Anne, « Dante's Satan and Milton's Byronic Hero », *Italica*, 41, 1964.

PÉZARD André, « Comment Dante conquit la France aux beaux jours du romantisme (1830-1855) », dans *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Turin, SEI, 1963, p. 683-706.

PITWOOD Michael, *Dante and the French romantics*, Genève, Droz, 1985.

PIVA Franco, « La (ri)scoperta di Dante in Francia tra secolo dei Lumi e primo Ottocento », *Studi francesi*, 158, 2009, p. 264-277.

POUZOULET Christine, *La Construction du modèle de Dante comme poète national de l'Italie romantique de Mme de Staël à Quinet, l'exemple de Claude Fauriel (1772-1844)*, thèse en 3 tomes, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 1996.

RENUCCI Paul, *Dante*, Paris, Hatier, 1958.

SAMUEL Irene, *Dante and Milton. The "Commedia" and "Paradise Lost"*, Ithaca (N. Y.), Cornell University Press, 1966.

Fénelon

- *Les Aventures de Télémaque*, éd. Jeanne-Lydie Goré, Paris, Classiques Garnier, 2009.

CHÉREL Albert, *Fénelon au XVIII^e siècle en France (1715-1820). Son prestige, son influence*, Paris, Hachette, 1917.

- *Fénelon*. Les Aventures de Télémaque, numéro de la revue *Littératures Classiques*, 70, 2010.

FOYARD Jean, « Aux origines de la prose poétique : le *Télémaque* de Fénelon », dans *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, sous la direction de Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering, Paris, Champion, 2003, p. 115-124.

GORÉ Jeanne-Lydie, « Le *Télémaque*, périple odysséen ou voyage initiatique ? », *CAIEF*, 15, mars 1963, p. 59-78.

KAPP Volker, *Télémaque de Fénelon, la signification d'une œuvre classique à la fin du siècle classique*, Paris, Jean-Michel Place / Tübingen, Gunter Narr, 1982.

SELLIER Philippe, « La résistance à l'épopée : *Les Aventures de Télémaque* », dans *Fénelon*. Les Aventures de Télémaque, numéro de la revue *Littératures Classiques*, 70, 2010, p. 33-41.

TRÉMOLIÈRES François, *Fénelon et le sublime. Littérature, anthropologie, spiritualité*, Paris, Champion, 2009.

Salomon Gessner

- *Der Tod Abels*, Leipzig, Johann George Lüwen, 1764.
- *La Mort d'Abel*, Paris, Antoine Auguste Renouard, 1802.
- *Nouvelle histoire de la littérature allemande*, sous la direction de Philippe Forget, Paris, Colin, 1998, 4 vol.

BALDENSPERGER Fernand, « Gessner en France », *RHLF*, 1903, p. 437-456.

Friedrich Gottlieb Klopstock

- *Der Messias*, Altona, Johann David Adam Eckhardt, 1780.
- *Der Messias* (Gesang I-III), Stuttgart, Reclam, 1986.
- *La Messiade*, poëme en vingt chants, par Klopstock. Traduction nouvelle par Madame la Baronne A. de Carlowitz, Paris, Charpentier, 1840.

BALDENSPERGER Fernand, « Klopstock et les émigrés français à Hambourg », *RHLF*, 1913, p. 1-23.

GIRARD Henri ; POUX Pierre, « Klopstock et le Romantisme français », *RLC*, 8, 1928, p. 688-703.

- *Histoire de la littérature allemande*, sous la direction de Fernand Mossé, Paris, Aubier, 1995, p. 348-384.

Jean-François Marmontel

- *Les Incas, ou la Destruction de l'empire du Pérou*, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale, L. Pfluger Éditeur, 1895, 2 vol.

- *De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution*. *Jean-François Marmontel (1723-1799)*, Études réunies et présentée par Jean Ehrard, Clermont-Ferrand, 1970.

MENANT Sylvain, « *Les Incas* de Marmontel. Ressources et problèmes d'une prose poétique », dans *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, sous la direction de Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering, Paris, Champion, 2003, p. 133-151.

ROULIN Jean-Marie, « *Les Incas* de Marmontel, ou comment être un poète philosophe », dans *L'Épique : fins et confins*, sous la direction de Pierre Frantz, Besançon, PUFC, 2000, p. 193-206.

John Milton

- *Paradise Lost*, Edited by Christopher Ricks, Great Britain, Penguin Classics, 1989.

EDWARDS Michael, *Leçons de poésie de Villon le français à T. S. Eliot l'anglais*, Paris, PUF, 2001.

EVANS John M., *Milton's imperial epic : Paradise lost and the discourse of colonialism*, New York, Ithaca, 1996.

FRYE Northrop, *The Return of Eden. Five Essays on Milton's Epics*, Toronto, University of Toronto Press, 1965.

GILLET Jean, *Le "Paradis perdu" dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, Paris, Klincksieck, 1975.

HARRIS Neil, « John Milton's Reading of the "Orlando Innamorato" », *La Bibliofilia*, 1, 1986, p. 25-44.

LEGOUIS Émile ; CAZAMIAN Louis ; LAS VERGNAS Raymond, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1965, t. I, p. 558-578.

STEADMAN John M., *Milton's Epic Characters : Image and Idol*, Chapel Hill, North Carolina University Press, 1959.

TELLEEN John M., *Milton dans la littérature française*, Paris, Hachette, 1904.

Ossian - Edda : la vogue du primitivisme

- *The Poems of Ossian and related works*, Edited by Howard Gaskill, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996.

- *Le Poesie di Ossian*, traduction de Melchiorre Cesarotti, éd. Enrico Mattioda, Rome, Salerno Editrice, 2000.

- *L'Edda poétique*, traduction de Régis Boyer, Paris, Fayard, 1992.

BATTAIL Jean-François, « Vents du Nord au siècle des Lumières », *Travaux de littérature*, XXII, 2009, p. 215-226.

BELLOT-ANTONY Michel ; HADJADJ Dany, « Traduction et prose poétique : le cas d'Ossian (1760-1777) », dans *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, sous la direction de Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering, Paris, Champion, 2003, p. 176-210.

BOYER Régis, *Le Mythe Viking dans les lettres françaises*, Paris, Le Porte-glaive, 1986.

BOYER Régis, « Le thème de Ragnar Lodbròk dans les lettres françaises », dans *Rencontres et courants littéraires franco-scandinaves*, Actes du 7e Congrès International d'Histoire des Littératures Scandinaves (Paris 7-12 juillet 1968), Paris, Minard « Lettres Modernes », 1972, p. 41-53.

BYSVEEN Joseph, *Epic tradition and innovation in James Macpherson's "Fingal"*, Stockholm, Almquist & Wiksell, 1982.

CAMPBELL John F., *Popular Tales of the West Highlands*, Edinburgh, Birlinn Ltd, 1862.

HAUGEN Kristine L., « Ossian and the Invention of Textual History », *Journal of the History of Ideas*, vol. 59, 2, 1998, p. 309-327.

LUCKEN Christopher, « "Ainsi chantaient quarante mille Barbares". La vocation de la poésie barbare chez les romantiques français », dans *Poétiques barbares / Poetiche barbare*, a cura di Juan Rigoli e Carlo Caruso, Ravenne, Longo, 1998, p. 153-181.

LUCKEN Christopher, « Ossian contre Aristote ou l'invention de l'épopée primitive », dans *Plaisir de l'épopée*, sous la direction de Gisèle Mathieu-Castellani, Saint-Denis, PUV, 2000, p. 229-255.

MALLET Paul-Henri, *Eddas ou monumens de la mythologie et de la poésie des anciens peuples du Nord*, 3e édition, Genève, Barde / Paris, Buisson, 1787.

MALLET Paul-Henri, *Histoire de Danemarc*, Genève, Barde, 1787.

MELETINSKIJ Eleazar M., *The elder Edda and early forms of the epic*, Trieste, Parnaso, 1998.

MICHEL Pierre, *Les barbares (1789-1848) : un mythe romantique*, Lyon, PUL, 1981.

- *Nos ancêtres les Gaulois*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand recueillis et présentés par Paul Viallaneix et Jean Ehrard, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1982.

OSSIAN/MACPHERSON, *Fragments de poésie ancienne*, traduction de Diderot, Turgot, Suard…, éd. François Heurtematte, Paris, Corti, 1990.

- *Poétiques barbares / Poetiche barbare*, a cura di Juan Rigoli e Carlo Caruso, Ravenne, Longo, 1998.

RENAN Ernest, *Essais de morale et de critique*, Paris, M. Lévy frères, 1859.

- *Rencontres et courants littéraires franco-scandinaves*, Actes du 7e Congrès International d'Histoire des Littératures Scandinaves (Paris 7-12 juillet 1968), Paris, Minard « Lettres Modernes », 1972.

SMITH John, *Galic Antiquities : consisting of a History of the Druids particularly of those of Caledonia ; a Dissertation on the Authenticity of the Poems of Ossian ; and a Collection of Ancient Poems, Translated from the Galic of Ullin, Ossian, Orran, etc.*, Édimbourg, T. Cadell (Londres) & C. Elliot (Édimbourg), 1780.

STAFFORD Fiona J., *The Sublime savage : a study of James Macpherson and the Poems of Ossian*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1988.

STURLUSON Snorri, *L'Edda : récits de mythologie nordique*, traduction de François-Xavier Dillmann, Paris, Gallimard, 1991.

TEDESCHI Alberto, *Ossian « L'Homère du Nord » en France*, Milan, Tipografia sociale, 1911.

VAN TIEGHEM Paul, *Ossian en France*, Paris, F. Rieder & Cie Éditeurs, 1917, 2 vol.

VAN TIEGHEM Paul, *Ossian et l'ossianisme dans la littérature européenne au XVIIIe siècle*, Groningue, La Haye, J. B. Wolters, 1920.

WHITNEY Lois, « English Primitivistic Theories of Epic origins », *Modern Philology*, 21, 1924, p. 337-378.

Rousseau

- *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, éd. Jean M. Goulemot, Paris, Le Livre de Poche, 2002.

FORTASSIER Pierre, « Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, et la Palette de Chateaubriand », *BSC*, 31, 1988, p. 6-16.

GARRÉTA Anne F., « Rousseau et Chateaubriand : nom, signe, mémoire », dans *Chateaubriand. La fabrique du texte*, Actes du colloque *Relectures de Chateaubriand* de l'Université de Rennes II (18-20 juin 1998), sous la direction de Christine Montalbetti, Rennes, PUR, 1999, p. 125-143.

LECERCLE Jean-Louis, *Rousseau et l'art du roman*, Genève, Slatkine, 1979.

MORTIER Roland, « Julie, Virginie, Atala, ou la mort angélique », dans *Le Cœur et la raison. Recueil d'études sur le XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990, p. 492-503.

TOUCHEFEU Yves, *L'Antiquité et le christianisme dans la pensée de Jean-Jacques Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.

Le Tasse

- *Gerusalemme liberata*, a cura di Claudio Varese e Guido Arbizzoni, Milan, Mursia, 1972.
- *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milan, BUR Rizzoli, 2009.
- *La Jérusalem délivrée*, présentation par Françoise Graziani, traduction par Charles-François Lebrun, Paris, Flammarion, 1997.

ANFRAY Clélia, « Le Tasse disparu. Fin d'un mythe romantique », *Romantisme*, 148, 2010, p. 145-156.

BALDASSARRI Guido, *« Inferno» e « Cielo ». Tipologia e funzione del « meraviglioso » nella « Liberata »*, Rome, Bulzoni, 1977.

BEALL Chandler B., *La Fortune du Tasse en France*, University of Oregon and Modern Language Association of America, 1942.

BOSCO Gabriella, « L'allégorie, le Tasse et les poètes épiques français du XVII^e siècle », dans *Le Tasse et l'Europe*, numéro de la *Revue de littérature comparée*, vol. LXII, 4, octobre-décembre 1988, p. 483-493

CHIAPPELLI Fredi, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Florence, Le Monnier, 1957.

COTTAZ Joseph, *L'influence des théories du Tasse sur l'épopée en France*, Paris, Imprimerie de R. Foulon, 1942.

DELLA TERZA Dante, « Tasso e Dante », *Belfagor*, XXV, 1970, p. 395-418.

DISTASO Grazia, Scenografia epica : il trionfo di Alfonso, epigoni tassiani, Bari, Adriatica, 1999.

GALILEI Galileo, *Considerazioni al Tasso*, dans *Scritti letterari*, a cura di Alberto Chiari, Florence, Le Monnier, 1970.

GENOT Gérard, « L'écriture libératrice : le vraisemblable dans la « Jérusalem délivrée » du Tasse », *Communications*, 1968, p. 34-58.

GRAZIANI Françoise, « Les *Discours* du Tasse, une défense et illustration de la pensée poétique », dans *Le Tasse et l'Europe*, numéro de la *Revue de littérature comparée*, vol. LXII, 4, octobre-décembre 1988, p. 563-567.

KATES Judith A., *Tasso and Milton. The Problem of Christian Epic*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1983.

- *Le Tasse et l'Europe*, numéro de la *Revue de littérature comparée*, vol. LXII, 4, octobre-décembre 1988.

PUCETTI Valter, « L'utopia difficile nella "favola" della *Liberata* », *Paragone Letteratura*, vol. 31, 364, giugno 1980, p. 40-70.

ZATTI Sergio, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milan, Mondadori, 1996.

ZATTI Sergio, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla "Gerusalemme liberata"*, Milan, Il Saggiatore, 1983.

Voltaire

- *La Henriade*, dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Owen R. Taylor, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1970.

- *Romans et contes*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

BILLAZ André, *Les écrivains romantiques et Voltaire : essai sur Voltaire et le romantisme en France (1795-1830)*, Paris, Service de reproduction de thèses de l'Université de Lille III, 1974, 2 vol.

GEVREY Françoise, « Voltaire ancien ou moderne ? Les paradoxes de *La Henriade* », dans *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, Actes du Colloque international du Centre de Recherche sur la Transmission des Modèles Littéraires et Esthétiques de l'Université de Reims (16-18 mai 2001), Études réunies par Frank Greiner et Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 2002, p. 35-54.

LOGÉ Tanguy, « Voltaire et la "Poétique du Christianisme" de Chateaubriand », *Studi francesi*, 63, 1977, p. 435-454.

ROULIN Jean-Marie, « Le Grand Siècle au futur : Voltaire, de la prophétie épique à l'écriture de l'histoire », *RHLF*, vol. 96, 5, 1996, p. 918-933.

ZÉKIAN Stéphane, « Que faire du *Siècle de Louis XIV* ? D'une réception paradoxale au lendemain de la Révolution française », *RHLF*, vol. 110, 1, 2010, p. 19-34.

IV. Sur l'épopée et l'étude de genres

ANCEKEWICZ Elaine M., « De La Poétisation de l'histoire à la politisation de la poétique : Histoire et poésie dans le *Traité du poème épique* (1675) du père Le Bossu », *MLN*, vol. 107, 4, Sept. 1992, p. 698-729.

ARISTOTE, *La Poétique*, traduction par John Hardy, Paris, Gallimard, 1996.

- *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, sous la direction de Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering, Paris, Champion, 2003.

BACKÈS Jean-Louis, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, PUF, 2003.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BÀRBERI SQUAROTTI Giorgio, *L'ombra di Argo*, Turin, Genesi, 1986.

BATTEUX Charles, *Principes de la littérature*, Lyon, Leroy, 1802.

BAUDOUIN Charles, *Le Triomphe du héros. Étude psychanalytique sur le mythe du héros et les grandes épopées*, Paris, Plon, 1952.

BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique* et *Traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours* (Traduit du grec de Longin) dans *Œuvres complètes*, introduction par Antoine Adam, édition établie et annotée par Françoise Escal, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

BOSCO Gabriella, *Tra mito e storia. L'epopea in Francia nel XVII secolo*, Alexandrie, Edizioni dell'Orso, 1991.

BOVET Ernest, *Lyrisme, épopée, drame : une loi de l'histoire littéraire expliquée par l'évolution générale*, Paris, Colin, 1911.

BOWRA Cecil M., *From Virgil to Milton*, London, Macmillan, 1945.

BOWRA Cecil M., *Primitive Song*, Cleveland, World Publishing Company, 1962.

BRAY René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1961.

BRUNEL Pierre, *L'Évocation des morts et la Descente aux enfers*, Paris, SEDES, 1974.

BURROW Colin, *Epic romance : Homer to Milton*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

CALIN William, *A Muse for heroes : nine centuries of the epic in France*, Toronto, University of Toronto Press, 1983.

CARAVAGGI Giovanni, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pise, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1974.

CELLIER Léon, *L'Épopée humanitaire et les Grands Mythes romantiques*, Paris, SEDES, 1971.

CELLIER Léon, *L'Épopée romantique*, Paris, PUF, 1954.

CHARPENTIER Françoise, « Le désir d'épopée », *RLC*, 70, 4, oct.-déc. 1996, p. 417-426.

CHIARINI Gioachino, « Alla ricerca dell'anima immortale (Riflessioni su Omero e i Romantici) », dans *Risonanze classiche nell'Europa Romantica*, a cura di Annarosa Poli e Emanuele Kanceff, Moncalieri, CIRVI, 1998, t. I, p. 19-36.

COMBE Dominique, *Les Genres littéraires ?*, Paris, Hachette, 1992.

CORTI Maria, « I generi letterari in prospettiva semiologia », *Strumenti critici*, VI, 1, 1972, p. 1-18.

CSUROS Klára, *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*, Paris, Champion, 1999.

CURTIUS Ernst, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1986, 2 vol.

CUTHBERTSON Gilbert M., *Political Myth and Epic*, East Lansing, Michigan State University Press, 1975.

DA POZZO Giovanni, *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, Padoue, Piccin, 2006.

- *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e^ siècle*, sous la direction de Saulo Neiva, Tübingen, Gunter Narr, 2008.

DERIVE Jean, *L'Épopée : unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002.

DU BELLAY Joachim, *La deffence et illustration de la langue Francoyse*, Genève, Slatkine, 1969.

DUBOIS Page, *History, Rhetorical description and the Epic : From Homer to Spenser*, Woodbridge, D. S. Brewer, 1982.

DUMÉZIL Georges, *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1968.

DUMORA-MABILLE, Florence, « *Somnium ex machina* : songe épique et merveilleux chrétien », dans *Plaisir de l'épopée*, sous la direction de Gisèle Mathieu-Castellani, Saint-Denis, PUV, 2000, p. 133-152.

DURLING Robert M., *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.

FORNARO Sotera, *Percorsi epici. Agli inizi della letteratura greca*, Rome, Carocci, 2003.

FUBINI Mario, *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Florence, Sansoni, 1947.

GENETTE Gérard ; TODOROV Tzvetan, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

GOYET Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Champion, 2006.

GRAZIANI Françoise, « De l'épopée chevaleresque à l'épopée de paix : contaminations et renouvellements du genre de l'Arioste à Marino », *RLC*, 70, 4, oct.-déc. 1996, p. 475-486.

GREENE Thomas M., *The Descent from Heaven, a study in epic continuity*, New Haven, Yale University Press, 1963.

HAINSWORTH John B., *The idea of epic*, Berkeley, University of California Press, 1991.

HEPP Noémi, *Homère en France au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1968.

HIMMELSBACH Siegbert, *L'Épopée ou la "case vide" : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, Niemeyer, 1988.

- *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, actes du colloque de Grenoble (23-25 octobre 1995) édités par Françoise Létoublon et Catherine Volpilhac-Auger, Paris, Champion, 1999.

HORACE, *Art poétique*, dans *Épitres*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

HUGO Victor, « Préface de *Cromwell* », dans *Théâtre complet*, éd. Roland Purnal, J.-J. Thierry et Josette Mélèze, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, t. I.

HUGO Victor, *William Shakespeare*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Club français du livre, 1969, t. XII.

HUNT Herbert J., *The Epic in Nineteenth-Century France : A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from* Les Martyrs *to* Les Siècles Morts, Oxford, B. Blackwell, 1941.

LABARTHE Judith, *Formes modernes de la poésie épique : Nouvelles approches*, Bruxelles, Peter Lang, 2004.

LABARTHE Judith, *L'épopée*, Paris, Colin, 2006.

LAMBERT José, « L'Époque romantique en France : les genres, la traduction et l'évolution littéraire », *RLC*, 63, 1989, p. 165-170.

LARTHOMAS Pierre, « La notion de genre littéraire en stylistique », *Le Français moderne*, 3, juillet 1964, p. 185-193.

LE BOSSU René, *Traité du poème épique*, Paris, M. Le Petit, 1675.

- *Le genre littéraire*, textes choisis et présentés par Marielle Macé, Paris, Flammarion, 2004.

- *L'Épique : fins et confins*, sous la direction de Pierre Frantz, Besançon, PUFC, 2000.

- *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, Actes du Colloque international du Centre de Recherche sur la Transmission des Modèles Littéraires et Esthétiques de l'Université de Reims (16-18 mai 2001), Études réunies par Frank Greiner et Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 2002.

- *Les grands genres littéraires*, études recueillies et présentées par Daniel Mortier, Paris, Champion, 2001.

- *Les poétiques italiennes du « roman » - Simon Fornari, Jean-Baptiste Giraldi Cinzio, Jean-Baptiste Pigna*, Traduction, introduction et notes par Giorgetto Giorgi, Paris, Champion, 2005.

LE TASSE, *Discours de l'art poétique - Discours du poème héroïque*, traduction de Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997.

LEVRAULT Léon, *L'Épopée. Évolution du genre*, Paris, Paul Delaplane Éditeur, s.d. (environ 1910)

LIMENTANI Alberto ; INFURNA Marco, *L'epica*, Bologne, Il Mulino, 1986.

LIMENTANI Alberto ; INFURNA Marco, *L'epica romanza nel Medioevo*, Bologne, Il Mulino, 2007.

LUKÁCS Georg, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989.

MADELÉNAT Daniel, « Le modèle épique dans les *Éléments de littérature* de Marmontel », dans *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, Actes du Colloque international du Centre de Recherche sur la Transmission des Modèles Littéraires et Esthétiques de l'Université de Reims (16-18 mai 2001), Études réunies par Frank Greiner et Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 2002, p. 25-34.

MADELÉNAT Daniel, *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986.

MASKELL David, *The Historical Epic in France : 1500-1700*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, « La scène épique des *Tragiques* », dans *Plaisir de l'épopée*, sous la direction de Gisèle Mathieu-Castellani, Saint-Denis, PUV, 2000, p. 121-131.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, « Pour une poétique de l'épique : représentation et commémoration », *RLC*, 70, 4, oct.-déc. 1996, p. 389-404.

MATTHEY Hubert, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, Lausanne, Payot, 1915.

MAZZACURATI Giancarlo, « Dall'eroe errante al funzionario di Dio », *Cheiron*, 3, 1986, p. 25-36.

- *Le Romanesque dans l'épique*, Actes du colloque du Groupe de recherche sur l'Épique de l'Université de Paris X-Nanterre, éd. Dominique Boutet, Nanterre, *Littérales*, 31, 2002.

- *Mélanges de philologie et d'histoire littéraire offerts à Edmond Huguet*, Paris, Bovin & Cie Éditeurs, 1940.

- *Mélanges d'histoire littéraire et de philologie offerts à M. Bernard Bouvier*, Genève, Société anonyme des éditions Sonor, 1920.

- *Mélanges offerts à Georges Couton*, Lyon, Presses Universitaires, 1981.

MELETINSKIJ Eleazar M., *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Bologne, Il Mulino, 1993.

MENDELSON Edward, « Encyclopedic Narratives : From Dante to Pynchon », *MLN*, vol. 91, 6, Dec. 1976, p. 1267-1275.

MÉNIEL Bruno, *Renaissance de l'épopée : le poème épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004.

MOLINO Jean, « Les Genres littéraires », *Poétique*, 93, 1993, p. 3-28.

MOORE Fabienne, *Prose Poems of the French Enlightenment : Delimiting Genre*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2009.

MOORE Olin H., « The Infernal Council », *Modern Philology*, vol. 19, 1, 1921-1922, p. 47-64.

MOREAU Pierre, *Le Classicisme des Romantiques*, Paris, Plon, 1932.

MORETTI Franco, *Opere mondo : saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Turin, Einaudi, 1994.

PAQUETTE Jean-Marcel, « Épopée et roman : continuité ou discontinuité ? », *Études littéraires* (Québec), 4, 1971, p. 9-38.

- *Plaisir de l'épopée*, sous la direction de Gisèle Mathieu-Castellani, Saint-Denis, PUV, 2000.

QUINT David, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

ROGER Philippe, « "Le dernier effort de l'esprit humain ?" Réflexions sur l'épopée au siècle des Lumières », dans *L'Épique : fins et confins*, sous la direction de Pierre Frantz, Besançon, PUFC, 2000, p. 157-173.

ROSENTHAL Olivia, « Aux frontières de l'épique et du lyrique », *RLC*, 70, 4, oct.-déc. 1996, p. 457-467.

ROULIN Jean-Marie, « La romanisation du héros dans l'épopée du Tournant des Lumières », dans *Le Romanesque dans l'épique,* Actes du colloque de Paris X-Nanterre, 22-23 mars 2002, sous la direction de Dominique Boutet, *Littérales*, 31, 2003, p. 253-269.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

SIGURET Françoise, « Pour une poétique du merveilleux : la « cristallina porta » », *RLC*, 64, 255, 1990, p. 469-479.

STAËL Germaine Necker, Madame de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, édition établie par Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 1991.

SWEDENBERG Hugh T., *The Theory of the Epic in England. 1650-1800*, Berkeley, University of California Press, 1944.

TODOROV Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

VARESE Claudio, « Il Poema eroico », dans *Storia della Letteratura Italiana - Il Seicento*, Milan, Garzanti, 1967, t. V.

VOLTAIRE, « Épopée », *Questions sur l'Encyclopédie*, dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007.

VOLTAIRE, *Essai sur la poésie épique*, dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Ulla Kölving, Oxford, Voltaire Foundation, 1996.

VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV*, dans *Œuvres historiques*, éd. René Pomeau, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

WILLIAMS Ralph C., *The merveilleux in the epic*, Paris, Champion, 1925.

WILMOTTE Maurice, *Le Français à la tête épique*, Paris, La Renaissance du Livre, 1917.

WORONOFF Michel, « L'épopée des vaincus », dans *L'Épique : fins et confins*, sous la direction de Pierre Frantz, Besançon, PUFC, 2000, p. 9-22.

ZATTI Sergio, *Il modo epico*, Rome-Bari, Laterza, 2000.

V. Sur les questions esthétiques et les grands thèmes

BECQ Annie, « Esthétique et politique sous le Consulat et l'Empire : la notion de beau idéal », *Romantisme*, 51, 1986, p. 23-38.

BECQ Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994.

BONY Jacques, *Lire le romantisme*, Paris, Dunod, 1992.

BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, éd. Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 1990.

CABANÈS Jean-Louis, « Mélancolie et sublime de terreur : les écritures négatives au tournant des Lumières et du romantisme », dans *De la mélancolie*, textes réunis par Jean Clair et Robert Kopp, Paris, Gallimard, 2007, p. 131-160.

CHARLIER Gustave, *Le Sentiment de la Nature chez les Romantiques français*, Paris, Fontemoing, 1912.

CHINARD Gilbert, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle*, Paris, Hachette, 1913.

- *Corps, littérature, société (1789-1900)*, sous la direction de Jean-Marie Roulin, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

- *De la mélancolie*, textes réunis par Jean Clair et Robert Kopp, Paris, Gallimard, 2007.

DORBEC Prosper, « Les premiers contacts avec l'atelier du peintre dans la littérature moderne », *RHLF*, 1921, p. 501-521.

FOLKIERSKI Wladyslaw, *Entre le Classicisme et le Romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1925.

GUITTON Édouard, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750-1820*, Paris, Klincksieck, 1974.

HEGEL Georg W. F., *Esthétique*, Paris, Flammarion, 1979.

JACOUBET Henri, *Le genre troubadour et les origines françaises du romantisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1929.

- *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths, Pierre Galudes et Bertrand Vibert, Paris, Champion, 2006.

LAMBOTTE Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1999.

LAPRADE Victor de, *Le sentiment de la nature chez les modernes*, Paris, Didier, 1868.

- *La Querelle des Anciens et des Modernes, précédé d'un essai de Marc Fumaroli*, Paris, Gallimard, 2001.

LAVOCAT François, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Champion, 1998.

- *Le Cœur et la raison. Recueil d'études sur le XVIII^e siècle*, sous la direction de Roland Mortier, Oxford, Voltaire Foundation, 1990.

LE SCANFF Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Paris, Champ Vallon, 2007.

MONK Samuel, *The sublime*, New York, Modern language association of America, 1935.

MORTIER Roland, *La Poétique des ruines en France*, Genève, Droz, 1974.

PRAZ Mario, *La chair, la mort et le diable. Le Romantisme noir*, traduction de Constance Thompson Pasquali, Paris, Denoël, 1977.

SAINT GIRONS Baldine, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993.

SAINT GIRONS Baldine, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005.

SOZZI Lionello, *Immagini del selvaggio. Mito e realtà nel primitivismo europeo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

VAN TIEGHEM Paul, *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, Genève, Slatkine, 1973, 3 vol.

VIANEY Joseph, *Le pétrarquisme en France au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1969.

VI. Sur les formes de l'intertextualité, la description et les questions de style

ALBALAT Antoine, *Le Travail du style*, Paris, Colin, 1997.

ALLEN Graham, *Intertextuality*, New York, Routledge, 2000.

ANGENOT Marc, « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », *Texte*, 2, 1983, p. 101-112.

AUERBACH Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BÉHAR Henri, « La Réécriture comme poétique, ou le même et l'autre », *Romanic Review*, 72, 1981, p. 51-65.

BÉREAUD Jacques G. A., « La Traduction en France à l'époque romantique », *Comparative Literature Studies*, 8, 1971, p. 224-244.

BERMAN Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil,1999.

BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

BERNARDELLI Andrea, *Intertestualità*, Florence, La Nuova Italia, 2000.

BIASI Pierre-Marc de, « Théorie de l'intertextualité », dans *Encyclopædia universalis*, Paris, volume Corpus, 1989, p. 514-516.

BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BLOOM Harold, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

BOOTH Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.

BOUILLAGUET Annick, « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*, 80, 1989, p. 489-497.

BROICH Ulrich; PFISTER Manfred, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1985.

CHARLES Michel, « Digression, régression », *Poétique*, 40, 1979, p. 395-407.

CHEVALIER Anne, « Du détournement des sources », *RSH*, 169, 1984, p. 65-79.

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

CONTE Gian Biagio, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Turin, Einaudi, 1985.

DÄLLENBACH Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, 27, 1976, p. 282-296.

DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

D'HULST Lieven, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, PUL, 1990.

D'HULST Lieven, « La Traduction : un genre littéraire à l'époque romantique ? », *RHLF*, mai-juin 1997, p. 391-400.

DUMARSAIS César Chesneau, *Des tropes ou des différents sens*, Paris, Flammarion, 1988.

FÉNELON, *Dialogues sur l'éloquence*, dans *Œuvres*, éd. Jacques Le Brun, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1983-1997, 2 vol., t. I.

FUMAROLI Marc, *Héros et orateurs*, Genève, Droz, 1996.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GIGNOUX Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, Paris, 2005.

GREIMAS Algirdas J., *Sémantique structurale. Recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966.

GROUPE μ, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977.

GROUPE μ, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982.

GUSDORF Georges, *Les Origines de l'herméneutique*, Paris, Payot, 1988.

HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1994.

HAMON Philippe, « D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIX^{e} siècle en particulier », dans *Théorie et pratique du fragment*, Actes du Colloque international de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (Venise 28-30 novembre 2002), Études réunies par Lucia Omacini et Laura Este Bellini, Genève, Slatkine, 2004, p. 73-89.

HAMON Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, 12, 1972, p. 465-485.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

JAUSS Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.

JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, 27, 1976, p. 257-281.

KAPP Volker, « Intertextualité et rhétorique des citations », dans *Recherches sur l'histoire de la poétique*, études publiées par Marc-Mathieu Münch, Berne, Lang, 1984, p. 237-254.

KOPPENFELS Werner von, « Intertextualität und Sprachwechsel. Die literarische Übersetzung », dans Ulrich Broich ; Manfred Pfister, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1985, p. 137-158.

KRISTEVA Julia, *Σημειοτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

LADMIRAL Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.

- *La farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle*, « Littérature », 55, 1984.

LARBAUD Valéry, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1973.

LEFEVERE André, « Théorie littéraire et littérature traduite », *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, IX, 2, 1982, 137-156.

- *L'intertextualité*, textes choisis et présentés par Sophie Rabau, Paris, Flammarion, 2002.

MERLIN-KAJMAN Hélène, « Un siècle classico-baroque ? », *XVII^e siècle*, 223, 2004, p. 163-172.

MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1973.

MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture - Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.

- *Miroirs de textes. Récits de voyages et intertextualité*, études réunies et présentées par Sophie Linon-Chipon ; Véronique Magri-Mourgues ; Sarga Moussa, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, 1998.

MOLINIÉ Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986.

MOLINIÉ Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998.

MOLINO Jean, « Logiques de la description », *Poétique*, 91, 1992, p. 363-382.

MONTALBETTI Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997.

MORAWSKI Stefan, « The Basic Functions of Quotation », in *Sign, Language, Culture*, La Haye-Paris, Mouton, 1970, p. 690-705.

MOUNIN Georges, *Les Belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1995.

OSEKI-DÉPRÉ Inês, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Colin, 2009.

PERRONE-MOISÉS Leyla, « L'intertextualité critique », *Poétique*, 27, 1976, p. 372-384.

PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

POLACCO Marina, *L'intertestualità*, Rome-Bari, Laterza, 1998.

- *Récit et histoire*, études réunies par Jean Bessière, Paris, PUF, 1984.

REYNAUD Denis, « Pour une théorie de la description au XVIII^e siècle », *Dix-huitième siècle*, 22, 1990, p. 347-366.

RICARDOU Jean, « Pour une théorie de la récriture », *Poétique*, 77, 1989, p. 3-15.

RIFFATERRE Michael**,** *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

RIFFATERRE Michael, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, 40, 1979, p. 496-501.

RIFFATERRE Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, 41, février 1981, p. 4-7.

- *Risonanze classiche nell'Europa Romantica*, a cura di Annarosa Poli e Emanuele Kanceff, Moncalieri, CIRVI, 1998, 2 vol.

ROULIN Jean-Marie, « Quand Calliope s'éclate : éléments pour une poétique du fragmentaire au tournant des Lumières », dans *Théorie et pratique du fragment*, Actes du Colloque international de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (Venise 28-30 novembre 2002), Études réunies par Lucia Omacini et Laura Este Bellini, Genève, Slatkine, 2004, p. 91-108.

ROUX-FAUCARD Geneviève, « Intertextualité et traduction », *Meta*, 51, 1, 2006, p. 98-118.

SAMOYAULT Tiphaine, *Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

SCHNEIDER Michel, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985.

SEGRE Cesare, « Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti », dans *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di Costanzo Di Girolamo ; Ivano Paccagnella, Palerme, Sellerio, 1982, p. 15-28.

SERMAIN Jean-Paul, « Les modèles classiques : aux origines d'une ambiguïté, et de ses effets », *XVII^e siècle*, 223, 2004, p. 173-181.

STEIGER Emil, *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, Paris, Lebeer-Hossmann, 1990.

STEINER Georges, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1998.

- *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

- *Théorie et pratique du fragment*, Actes du Colloque international de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (Venise 28-30 novembre 2002), Études réunies par Lucia Omacini et Laura Este Bellini, Genève, Slatkine, 2004.

TISON-BRAUN Micheline, *Poétique du paysage. Essai du genre descriptif*, Paris, Nizet, 1980.

- *Tradition et Modernité en Littérature*, sous la direction de Luc Fraisse, Gilbert Schrenck et Michel Stanesco, Paris, Orizons, 2009.

TUCCI Patrizio, *Stromates*, Padoue, Unipress, 2004.

- *Une expérience rhétorique. L'éloquence de la Révolution*, sous la direction d'Éric Négrel et Jean-Paul Sermain, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.

VINAY Jean-Paul ; DARBELNET Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958.

WILSON Dudley B., *Descriptive Poetry in France from Blason to Baroque*, Manchester, Manchester University Press, 1967.

ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

ZUMTHOR Paul, « Le carrefour des Rhétoriqueurs. Intertextualité et Rhétorique », *Poétique*, 27, 1976, p. 317-337.

ZUMTHOR Paul, « Pour une poétique de la voix », *Poétique*, 40, 1979, p. 514-524.

VII. Dictionnaires, bibliographies et encyclopédies

- *Bibliographie de la littérature française (XVI^e^-XX^e^ siècle)*, années 2001-2009, par Éric Férey, *RHLF*, 102-110, hors série 2002-2010.

- *Dictionnaire de l'Académie Françoise*, 5^e^ édition, Paris, J. J. Smits et C^e^., 1798.

- *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988.

DUBÉ Pierre H., *Nouvelle bibliographie refondue et augmentée de la critique sur François-René de Chateaubriand (1801-1999)*, Paris, Champion, 2002[1].

- *Encyclopædia universalis*, Paris, volume Corpus, 1989.

FORTINI Franco, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milan, Il Saggiatore, 1968.

MARMONTEL Jean-François, *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005.

MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

[1] Pour les études sur Chateaubriand sorties à partir de 2000, j'ai consulté la bibliographie donnée par le *Bulletin de la Société Chateaubriand* (annuel).

INDEX DES NOMS D'AUTEURS

Addison, Joseph, p. 103
Amable de Baudus, p. 50, 85, 108, 155
Andlau, Béatrix d', p. X, XI, 11, 237, 238, 240, 242
Antelmy, Thomas, p. 108
Antoine, Philippe, p. 8, 9, 12, 13, 19, 44, 92, 134, 142
Aquarone, Jean-Baptiste, p. 101
Arioste, Ludovico Ariosto, dit l', p. VIII, XIII, XVI, XXV, 92-94, 98, 99, 134, 160, 218, 265
Aristote, p. VI, VII, XIII, XIV, XVIII, XX, XXII, XXIV, XXV, 3, 5, 7, 86, 87, 92, 103, 116, 158, 237, 240
Aubigné, Agrippa d', p. 32, 37, 67, 200
Auerbach, Erich, p. 48, 183
Aureau, Bertrand, p. XI, XII, 9

Bakhtine, Mikhaïl, p. 6
Balcou, Jean, p. 152
Baldensperger, Fernand, p. 49, 84, 106, 109, 266
Ballanche, Pierre Simon, p. XVIII, 94, 110, 161
Barbéris, Pierre, p. 27, 59, 60, 83, 85, 141, 164, 192, 198, 222, 226, 227, 231, 232, 254
Barthes, Roland, p. 18
Bartram, William, p. 155
Batteux, Charles, p. XIV, XVIII, 33
Baudoin, Sébastien, p. 184, 193
Beall, Chandler B., p. 29, 93, 94, 97, 98, 202, 205
Beattie, James, p. 51, 52
Becq, Annie, p. XVII, XVIII, 4, 65, 141, 272
Bercegol, Fabienne, p. 85, 88, 90, 144, 145, 149, 163, 171, 221, 237, 256, 259, 260, 274
Berchet, Jean-Claude, p. X, 10, 22, 28, 85, 156, 168, 169, 175, 190, 193-195, 222, 229, 230, 265
Berman, Antoine, p. 46-49, 51, 52, 59, 78
Bernardin de Saint-Pierre, p. XVI, XVII, XXI, 111, 119, 135, 150, 154, 164, 165, 168, 171, 174-176, 179-182, 184, 186, 220, 221, 224, 229, 232, 265, 274
Berthier, Philippe, p. 186, 192, 193
Bertin, Louis-François, p. 235
Billaz, André, p. 120-122, 124, 131
Bitaubé, Paul-Jérémie, p. 41, 107, 257
Blackwell, Thomas, p. 116
Blair, Hugh, p. 116, 187, 230
Bodmer, Johann Jakob, p. 106, 107, 108, 111, 135
Boiardo, Matteo Maria, p. VII
Boileau, Nicolas (aussi Boileau-Despréaux), p. VI-VIII, XIII-XV, 3, 34, 88, 89, 92, 97, 101, 103, 128, 136, 228, 240, 272
Boissonade, Jean François, p. 235
Bonald, Louis de, p. 84, 98
Bony, Jacques, p. XXV
Booth, Wayne C., p. 254
Bougeard-Vetö, Marie-Élisabeth, p. 14, 19, 46-48, 50-53, 64, 66, 68, 71, 75-78, 80
Bowra, Cecil M., p. 258
Boyer, Régis, p. 258
Breitinger, Johann Jakob, p. 106
Broich, Ulrich, p. 48
Burke, Edmund, p. 174, 197, 228
Burton, Robert, p. 175
Butor, Michel, p. 197, 199, 200, 231

Cabanès, Jean-Louis, p. 226, 228
Camoëns, Luis de, p. XV, 11, 92, 99, 100-102, 126, 129, 130, 134, 234, 240
Cantagrel, Laurent, p. 184, 219
Carlowitz, Madame la Baronne de, p. 244
Cavallin, Jean-Christophe, p. 94, 211

Cazamian, Louis, p. 106
Cesarotti, Melchiorre, p. XIX
Chapelain, Jean, p. XIV, 92, 125, 130, 134
Charlevoix, François-Xavier de, p. 155, 215
Charpentier, Françoise, p. 86, 87
Chateaubriand, François-René de, p. VI, IX-XXVIII, 2-4, 6-14, 16-68, 70-73, 75-80, 81-86, 88-95, 97-126, 128-134, 137, 140-146, 148-150, 152-156, 158, 160-161, 163-169, 171, 173-177, 179-184, 186-187, 189-202, 204-210, 212-213, 215-219, 221-232, 234, 236-244, 247-250, 252-254, 256-264, 266-267, 269, 276
Chênedollé, Charles, p. 109
Chénier, Marie-Joseph, p. 160
Chérel, Albert, p. 92, 247
Chevalier, Anne, p. 8, 16
Chinard, Gilbert, p. XXII, 152, 154-157, 162, 177, 185, 199, 203, 212, 223, 230
Christophorov, Pierre, p. 49, 82, 89, 90, 120, 131, 133, 134, 235
Cioranescu, Alexandre, p. 93, 98
Colardeau, Charles P., p. XVI, 111
Compagnon, Antoine, p. 6-9, 12, 13, 17-19, 73, 74, 96, 141, 159, 272
Constant, Benjamin, p. 275
Coras, Jacques, p. 107
Costadura, Edoardo, p. 16, 93, 226
Curtius, Ernst, p. 31, 142

Dacier, Anne, p. VIII
Dällenbach, Lucien, p. 27, 95
Dante Alighieri, p. XVII, XXI, XXVI, 11, 14, 16-20, 26, 33, 90, 93, 101, 136, 182-184, 195, 207-209, 226-228, 232, 234, 240, 250
Darbelnet, Jean, p. 55
De Biasi, Pierre-Marc, p. 159
Dédéyan, Charles, p. 93, 98
Delille, Jacques, p. 49, 108, 109, 112
Della Porta, Jean-Baptiste, p. 96
Dempsey, Madeleine, p. 103
De Place, Guy-Marie, p. 241
Derive, Jean, p. 31
Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, p. XIV, 40, 125, 126, 130
D'Hulst, Lieven, p. 48, 49
Diderot, Denis, p. 114, 118, 299
Didier, Béatrice, p. 260
Douay, Françoise, p. 208
Du Bartas, Guillaume de Salluste, seigneur, p. 67
Du Bellay, Joachim, p. 2, 46, 86
Du Bos, Jean-Baptiste, p. XIV
Duchemin, Marcel, p. 16, 32, 68, 95, 98, 100, 110, 121, 125, 175
Duclos, Charles Pinot, p. 259
Dumora-Mabille, Florence, p. 246

Ehrard, Jean, p. 135
Ellrodt, Robert, p. 67
Ercilla y Zuñiga, Alonso de, p. 100, 101, 126, 200

Faguet, Émile, p. 110
Fauriel, Claude, p. 93
Faydit, Pierre-Valentin, p. 176
Fénelon, François de Salignac de La Mothe, p. VIII, XVII, XVIII, XX, XXI, XXIV, 28, 29, 92, 134, 140, 149, 150, 156-158, 161, 176, 177, 196, 219, 224, 232, 237, 242, 247, 255, 256, 274
Fontanes, Louis de, p. X, XI, XIX, XX, 49, 54, 65, 84, 85, 102, 109, 122, 125, 131, 144, 146-148, 155, 235, 239
Fontenelle, p. VIII
Forget, Philippe, p. 111
Fortassier, Pierre, p. 165, 180
Framery, Nicolas-Étienne, p. 95, 98
Frye, Northrop, p. 67
Fumaroli, Marc, p. VII, VIII, XIV, XXII, 30, 126, 236

Gaskill, Howard, p. 116
Gautier, Jean-Maurice, p. 260

Genette, Gérard, p. 3, 7, 22, 31, 61, 141, 144, 165
Gessner, Salomon, p. XV, XXI, XXIII, 11, 33, 37, 40, 106, 107, 110, 111, 135, 136, 142, 158, 167, 170, 171, 194, 199, 213, 232, 234, 240, 243, 266, 270, 274
Gignoux, Anne Claire, p. 6, 7, 13, 19, 22, 26-28, 30, 47
Gillet, Jean, p. 38, 39, 71-73, 75, 77, 102, 105, 163, 164, 199, 205, 223, 248, 253
Ginguené, Pierre-Louis, p. 93, 151, 160
Giorgi, Giorgetto, p. 237
Girard, Henri, p. 108-110
Giraud, Victor, p. 10
Glaudes, Pierre, p. 143, 147, 148, 168, 171, 174, 203, 222, 225
Goethe, Johann Wolfgang, p. 183
Goldman, Lucien, p. 198
Goré, Jeanne-Lydie, p. 28, 176, 196
Gottsched, Johann Christoph, p. 106
Greene, Thomas M., p. 31
Greimas, Algirdas J., p. 169
Gueudeville, Nicolas, p. 176
Guitton, Édouard, p. 84, 112, 142, 192, 231
Gury, Jacques, p. 163

Hamon, Philippe, p. 178, 228
Haquette, Jean-Louis, p. 232
Harry, James, p. 129
Hart, Charles R., p. 219
Hartog, François, p. 163
Himmelsbach, Siegbert, p. VII, XVII, 3, 86, 90
Hoffman, François-Benoît, p. 241
Hogu, Louis, p. 147
Homère, p. VIII, IX, XIII, XV, XVII, XVIII, XX, XXI, XXIII, 10, 61, 63, 66, 67, 69, 81, 86, 88-92, 95, 116, 126-130, 135-137, 143, 148, 149, 154, 157, 158, 161, 163, 166, 176, 183, 203, 205, 211, 232, 239-242, 266, 270, 272, 274, 275
Horace, p. 6, 240
Huber, Michel, p. 110
Hugo, Victor, p. 86, 270
Hunt, Herbert J., p. XXI, 3, 88, 89

Jaffe, Adrian H., p. 41
Jaucourt, Louis de, p. 3
Jauss, Hans R., p. 3, 48, 132, 134, 141
Jenny, Laurent, p. 7, 9, 21, 27, 92, 141
Joubert, Joseph, p. 238, 239
Junker, Georg(es) Adam, p. 108

Kadish, Doris Y., p. 178, 179
Kiss, Sándor, p. 212
Klopstock, Friedrich G., p. XV, XXIII, 11, 37, 106-111, 135, 136, 142, 210, 234, 240, 243, 245, 250, 252, 270, 274, 275
Knechciak, Olivier, p. XXVIII
Kourzrock, p. 108
Kristeva, Julia, p. 6, 18, 134

Labarthe, Judith, p. XVII
Labaume, Antoine Gilbert Griffet de, p. 107
La Bruyère, Jean de, p. 2, 34, 36, 216
Laclos, Pierre-Ambroise-François Choderlos de, p. 261
Ladmiral, Jean-René, p. 7, 47, 48, 51, 64, 76
Lafitau, Pierre-François, p. 155, 163, 227
La Fontaine, Jean de, p. 34, 225
La Fresnaye, Jean Vauquelin de, p. 86
La Harpe, Jean-François de, p. 101, 122, 125, 148, 155, 163, 227
Lahontan, Louis-Armand de, p. 155, 223
La Motte, Antoine Houdar de, p. VIII
Laprade, Victor de, p. 106, 135, 165, 179, 180, 183, 184, 197, 229
Larbaud, Valéry, p. 67
Larthomas, Pierre, p. 7
Las Vergnas, Louis, p. 106
Lavocat, Françoise, p. 224
Lebrun, Charles-François, p. 95
Le Febvre, Yves, p. 82, 84, 85
Lefevere, André, p. 67
Legouis, Émile, p. 106
Legras, Louis, p. 191, 192, 260

Lehtonen, Maija, p. 56, 196
Lemercier, Louis-Népomucène, p. 214
Le Moyne, Pierre, p. 125
Le Page du Pratz, Antoine, p. 155
Le Scanff, Yvon, p. 184, 193
Lesur, Charles-Louis, p. 41, 257
Letessier, Fernand, p. 144-146, 148, 150, 151
Le Tourneur, p. XIX, 113, 114
Levrault, Léon, p. 242
Lewis, Matthew G., p. 222, 261
Logé, Tanguy, p. 20, 109, 120, 122, 125, 128-131, 160, 175, 176, 179, 180, 182, 210
Longin, p. 136, 148, 228, 230
Longuet, Sophie, p. 208
Lowrie, Joyce O., p. 164
Lucain, p. 32, 92, 126
Lucken, Christopher, p. XVIII, XX, 116, 259
Lucrèce, p. 47, 97

Mackenzie, Henry, p. 51
Macpherson, James, p. VIII, XIX, 51, 53, 54, 63, 65, 114, 115, 118, 135, 166, 186, 192, 222, 229
Madelénat, Daniel, p. XII, 3, 5, 31, 85, 87, 90, 116, 141, 142, 198, 200, 214
Malesherbes, Lamoignon de, p. 9, 154, 155
Malézieu, Nicolas de, p. VI
Malfilâtre, Jacques-Charles-Louis de, p. 100
Mallet, Edme-François, p. 178
Mallet, Paul-Henri, p. 41, 42, 63, 113, 258
Mallet du Pan, Jacques, p. 49
Malte-Brun, Conrad, p. 235
Marcellus, compte de, p. XXVI, 20, 101, 115, 150, 160
Marin, Louis, p. 174
Marmontel, Jean-François, p. XXI, 3, 109, 145, 150, 154, 160, 162, 166, 182, 184, 195, 202, 205-207, 209, 223, 232
Martellucci, Filippo, p. 227, 228
Masson, Charles, p. 41, 257
Mathieu-Castellani, Gisèle, p. VII, 48, 86
Meletinskij, Eleazar M., p. 113
Mercier, Louis-Sébastien, p. 152
Meschonnic, Henri, p. XXVII
Mével, Yann, p. 191
Michel, Arlette, p. 115, 119, 188, 189, 260
Michel, Pierre, p. 114
Miller, Meta H., p. 49, 65, 70, 103, 186
Millet, Claude, p. 244, 270
Milner, Max, p. 38, 249, 250, 253
Milton, John, p. X, XIII, XV, XVII, XXI, XXIII, XXIV, XXVI, XXVIII, XXIX, 11, 14, 15, 18, 24-26, 30, 32-33, 37, 39, 40, 45 48, 51, 63, 66-72, 75-80, 82, 83, 89-93, 101-106, 108, 110-112, 115, 118, 126, 128-130, 134-136, 142, 149, 150, 152, 159, 167, 170, 171, 179, 183, 184, 194, 199, 202-208, 210, 211, 213, 224-226, 232, 234, 240, 242-253, 256, 265, 270, 273-275
Moisan, Philippe, p. 155, 221, 232
Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit, p. 34
Molinié, Georges, p. 30
Molino, Jean, p. 3, 5, 7, 178
Monod-Cassidy, Hélène, p. 144
Montaigne, Michel Eyquem de, p. 27, 119
Montalbetti, Christine, p. 12, 90
Montesquieu, Charles de Secondat, baron de, p. 46
Montlosier, François de, p. 49
Morand, Paul, p. 66
Morawski, Stefan, p. 13
Moreau, Pierre, p. 41, 237, 254
Morellet, André, p. 151, 160
Moretti, Franco, p. 4
Mortier, Roland, p. 117, 118, 170, 173, 175, 189
Mossé, Fernand, p. 109
Mouchard, Claude, p. 67, 77
Mourot, Jean, p. 54

Naylor, Louis H., p. 111
Née, Patrick, p. 265
Négrel, Éric, p. 208

Ossian, p. VIII, X, XVIII, XIX, XXIII, XXV, XXVI, XXVIII, XXIX, 41, 45, 48, 51-54, 60-65, 76, 78-80, 82, 83, 102, 112-119, 121, 130, 135, 137, 140, 142, 151, 152, 162-164, 166, 186-188, 190, 192, 196, 219, 225-227, 229, 232, 245, 259, 260, 267, 268, 270, 272-274
Ottaviani, Didier, p. 228
Ovide, p. 23, 222

Panckouke, Charles-Joseph, p. 98
Parny, Évariste, p. 85
Paquette, Jean-Marcel, p. XVI
Pelloutier, Simon, p. 259
Peltier, Jean Gabriel, p. 49, 86, 109
Perrault, Charles, p. VII, VIII, 126
Pétrarque, p. XVI
Petrocchi, Giorgio, p. 26
Pézard, André, p. 16, 93
Pfister, Manfred, p. 48
Pinel, Marie, p. XI, XXIV, 9-11, 25-27, 136, 143, 196, 237, 242, 254, 256, 260-262, 265, 266, 268, 269, 276
Piva, Franco, p. 93
Piva, Marika, p. 9, 3, 18, 276
Platon, p. VIII, 97, 208, 291
Pommier, Jean, p. 22, 156, 215, 216
Pope, Alexander, p. VIII, XVI, XVIII, 111, 112
Poux, Pierre, p. 108-110
Pouzoulet, Christine, p. 93
Praz, Mario, p. 261
Principato, Aurelio, p. 205, 206
Propp, Vladimir, p. 169

Quinet, Edgar, p. 160
Quint, David, p. 32, 106, 200

Rabau, Sophie, p. XXVI, 31, 40, 43, 273
Racine, Jean, p. XV-XVII, XXIV, 34, 63, 112, 122, 158, 215
Racine, Louis, p. 33, 84, 93, 112
Rapin, René, p. 101
Rebardy, Emmanuelle, p. 133
Regard, Maurice, p. XI, XIX, XX, 9, 11, 20, 36, 38, 83, 89, 100, 111, 119, 143, 146, 152, 161, 236, 239, 259
Reichler, Claude, p. 171, 176
Renan, Ernest, p. XVI, 64
Renauld, Pierre, p. 258
Rétif (Restif) de la Bretonne, Nicolas, p. 261
Richard, Jean-Pierre, p. 182, 189, 193, 197, 230
Richardson, Samuel, p. XVI
Ricks, Christopher, p. 67
Riffaterre, Michael, p. 18, 21, 32, 111, 112
Rivarol, Antoine Rivaroli, dit, p. 16, 49
Roger, Philippe, p. 87, 92, 126, 159
Ronsard, Pierre de, p. VII, XXVI, 86, 89
Rosi, Ivanna, p. 155, 195, 231
Roucher, Antoine, p. 112
Roulin, Jean-Marie, p. XXIV, 4, 7-9, 12, 13, 29, 32-36, 41, 42, 53, 87, 90, 99, 100, 106, 111, 113-115, 118, 120, 124, 125, 133, 135, 136, 159, 163, 177, 178, 190, 198, 200, 205, 206, 208, 212, 215, 216, 223, 226, 237, 239, 246, 252, 254, 255, 257, 264, 275, 276
Rousseau, Jean-Jacques, p. IX, XVI, XXIV, 135, 156, 158, 160, 163, 167, 171-173, 180, 181, 189
Rudler, Gustave, p. 256

Sade, Donatien-Alphonse-François, dit marquis de, p. 261
Saint-Amant, Marc-Antoine Girard de, p. 107
Sainte-Beuve, Charles Augustin, p. 84, 85, 90, 146, 197, 202, 235
Saint-Évremond, Charles de, p. VI
Saint Girons, Baldine, p. 136, 148, 183, 225, 228, 268
Saint-Lambert, Jean-François, p. 112
Samoyault, Tiphaine, p. 6, 14, 21, 27, 59
Saunal, Damien, p. 101
Saxo Grammaticus, p. 41, 258
Schaeffer, Jean-Marie, p. 3

Schneider, Michel, p. 6, 45, 47
Schœmann, Benjamin, p. 133
Scudéry, Georges de, p. 40
Sermain, Jean-Paul, p. 208
Shakespeare, William, p. 66, 130, 137
Sigfusson, Saemund, p. 113
Simonide, p. 84
Smethurst, Colin, p. XIX, 41, 62, 116-118, 151, 152
Smith, John, p. XXVIII, 51-54, 56-58, 60, 61, 63, 65, 78, 115, 166, 186, 188, 267
Sollers, Philippe, p. 5, 134
Sophocle, p. 148, 164
Spininger, Dennis J., p. 179
Staël, Germaine Necker, baronne de, p. 63, 132, 179, 192, 194, 244, 275, 276
Stafford, Fiona, p. 116
Starobinski, Jean, p. 189
Steiger, Emil, p. 48
Strabon, p. 237
Sturluson, Snorri, p. 113, 258
Sulzer, Johann-Georg, p. 53, 115, 163
Swedenborg, Emanuel, p. 208
Swift, Jonathan, p. XXII

Tabet, Emmanuelle, p. 28, 89, 131, 149, 157, 158, 160, 161, 176, 209
Tacite, p. 41, 206
Taine, Hippolyte, p. 230
Tasse, Torquato Tasso, dit le, p. IX, XIII, XVII, XXII-XXIV, XXVI, 11, 17, 20, 23-25, 29, 30, 37, 39, 63, 86, 88-90, 92-99, 101, 121, 126, 127, 134, 158-160, 201, 202, 204, 205, 211, 214, 227, 232, 234, 240, 242-244, 247, 252, 256, 265, 268, 269, 274
Telleen, John M., p. 252
Théocrite, p. 111
Tison-Braun, Micheline, p. 178
Tite-Live, p. 206
Todorov, Tzvetan, p. IX, X
Toffano, Piero, p. 146, 163, 167
Tomasi, Franco, p. 214
Trissin, Gian Giorgio Trissino, dit le, p. XIII, 130

Vaillant, Alain, p. 236, 244, 275
Valette, Rebecca M., p. 161, 169, 196
Van Tieghem, Paul, p. XIX, 41, 53-55, 60-65, 79, 80, 113-115, 130, 133, 136, 166
Van Tieghem, Philippe, p. 8
Verlet, Agnès, p. 6, 17, 67, 76, 102, 252
Vianey, Joseph, p. XVI
Vinay, Jean-Paul, p. 55
Virgile, p. VII, XIII, XV, XVII, XXI, XXIII, 23, 67, 88, 89, 92, 94, 95, 103, 111, 112, 126, 128, 130, 135, 137, 143, 149, 157-159, 183, 217, 218, 222, 240, 242, 247
Voltaire, François-Marie Arouet, dit, p. VI, XV, XIX, 4, 20, 21, 27, 33-36, 39, 89, 92-94, 97, 98, 101, 109, 114, 115, 119-132, 137, 145, 151, 156, 160, 186, 201, 215, 216, 232, 234, 240-242, 270, 272, 274, 276
Von Koppenfels, Werner, p. 48

Weil, Armand, p. 160
Williams, Ralph C., p. 120
Wormius, Olaüs, p. 258
Woronoff, Michel, p. 99

Young, Edward, p. 51, 112

Zatti, Sergio, p. 5, 6
Zékian, Stéphane, p. 131, 216
Zumthor, Paul, p. 12

TABLE DES MATIÈRES

Liste des abréviations

Introduction VI

PREMIÈRE PARTIE : Poétique et théorie de l'épopée

Chapitre I : Les modes de l'intertextualité. Chateaubriand et la « réécriture » des poètes épiques 2

1.1 Le « déjà dit » ou le « dit ailleurs » : l'imitation et l'étude des sources 6

1.2 Chateaubriand par lui-même, ou ce que l'auteur dit de son texte 9

1.3 Le monument épique moderne en construction 12

1.3.1 La citation 13

1.3.2 L'allusion 21

1.3.3 Le résumé, le commentaire, la mise en abyme 27

1.3.4 Un intertexte « typiquement » épique : la reprise des *topoï* 31

Conclusion 42

Chapitre II : Chateaubriand traducteur : Ossian et Milton, ou les maîtres travestis 45

2.1 Ossian et Milton : horizon culturel et élection des maîtres 48

2.2 L'atelier du traducteur, ou l'épopée moderne « par le petit bout de la lorgnette » . 51

2.2.1 *Dargo*, *Duthona*, *Gaul* : les *Galic Antiquities* de John Smith 52

2.2.2 Les fragments miltoniens dans le *Génie du christianisme* 66

Conclusion 78

Chapitre III : Le *Génie du christianisme* ou les tensions de l'épopée moderne 81

3.1 L'Épopée au XIX^{e} siècle. Héritage et modèles 86

3.2 Un intertexte épique « moderne » ? 89

3.3 Les épopées de la Renaissance 93

3.3.1 En Italie : le Tasse et l'Arioste 94

3.3.2 Camoëns, *Les Lusiades* et l'épopée des conquêtes 99

3.4 Milton et l'épopée dramatique 102

3.5 Klopstock et Gessner : épopée de la Bible et d'un monde perdu 106

3.6 À l'ombre du Barde : paysage épique et traces des origines 112
3.7 Du côté de Voltaire : *La Henriade* et l'*Essai sur la poésie épique* 120
Conclusion 132

SECONDE PARTIE : Pratique de l'épopée

Chapitre IV : Le « cycle américain ». Les « malheurs » d'une épopée « sauvage » 140
4.1 *Atala*. *René*. *Les Natchez* 143
4.1.1 *Atala* : « Gorgone ou Vénus ? » 143
4.1.2 *René*, frère cadet d'*Atala* 150
4.1.3 *Les Natchez* : « œuvre monstre » ou « chaos magnifique » 153
4.2 *Atala* 158
4.2.1 Les *amours* de deux *sauvages* dans le *désert* 158
4.2.2 Un Indien, une Chrétienne et un Ermite. Un trio intertextuel 162
4.2.3 La mort et les funérailles d'Atala. Réécriture d'un *topos* passionnel . . 169
4.2.4 « Ces forêts américaines aussi vieilles que le monde » 177
4.3 *René* 184
4.3.1 « Un autre ordre de sentiments et d'idées » 184
4.3.2 Frère et sœur. Les enjeux d'un éros philadelphe 193
4.4 *Les Natchez* 198
4.4.1 Des airs de la solitude, à l'ombre des forêts américaines 198
4.4.2 Du côté de la guerre : entre la Terre et le Ciel 201
4.4.3 Histoires d'hommes 213
4.4.4 Une « Arcadie malheureuse » et effrayante. Les fonctions de la « reprise » dans les paysages 224
Conclusion 231

Chapitre V : *Les Martyrs* : la mosaïque intertextuelle d'un renouveau 234
5.1 Des *Martyrs de Dioclétien* à l'épopée des *Martyrs* 237
5.2 « Préfaces », « Examen », « Remarques ». Les enjeux intertextuels d'une « micro-querelle » 240
5.3 Une Muse larmoyante à la « couronne d'or » 242
5.4 Les anges et les diables, ou l'arsenal emprunté 246
5.4.1 Satan et ses pairs 249

5.5 Le récit d'Eudore 254
5.5.1 La lutte contre les Francs, ou la reprise de l'épopée scandinave 257
5.5.2 La druidesse Velléda. Captation d'un intertexte « multiforme » 259
5.6 Le martyre, ou l'esthétique de l'amour dans la douleur 263
5.7 Sur l'ancienne Arcadie, les Gaules et la Terre Sainte 265
Conclusion 270

Conclusion 272

ANNEXES 277
Annexe I
Chronologie de la vie et des œuvres du jeune Chateaubriand (1768-1811) 278
Annexe II
Correspondance de l'auteur ayant comme sujet principal ou secondaire l'épopée moderne 285

BIBLIOGRAPHIE 305

INDEX DES NOMS D'AUTEURS 344