



HAL
open science

La représentation de la mort féminine dans les Mémoires d'outre-tombe de François-René de Chateaubriand

Marc Beaudier

► **To cite this version:**

Marc Beaudier. La représentation de la mort féminine dans les Mémoires d'outre-tombe de François-René de Chateaubriand. Littératures. 2022. dumas-04160375

HAL Id: dumas-04160375

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04160375v1>

Submitted on 12 Jul 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



UFR Arts, Lettres, Communication

La représentation de la mort féminine
dans les
Mémoires d'outre-tombe
de François-René de Chateaubriand

Mémoire de Master en Littérature française « Lettres et Humanités »

présenté par Marc Beaudier

sous la direction de Madame Esther Pinon

Soutenance le 29 avril 2022 devant un jury constitué

de Madame Esther Pinon et de Monsieur Xavier Bourdenet

Année universitaire 2021-2022

Je remercie vivement Madame Esther Pinon, ma directrice de mémoire.

Guidé, éclairé et conseillé tout au long de ce travail passionnant, je lui sais gré de m'avoir fait toucher du doigt le monde de la recherche universitaire, et de m'avoir fait découvrir ce vieil auteur allemand dont la cavalcade résonne encore si fortement dans les brumes lointaines de mon adolescence...

A la petite Natali

1. Sommaire

<u>Introduction</u>	9
<u>I. Le temps</u>	25
A. L'effet miroir	29
1. L'expression de la mort d'une proche.....	29
2. La relation d'un événement.....	35
3. Des souvenirs dans le souvenir.....	43
B. L'éternité ou le néant	53
1. Vocabulaire.....	53
2. L'éternité.....	60
3. Le néant.....	69
<u>II. L'espace</u>	83
A. Le matériel	87
1. L'environnement extérieur.....	87
2. L'environnement des femmes (leurs attributs).....	97
3. L'environnement littéraire.....	107
B. L'immatériel	119
1. Les interprétations.....	119
2. L'idéal amoureux.....	131
3. Poétisation de la mort féminine.....	142
<u>Conclusion</u>	157
<u>Bibliographie</u>	165

Introduction

François-René de Chateaubriand est parti comme il est venu, dans le vacarme d'une tempête. L'agitation bruyante des rues de Paris en 1848 ne fit pas moins de bruit que l'orage qui accompagna sa naissance. Il mourut dans une relative indifférence, en comparaison de celui qui voulut être lui, et à qui la mort ouvrit grand les portes du Panthéon cinquante ans plus tard¹. Il repose sur un îlot battu par les vents marins, très loin de Charlotte, Natalie, Pauline, Delphine, Hortense, Cordélia, Claire, Léontine, Juliette et toutes les autres. Elles l'ont laissé descendre seul dans cette éternité qui l'épouvantait. Toute sa vie n'a été qu'une interminable course². Il est arrivé au bord de sa fosse épuisé. Mais sa course n'a pas été vaine. Chateaubriand meurt le 4 juillet 1848 en laissant derrière lui une œuvre majeure de la littérature française. Comme Pétrarque avant lui, il a façonné pendant plus de trente années son œuvre, retouchant inlassablement, corrigeant patiemment, modifiant, inversant, déguisant la réalité afin de laisser à la postérité une trace ineffaçable de son existence passée. A l'image d'un organisme qui imprime à la pierre son image fossilisée, ses *Mémoires d'outre-tombe* ont gravé dans la mémoire des hommes la vie d'un des leurs, écrasée entre deux siècles.

Le genre des Mémoires est peut-être celui qui était le plus adapté à raconter cette vie publique et privée. Genre florissant aux XVII^e et XVIII^e siècles, de grands mémorialistes l'avaient précédé, comme le cardinal de Retz, La Rochefoucauld, Saint-Simon ou Rousseau, même si le style des *Confessions* s'apparenterait peut-être plus au genre de l'autobiographie. Si nous nous référons à l'ouvrage de Jean Louis Jeannelle³, nous pouvons percevoir le genre des Mémoires comme un pôle « égo-historique » dans le vaste continuum des écrits de soi. Il s'affadit au XIX^e siècle, puis s'éteint complètement au XX^e siècle, pour laisser place à un nouveau genre d'écriture de soi, le témoignage. Les tranchées de Verdun et l'Holocauste sont de puissants déclencheurs de cette écriture. Ce sont moins les témoins, dans la nécessité vitale d'appréhender le réel pour le comprendre et pouvoir continuer à vivre, que le public, dans son besoin de connaissance, qui a favorisé l'essor des témoignages. La différence fondamentale entre le genre des Mémoires et le

¹ « [...] mot de Hugo adolescent : "être Chateaubriand ou rien" », cité dans Jean-Claude Berchet, « Mythe et représentation de la femme », *Romantisme*, n°13-14, *Revue du dix-neuvième siècle, Dossier Chateaubriand*, Paris, Honoré Champion, 1976, p. 250.

² Sur la vie de Chateaubriand, nous renvoyons principalement à Jean-Claude Berchet, *Chateaubriand*, Paris, Gallimard, « NRF », 2012 et Jean d'Ormesson, *Mon dernier rêve sera pour vous, Une biographie sentimentale de Chateaubriand*, Paris, Le Livre de Poche, 2012, qui nous ont été précieux.

³ Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle, Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, « NRF », 2008, p. 367-376.

témoignage est la plus grande part accordée à l'Histoire dans le premier, et la prépondérance du récit intime dans le second. Antoine Furetière dans son dictionnaire donne cette définition des Mémoires : « Se dit des livres d'historiens, écrits par ceux qui ont eu part aux affaires ou qui en ont été témoins oculaires, ou qui contiennent leur vie ou leurs principales actions¹ ». Pour caricaturer le trait, on pourrait citer André Breton pour qui « [l]es Mémoires sont pleins de ces sombres sinistrés qui se regardent à la dérobée dans des eaux qu'ils avaient pris soin de troubler² ». Il faut comprendre par là que le mémorialiste des XVII^e et XVIII^e siècles est un lettré qui appartient bien souvent à l'aristocratie, et joue donc quelquefois un premier rôle dans l'histoire de son pays. Les périodes fécondes en bouleversements, comme la Fronde, ont certainement favorisé ce genre d'écriture. Le mémorialiste écrit sa vie en la contextualisant avec l'Histoire. C'est le cas avec les *Mémoires d'outre-tombe* qui mélangent vie publique (l'auteur fut ministre des Affaires étrangères, Pair de France, ambassadeur) et vie privée. Avec le recul, Chateaubriand a peut-être parachevé le genre des Mémoires. En réussissant à atteindre un summum dans cette écriture mémorialiste, il condamne toute tentative d'imitation ou de reproduction future. Ses *Mémoires* sont à ce genre ce que le *David* est à la sculpture florentine.

L'œuvre des *Mémoires* est d'inspiration rousseauiste. L'exorde des *Confessions* de Rousseau commence ainsi : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature, et cet homme ce sera moi. Moi seul³ ». Pour Chateaubriand, « [...] ces *Mémoires* seront un temple de la mort élevé à la clarté de [s]es souvenirs » (t. I, p. 173)⁴. Dans les *Mémoires de ma vie*, commencés en 1809, nous pouvions lire :

D'abord, je n'entreprends ces mémoires qu'avec le dessein formel de ne disposer d'aucun nom que du mien propre, dans tout ce qui concerne ma vie privée. J'écris principalement pour rendre compte de moi à moi-même. [...] je veux avant de mourir, remonter vers mes belles années, expliquer mon inexplicable cœur, voir enfin ce que je pourrais dire lorsque ma plume sans contrainte s'abandonnera à tous mes souvenirs (t. I, p. 61).

Même s'il se reconnaît un peu plus loin dans son œuvre « disciple de Rousseau » (t. I, p. 474), nous pouvons tout de même noter une finalité différente entre ces deux auteurs dans la mesure

¹ Antoine Furetière cité dans Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 14.

² André Breton cité dans *ibid.*, p. 107.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions, Livres I à VI*, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2012, p. 47.

⁴ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Édition de Jean-Claude Berchet, Livres I à XLII, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 1998. Sauf mention contraire, toutes les références aux *Mémoires d'outre-tombe*, indiquées dans le corps du texte, renverront désormais à cette édition.

où le premier veut se montrer à ses semblables, alors que le second ne veut se dévoiler qu'à la postérité : « Je n'entretiendrai pas [...] la postérité du détail de mes faiblesses ; je ne dirai de moi que ce qui est convenable à ma dignité d'homme et [...] à l'élévation de mon cœur » (t. II, p. 157). Pourtant tous deux sont des autodidactes, et cette particularité les unit dans une sorte de fraternité intergénérationnelle¹. Ils ne sont pas le produit des collèges de Jésuites comme pouvaient l'être Voltaire ou Diderot. La scolarité de Chateaubriand est tiraillée entre le désir maternel d'une carrière ecclésiastique et le désir paternel d'une carrière maritime, pour finalement s'échouer sur une carrière militaire avortée. Chateaubriand prend ses distances avec le philosophe genevois dès son entrée dans le monde littéraire. Déjà, son expérience aux franges de la *wilderness* américaine l'éloigne quelque peu de la vision idéaliste d'une nature vierge de toute corruption civilisationnelle vantée par Rousseau : « [...] je ne crois point que la *pure nature* soit la plus belle chose du monde² ». Sa relecture des œuvres du philosophe à un âge plus avancé fait dire à Marc Fumaroli que Chateaubriand s'en écarte définitivement car « les *Mémoires* ne seront pas les *Confessions* d'un roturier de génie [...] mais celle d'un gentilhomme français qui réintroduit la dignité humaine dans notre littérature³ ». Il prend pour triste exemple la petite fille de onze ans que Rousseau et son ami Carrio font élever à leurs frais pour plus tard partager « [ses] faveurs ou plutôt [ses] larmes » (t. IV, p. 422). Chateaubriand, lui, veut que son temple de la mort devienne le mausolée d'une aristocratie disparue corps et âme dans le naufrage d'une ancienne France qui ne renaîtra pas. A l'image de l'indien mohican de James Fenimore Cooper, ses *Mémoires* doivent être l'œuvre du dernier des gentilshommes d'une société aristocratique en cours d'extinction. Cet éloignement de l'influence rousseauiste s'explique aussi par la réécriture incessante des *Mémoires*.

Le Chateaubriand adolescent est différent du Chateaubriand Pair de France. Le premier était admirateur des *Rêveries du promeneur solitaire* ou de l'*Émile*. Le second n'y voit plus qu'une « vérité cynique qui trahit chez Rousseau le pédant et ses mœurs vulgaires⁴ ». Le mémorialiste a réécrit constamment son œuvre et a donc forcément imprégné de ses idées nouvelles les chapitres déjà écrits. Il ne faut certainement pas voir l'œuvre des *Mémoires* comme un journal de bord tenu quotidiennement par l'auteur, mais plutôt comme un assemblage de souvenirs rédigés à des

¹ Cette idée est énoncée dans la biographie de Jean-Claude Berchet, *Chateaubriand*, Paris, Gallimard, « NRF », 2012.

² François-René de Chateaubriand, *Œuvres romanesques et voyages*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 19.

³ Marc Fumaroli, « Chateaubriand et Rousseau », in Jean-Claude Berchet, *Chateaubriand, Le Tremblement du temps, Colloque de Cerisy*, Textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 1994, p. 203.

⁴ *Ibid.*, p. 202.

moments plus ou moins propices à la rédaction, et qui furent retravaillés et réunis en une seule pièce à la fin de sa vie. Le premier chapitre de l'œuvre date du 4 octobre 1811. Si le lecteur avance dans les *Mémoires*, la relation de l'année 1811 date de 1839. Le livre qui suit date de 1838, puis est revu en 1845, sachant que le tout dernier chapitre des *Mémoires* commence ainsi : « En traçant ces derniers mots, ce 16 novembre 1841, [...] » (t. IV, p. 607-608). De plus en 1844, la prévision de la publication de ses *Mémoires* en feuilleton l'horrifie et lui fait retravailler profondément son œuvre. Des chapitres entiers sont retirés, d'autres même dérobés par un copiste malveillant. Aujourd'hui, plusieurs manuscrits coexistent, connus sous le nom de « manuscrit de 1841 », « manuscrit de 1845 », etc. Ce qu'il faut certainement retenir de toutes ces dates qui se télescopent, c'est la volonté de l'auteur de livrer une œuvre une, entière, et indivisible. C'est important pour la suite de notre étude, car nous ne pourrions pas théoriser une évolution, un changement, de la part de l'auteur dans sa façon d'écrire ou de représenter les choses à mesure qu'il vieillit. Puisqu'il corrige son œuvre jusque sur son lit de mort où il se fait lire des passages et dicte des corrections, nous devons analyser son travail littéraire comme un tout cohérent. Il retouche avec le pinceau de 1847 ce qui a été esquissé en 1803. C'est-à-dire que toute sa vie peut être considérée comme peinte dans ses dernières années. Si nous voulons étudier une quelconque évolution dans son style d'écriture, ses pensées, sa façon de représenter la réalité, nous devons comparer les *Mémoires d'outre-tombe* avec ses autres ouvrages, écrits à différentes périodes de sa vie. Mais à l'intérieur même des *Mémoires*, nous pouvons considérer que les différentes périodes d'écriture mentionnées par l'auteur n'ont que peu d'influence sur l'interprétation littéraire que nous ferons, les vieilles mains de Chateaubriand ayant sans cesse repassé le pinceau sur ce qu'elles avaient fait plus jeunes.

Ses vieilles mains cessent définitivement de peindre à l'âge de quatre-vingts ans. Une courte présentation de l'arrière-plan historique et sentimental de la vie de l'auteur doit être faite pour mieux comprendre ou clarifier les développements ultérieurs de cette étude. Chateaubriand a vingt ans quand survient la prise de la Bastille. Son éducation de jeune aristocrate au service d'une monarchie millénaire vient se briser sur la tête décapitée de son souverain. Il est à partir de ce moment-là, et comme la plupart de ses camarades, en danger de mort s'il ne prend pas rapidement parti. Sa fuite en Belgique, puis son exil en Angleterre ne sont pas les actes d'un couard, mais ceux d'un homme dont l'instinct de survie appelle au bon sens. Dès lors, Chateaubriand se considère, quelquefois à tort, en sursis. L'avènement de Napoléon Bonaparte ne lui apporte qu'une brève accalmie. Son rapide discrédit vis-à-vis de l'empereur, puis ses rapports prudents avec Louis XVIII et Charles X, l'installent dans une sorte de perpétuelle proscription. La Restauration se méfie de cet écrivain à l'ambition politique et littéraire démesurée. Si quelques

places honorifiques d'ambassadeur lui sont attribuées pour le remercier de son dévouement aveugle aux Bourbons, si quelques fonctions, brèves, comme ministre des Affaires étrangères lui sont confiées pour calmer les tempêtes que ses publications contre le pouvoir déclenchent, Chateaubriand décline à partir de 1830 toute proposition de fonction publique. Il profite de cette nouvelle révolution et de l'accession au pouvoir de Louis-Philippe, issu d'une branche qu'il considère comme illégitime, pour prendre définitivement la posture qu'il conservera jusqu'à sa mort : « Gentilhomme et écrivain, j'ai été royaliste par raison, bourboniste par honneur, et républicain par goût¹ ». Ses dernières années sont donc consacrées à tenter de faire remonter sur le trône un descendant de Louis XVI, puis devant l'évidence de son inutile combat, aux dernières corrections de ses *Mémoires*.

Du côté de sa vie sentimentale, l'auteur n'a jamais aimé son épouse. C'est sa sœur Lucile qui arrange son mariage juste avant son émigration. Au retour d'Angleterre et grâce à une notoriété pleine de promesses, sa vie devient une course effrénée aux conquêtes féminines. Il semble pouvoir être amoureux de plusieurs femmes en même temps. Mais il se lasse très vite. Ce qui fait qu'il ment beaucoup pour pouvoir passer de l'une à l'autre, quelquefois éhontément, prenant alibi d'une maîtresse pour profiter réellement d'une autre. Le seul grand amour qu'il éprouve réellement (mais qui ne l'empêche pas pour autant de regarder ailleurs) est pour Juliette Récamier. Il revient toujours vers elle. Juliette est son sémaphore au milieu de ses amours innombrables et tempétueuses. Ce besoin immodéré d'amours n'est certainement pas sans incidence sur l'esthétisme de ses *Mémoires*, œuvre née dans son esprit un jour d'automne à Rome.

Ce qui a certainement été l'élément déclencheur de la rédaction des *Mémoires* fut la mort de Pauline de Beaumont au mois de novembre 1803. Chateaubriand a trente-cinq ans, il est nommé premier secrétaire de légation à Rome par Napoléon Bonaparte. Pauline, maîtresse délaissée, tuberculeuse, rejoint l'auteur à Rome pour y mourir dans ses bras. Cet événement dramatique le marque profondément. Elle avait perdu l'essentiel de sa famille sous la lame de la Terreur, et était atteinte de ce qu'on appelait alors la phtisie, maladie souvent incurable. Pauline rejoignait la grande famille des femmes « poitrinaires » qui étaient appelées à tenir une place importante dans le mouvement romantique naissant. Cette image de l'amante condamnée, franchissant les Alpes, se jetant dans les bras de son amant, et finissant par mourir heureuse au milieu des ruines romaines est peut-être la marque fondatrice de ces *Mémoires*. Chateaubriand

¹ François-René de Chateaubriand, *Mémoires de ma vie*, (Manuscrit de 1826), Genève, Droz, 1976, p. 73.

l'accompagna jusqu'à son dernier souffle avec un attachement qui était à la mesure du calvaire qu'elle avait enduré pour le rejoindre. Un livre entier des *Mémoires* est consacré à cette fin. Cet attachement, balayé par la mort, fit peut-être ressentir à l'écrivain la même expérience que vécut Pétrarque à la mort de Laure, ou Dante à la mort de Béatrice. Cette confrontation d'un attachement amoureux face à la mort semble se muer en amour absolu, la femme disparue devenant le « symbole métaphysique de l'essence de l'amour¹ ». La douleur qui s'ensuit peut alors devenir source d'une puissance créatrice esthétique. La *Divine Comédie* et le *Canzoniere* ont peut-être la même origine, celle d'une grande mélancolie consécutive à la disparition de la femme aimée, qui peut virer à une certaine folie créatrice, voire à une souffrance physique. Ces morts féminines sont certainement à l'origine des œuvres des deux poètes florentins.

Pour Chateaubriand, la mort de Pauline est dans tous les cas l'événement marquant de son court séjour à Rome. Il s'ennuie dans sa fonction de premier secrétaire d'ambassade. Sa vie est déjà remplie d'aventures passées. Présenté au roi Louis XVI à dix-huit ans, témoin de la Révolution trois ans plus tard, parti aux États-Unis d'Amérique, revenu pour se battre dans l'armée des émigrés, blessé, puis exilé en Angleterre, enfin revenu en France pour publier et connaître un énorme succès littéraire, il se retrouve à signer des passeports sous les ordres d'un cardinal qui le méprise. Agnès Verlet pense que le vide creusé par la mort de Pauline de Beaumont « donne voix – et voie – au désir d'écrire² ». La construction du tombeau de Pauline, dont s'est entièrement occupé Chateaubriand, et le projet des *Mémoires* sont nés ensemble. L'auteur, sans en expliciter la cause profonde, nous confie la date et le lieu de naissance de son projet : « C'est aussi à Rome que je conçus, pour la première fois, l'idée d'écrire les *Mémoires de ma vie* [...] » (t. II, p. 157). Nous pouvons donc émettre l'hypothèse que c'est bien la mort d'une femme, celle de Pauline, qui déclenche chez Chateaubriand son projet de rédaction. Peut-être devons-nous ici préciser ce que représente Pauline pour l'auteur. Elle n'est pas qu'une simple maîtresse tuberculeuse délaissée par un amant volage. Elle est surtout la première conquête féminine due à sa notoriété littéraire. Peu de temps après la publication d'*Atala* en avril 1801, Pauline de Beaumont tombe éperdument amoureuse de l'écrivain : « le style de M. de Chateaubriand me fait éprouver une espèce de frémissement d'amour ; il joue du clavecin sur toutes mes fibres³ ». Très rapidement ils deviennent amants, et Pauline l'emmène dans une

¹ Audrey Giboux, *Introduction à la littérature européenne*, Cours de licence 1, Lettres modernes, Rennes 2, 2018.

² Agnès Verlet, « Images de la décomposition » in Jean-Claude Berchet, *Chateaubriand, Le Tremblement du temps*, op. cit., p. 358.

³ Charles-A. Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, Paris, Michel Levy Frères, 1872, t. I, p. 216.

maison louée à Savigny-sur-Orge pour qu'il se consacre entièrement à son prochain ouvrage, le *Génie du Christianisme*, et également pour l'éloigner d'autres prétendantes. C'est le succès de cet ouvrage qui le propulse définitivement dans la sphère publique et lui fait obtenir un poste à Rome. Avant de partir, il délaisse sa bienfaitrice pour se jeter dans les bras d'une autre femme, Delphine de Custine, tombée elle aussi sous le charme de l'écrivain. La remémoration de l'abandon de Pauline, alors que la tête lui tournait de toutes ses admiratrices, vient certainement aggraver le chagrin de sa disparition. Il faut donc bien appréhender la violence psychologique de cette mort pour l'auteur, et comprendre ainsi pourquoi elle imprègne, traverse, toute l'œuvre. Pauline se rappelle régulièrement au lecteur sous la forme d'un souvenir, d'un objet ou d'un paysage, et suscite chez l'auteur des accès d'écriture mélancolique. Cette mort se rappelle également dans celle d'autres femmes, chez d'autres maîtresses qui meurent avant lui : « Madame de Beaumont ouvre la marche funèbre de ces femmes qui ont passé devant moi » (t. II, p. 50).

L'idée de la mort le hante depuis l'adolescence. La plus proche de ses sœurs, Lucile, un peu plus âgée que lui, est décrite par son entourage comme une grande mélancolique. Nous pouvons certainement lui prêter une grande influence sur son jeune frère. Les étés qu'ils passent ensemble dans la grande demeure familiale, château sombre et lugubre, les rapprochent l'un de l'autre. Leur relation se mue en une sorte d'adoration mutuelle, voire d'amour platonique et incestueux, dans tous les cas elle devient une relation ambiguë. Dans l'entourage de Chateaubriand, et à l'âge de ses premiers émois, Lucile est la seule incarnation réelle, et donc charnelle, de l'idée du désir sexuel qu'il se fait à la lecture troublante de poètes latins comme Horace. Lucile a un caractère ténébreux, tragique. Le poète Lebrun-Pindare quelques années plus tard, devant l'évidence qu'il ne peut ajouter Lucile au nombre de ses aventures galantes, a pour elle ces mots : « Mais je vis que la belle innocente rêvant toujours, Las ! Ne rêvait à rien¹ ». Son caractère n'a donc certainement pas aidé son jeune frère à sortir d'une perception de la vie quelque peu sinistre et morbide. La tentative de suicide de l'auteur, encore adolescent, n'est aucunement imputable à sa sœur, mais l'idée de la mort, ou d'une probable sensation de futilité des choses qui l'entourent, est déjà bien présente chez lui. La première mort violente à laquelle il est confronté et qui le marque profondément est celle de son camarade de collège Saint-Riveul. Au début de l'année 1789, des États de Bretagne se tiennent au couvent des Jacobins à Rennes où la tension est à son comble entre les représentants de la noblesse et ceux du tiers. Plusieurs échauffourées ont lieu, et lors de l'une d'elles, Chateaubriand et ses camarades doivent sortir

¹ Lebrun-Pindare cité dans Jean-Claude Berchet, *Chateaubriand, op. cit.*, p. 141.

l'épée pour se défendre. Saint-Riveul, dix-sept ans, meurt. Chateaubriand, âgé de vingt-ans, prend conscience de la toute-puissance du hasard, et s'imagine à la place de son camarade : « "Un gentilhomme nommé Chateaubriand, fut tué en se rendant à la salle des États." Ces deux mots auraient remplacé ma longue histoire » (t. I, p. 382). Entre un canon de fusil dans la bouche pour tenter de mettre fin à ses jours, une sœur bercée par une noire mélancolie, et la fin sanglante d'un ancien monde, le décès bouleversant de Pauline de Beaumont ne peut que venir polir un sentiment obsessionnel de la mort chez l'auteur. Cette mort féminine résonne d'autant plus qu'elle se déroule devant les ruines d'un empire passé.

La dernière sortie de Pauline, peu de temps avant de mourir, s'effectue au pied du Colisée. Elle contemple cette ruine de haut en bas, puis demande à rentrer à son domicile car elle a froid. Ces ruines païennes, contemplées par une mourante, et sur lesquelles ont poussé les édifices religieux de la chrétienté, vont nourrir la réflexion du mémorialiste. Rome peut incarner pour l'auteur un symbole du concept des Vanités : « Rome païenne s'enfonce de plus en plus dans ses tombeaux, et Rome chrétienne redescend peu à peu dans ses catacombes » (t. II, p. 124). Le concept des Vanités est l'expression de la futilité de l'existence terrestre, des biens, des honneurs, des richesses, face au temps qui passe et qui entraîne toute chose vers le néant. Tout ce qui vit, qui existe, est destiné à disparaître, du plus petit ver de terre à la plus brillante des étoiles. Ce concept est un thème récurrent aux XVI^e et XVII^e siècles dans la peinture dite des Vanités. Doit-on voir dans la scène représentant Pauline expirante devant le Colisée, une image de la mort féminine mise en abyme avec l'image d'une civilisation morte ? Autrement dit, ce tableau peint par Chateaubriand peut-il être une peinture des Vanités ? Selon Agnès Verlet, la réponse est sans hésitation affirmative : « l'esthétique et la poétique des Vanités de Chateaubriand se constituent par l'architecture en ruines¹ ». De plus, l'auteur a pris l'habitude d'arpenter la ville en compagnie du peintre François Marius Granet, avec qui il s'est lié d'amitié. Toujours selon Agnès Verlet, cette amitié va lui servir à comprendre que le peintre, comme l'écrivain, ne peut peindre *ab nihilo*, et a besoin d'images préexistantes. Ce qui peut signifier que le cadre, ici les ruines romaines, joue un rôle important dans la perception, la connotation et la représentation de la mort de Pauline. Cette dernière devient un point de convergence pour l'auteur.

Cette convergence sur une seule femme, de l'amour, de la mort, des regrets, de Rome et de ses Vanités, sert très certainement le futur mémorialiste en devenant une formidable source

¹ Agnès Verlet, *Les Vanités de Chateaubriand*, Genève, Droz, 2001.

d'inspiration créatrice. Avant Pauline, l'auteur avait déjà vécu des disparitions féminines, celle de sa mère par exemple en 1798, celle de sa sœur Julie un an plus tard, ou celle de sa belle-sœur, petite-fille de Malesherbes, un peu plus tôt, emportée sur l'échafaud avec son mari, frère aîné de Chateaubriand. Mais ces morts sont toutes vécues « par procuration », l'auteur étant en exil à ces différents moments en prend connaissance par voie postale. Pauline de Beaumont, elle, meurt littéralement dans ses bras. La convergence dont est l'objet cette dernière peut nous amener, en tant que lecteur, à une réflexion particulière sur les *Mémoires d'outre-tombe*. Si la mort de Pauline est bien l'acte fondateur de la rédaction de ces *Mémoires*, n'a-t-elle pas aussi servi de prétexte édificateur à une esthétisation de la représentation de la mort féminine ? Toutes les représentations de ces morts féminines, comme tout le reste de l'œuvre, sont peintes, ou retouchées, dans les dernières années de vie de l'auteur. Ce vernis tardif appliqué à tous ses tableaux, peut-il être considéré comme une rupture esthétique avec le passé d'avant la Révolution ? La représentation des femmes dans les *Mémoires d'outre-tombe* ne se fait qu'en miroir de leur finitude. Leur beauté n'est remarquable que parce qu'elle se fane, leur jeunesse ne devient enviable que parce qu'elle se ride et leur charme n'est séduisant que parce qu'il s'efface avec le temps. Nous pouvons donc nous demander de quelle manière la représentation de la mort féminine dans les *Mémoires* peut être considérée comme une des expressions du désenchantement (« mal du siècle »), tourment nouveau pour l'époque mais appelé à une grande prospérité littéraire. C'est moins la recherche d'un idéal féminin inatteignable que cette obsession angoissante et torturante de la mort au féminin, qui peut nous interroger sur le rôle joué par l'œuvre de Chateaubriand dans le mouvement romantique naissant. S'est-il servi essentiellement de son expérience de la mort en général, et féminine en particulier, pour donner une esthétique particulière à son œuvre ? Nous devons tenter d'analyser précisément tous les pigments de cette couleur littéraire pour peut-être lui prêter un pouvoir mimétique chez les auteurs romantiques qui le suivent. Ce qui tendrait à pouvoir dégager de l'ensemble de l'œuvre une certaine esthétique de la représentation de la mort féminine, voire une poésie de la mort au féminin. Maîtresses, sœurs, amies, confidentes, quasiment toutes sont mortes avant lui. Ses *Mémoires* sont un long registre mortuaire. Elles ne sont pas mortes de la même manière, certaines violemment, d'autres dans leur lit, ou d'autres encore en sombrant dans la folie. Mais elles ont toutes pour point commun d'être manquantes à l'appel. Elles sont passées de l'autre côté, celui de l'outre-tombe, de ce côté d'où est précisément censé écrire l'auteur : « [...] je préfère parler du fond de mon cercueil ; ma narration sera alors accompagnée de ces voix qui ont quelque chose de sacré, parce qu'elles sortent du sépulcre » (t. I, p. 169). Il faut également noter que ce désir de parler depuis l'outre-tombe doit

très certainement influencer sur la façon de représenter la mort, et nous devons nous attacher à la mettre en évidence.

La mort au féminin n'a pour l'instant pas fait l'objet d'une étude complète dans l'œuvre de Chateaubriand, comme elle a pu l'être pour celle de Balzac. Par exemple pour ce dernier, Sylvie Jidouard et Véronique Bui ont chacune consacré une thèse sur le sujet, respectivement en 1987¹ et 1998². Les femmes et leur disparition chez le mémorialiste n'ont été étudiées que dans des recherches plus englobantes, comme dans l'ouvrage d'Agnès Verlet en 2001, *Les Vanités de Chateaubriand*³, ou la thèse l'année suivante de Csiky Gabor sur *La fascination de la mort dans les « Mémoires d'outre-tombe »*⁴. La mort des femmes n'y est étudiée que comme complément à une étude plus générale. Gabor Csiky ne l'aborde qu'au chapitre qu'il consacre à la mort des proches de l'auteur. De la même manière, Emmanuelle Tabet dans un article d'une dizaine de pages⁵ aborde la représentation de la mort de quelques femmes dans les *Mémoires*, mais pour servir à une mise en valeur d'une esthétique particulière propre à l'auteur de la représentation de la mort en général. Ce sujet particulier de la représentation de la mort féminine ne semble donc pas avoir fait l'objet d'une étude complète et approfondie. Au vu de l'importance que les femmes ont eue dans le quotidien de l'auteur, et au vu de l'importance qu'il leur donne dans ses *Mémoires*, il est certainement utile de ne considérer comme corpus de la recherche que ceux-ci. Nous pourrions étendre le corpus à toute son œuvre mais, comme on l'a vu précédemment, les *Mémoires* sont non seulement un legs personnel et intime pour un lecteur futur, mais aussi l'œuvre de la maturité littéraire. Ils peuvent probablement être considérés comme l'apogée de l'auteur dans la maîtrise de son art. Si nous voulons donc faire ressortir une esthétique propre à l'auteur et telle qu'il a voulu nous la transmettre au travers de son texte, il faut nous concentrer uniquement sur les *Mémoires d'outre-tombe*. Bien sûr, des comparaisons pourront être faites avec d'autres œuvres, comme *Atala*, où la description du suicide par amour de cette jeune indienne marque profondément son époque et inspire même le peintre Anne-Louis Girodet.

¹ Sylvie Jidouard, *Les Modalités de la mort féminine chez Balzac*, thèse soutenue à l'université de Paris IV – Sorbonne, sous la direction de Monsieur le Professeur Michel Crouzet, 1987.

² Véronique Bui, *La Femme, la faute et l'écrivain, La Mort féminine dans l'œuvre de Balzac*, thèse soutenue à l'université de Paris VII – Diderot, sous la direction de Madame le Professeur Nicole Mozet, 1998.

³ Agnès Verlet, *Les Vanités de Chateaubriand*, *op. cit.*

⁴ Gábor Csiky, *La Fascination de la mort dans les « Mémoires d'outre-tombe »*, thèse soutenue à l'université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Monsieur le Professeur Philippe Hamon, 2002.

⁵ Emmanuelle Tabet, « Quelques aspects de la poésie de la mort dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *Bulletin de l'association Guillaume Budé, Lettres d'humanité*, n°55, 1996, p. 373-382.

Nous allons tenter de définir cette esthétique propre à l'auteur en collectant toutes les occurrences de la mort féminine dans l'œuvre, et les analyserons par le prisme de deux grandes thématiques universelles : le temps et l'espace. Chateaubriand, épouvanté par le vieillissement de toute chose, et courant sans cesse sur les chemins et les mers, rend compte dans ses *Mémoires* de sa diégèse, de son espace-temps si particulier où des êtres naissent puis meurent, prisonniers entre deux siècles qui se heurtent. Le temps et l'espace seront respectivement notre œil droit et notre œil gauche permettant la vision en relief des mots laissés par le mémorialiste au fil de ses pages.

La notion du temps interroge l'humanité depuis ses origines. Platon tente de la théoriser, puis Aristote et certainement tous les grands penseurs qui suivent. Saint Augustin pour l'appréhender la définit par son absence : « Et quant au présent, s'il était toujours présent, et qu'en s'écoulant il ne devînt point un temps passé, ce ne serait plus le temps, mais l'éternité¹ ». Le temps s'écoule sans conteste pour Chateaubriand de l'avenir vers le passé. Saint Augustin émet quelques réserves sur la façon de nommer les choses et verrait plutôt : « [...] le présent des choses passées, le présent des choses présentes, et une attente présente des choses futures² ». Même si la mesure de cet écoulement peut être interprétée ou perçue différemment selon l'expérience vécue, même si sa division n'est pas la même selon le calendrier julien, grégorien ou républicain, il est pour saint Augustin ou Chateaubriand l'unique responsable du flétrissement d'une fleur. Nous allons donc analyser de quelle manière le mémorialiste représente, ou peut-être essaie de définir, une mesure du temps par les effets causés par celui-ci sur ses rapports aux personnages féminins. De la disparition du sentiment amoureux aux incessants recours aux anachronies³ sous forme de prolepses et d'analepses, en passant par son obsession de la finitude dans toutes les expressions du charme féminin, l'auteur semble donner des mesures différentes de l'écoulement du temps. L'agonie de Pauline de Beaumont, le repas funèbre de Germaine de Staël, la mort d'une vieille nourrice, ne mesurent pas le temps de la même façon pour l'auteur. De la même manière, les incessants va-et-vient dans le passé peuvent perturber notre compréhension de la perception du temps. Nous essaierons donc d'analyser cette représentation de la mort féminine que l'auteur tente d'esthétiser en regard de la notion du temps. Mais cette dernière est aussi bien sûr intrinsèquement liée à la notion d'espace.

¹ Saint Augustin, *Confessions*, Traduction d'Arnaud d'Andilly, Paris, Gallimard, 1993, p. 422.

² *Ibid.*, p. 428.

³ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 119-121.

Saint Augustin pose une question : « Si donc le présent n'est un temps que parce qu'il s'écoule et devient un temps passé, comment pouvons-nous dire qu'une chose soit, laquelle n'a autre cause de son être, sinon qu'elle ne sera plus¹ ? ». Un être comme une chose finit toujours par disparaître. L'unique fait d'exister suffit à prévoir sa disparition prochaine. Quand des êtres meurent, ils se soustraient à notre monde, à notre espace. La disparition de tous ceux qui nous entourent, qui peuplent notre existence, nous effraie. L'absence de l'autre est source d'angoisse parce qu'elle nous notifie notre solitude. A intervalles réguliers dans ses *Mémoires* et comme pour rendre compte de l'importance sans cesse croissante de sa solitude, Chateaubriand lance un appel aux morts sous forme d'obituaire. A l'inverse, c'est la présence d'objets ayant appartenu à une défunte qui provoque ce même sentiment d'abandon, de même qu'un paysage ou un ciel nocturne rappelle aussi la disparue. Mais ce qui tourmente peut-être le plus l'auteur est justement cette vision de saint Augustin qu'il applique à la femme en général « [...] laquelle n'a autre cause de son être, sinon qu'elle ne sera plus [...] ». Nous pourrions donc tenter d'articuler la représentation de la femme destinée à mourir, mourante, ou déjà morte, à l'espace habité par le mémorialiste pour en faire ressortir une possible esthétique spécifique. Cet espace multiforme peut s'étendre de l'architecture des villes – « Venise est là [...] comme une belle femme qui va s'éteindre avec le jour » (t. IV, p. 393) –, aux affres de la Révolution, à la religion, aux superstitions, aux lieux, au monde animal et végétal, et à tout ce qui s'approche du concept des Vanités. Nous devons également prendre en compte la dimension voyageuse de Chateaubriand qui semble avoir passé sa vie sur des bateaux ou dans des calèches. A vingt-trois ans, il part dans les tout nouveaux États-Unis d'Amérique où il aurait rencontré Georges Washington, puis revient en Europe où il se réfugie en Belgique, puis Jersey et enfin reste exilé plusieurs années en Angleterre. Une fois obtenue sa radiation de la liste des émigrés, il repart pour un voyage qui le mènera d'Athènes à Constantinople, puis à Jaffa, Jérusalem, Alexandrie, l'ancienne Carthage, avant de s'achever dans les bras d'une maîtresse en Espagne. Ses affectations comme ambassadeur ou ministre l'entraînent à travers toutes les grandes capitales européennes. Mais dans sa vie privée même il ne cesse de bouger puisque le manque d'argent, « triste nécessité qui [lui] a toujours tenu le pied sur la gorge » (t. I, p. 168), l'oblige à déménager régulièrement. Sa vie voyageuse a aussi influencé son écriture dans la représentation de la mort féminine.

Il faut bien comprendre que ces deux thématiques autour desquelles va s'articuler la recherche ne sont pas là pour tenter d'en donner une définition au regard de la lecture des

¹ Saint Augustin, *Confessions*, *op. cit.*, p. 422.

Mémoires d'outre-tombe. Elles sont là pour servir de classement, un peu comme le botaniste se sert du classement des genres pour y ranger les différentes espèces de fleurs qu'il découvre. Mais contrairement aux classements scientifiques, nous allons découvrir des contaminations, des passerelles, d'une thématique à l'autre, à l'imitation de ce qui se passe au milieu du ciel étoilé dans les mystérieux trous noirs, où le temps se fige et l'espace s'écoule. Il ne faudra donc pas s'agripper de force à un classement péremptoire et s'autoriser à concevoir ces deux grandes thématiques comme fondamentalement liées l'une à l'autre et dépendantes l'une de l'autre. Le temps et l'espace doivent être les outils, plus ou moins bien taillés, permettant d'analyser tout ce qui se rapporte à la mort féminine dans l'intégralité des *Mémoires*, pour tenter d'en extraire une esthétique propre à l'auteur, et peut-être même une certaine poésie de la mort au féminin dans laquelle les auteurs romantiques du XIX^e siècle peuvent avoir trempé leur plume.



I. Le temps

Le temps qui passe angoisse *Homo Sapiens*. Des savanes africaines aux déserts mongols, du Danube au Mékong, l'Homme transporte partout avec lui son angoissante finitude. Le temps est toujours synonyme de mort. Son passage peut se voir sur toute chose. A l'échelle d'une vie humaine, il se voit essentiellement par la griffe qu'il laisse sur l'homme. Les *Mémoires d'outre-tombe* sont à l'échelle de cette vie humaine et pourtant l'horloge du temps y est particulière. De ce que l'auteur a peut-être le plus aimé, le plus vénéré, le plus couru, encore plus que la gloire et les honneurs, il ne reste rien. Toutes les femmes évoquées dans son œuvre ont disparu, rien ne reste, pas même un souffle. Leurs charmes ne sont plus que des mots écrits dans un livre. Le temps a enseveli leur beauté, leur jeunesse, leur fraîcheur, sous une couche épaisse d'indifférence. L'habitant de Bungay dans le comté de Suffolk a oublié jusqu'au nom de Charlotte. Le gardien de l'Alhambra ignore que ses jardins ont accueilli les amours de Natalie. Néanmoins les mots, en représentant la finitude des femmes, traduisent ou expriment quelque chose d'autre, de plus grand que l'unique but de perpétuer un nom ou un souvenir, et que nous allons nous attacher à étudier en envisageant tout d'abord la représentation de la mort féminine par le prisme du temps. Certaines morts féminines dans le texte des *Mémoires* ont un rapport avec une forme d'expression du temps. Ces expressions peuvent être relevées et regroupées dans deux grands ensembles qui vont nous permettre de dégager une ou des images, spécifiques à la représentation de la mort féminine par Chateaubriand. Nous pourrions appeler le premier de ces grands ensembles l'effet miroir. Toute mort ramène systématiquement l'auteur à lui-même, à sa propre vie. D'une façon un peu narcissique, il contemple le reflet de sa propre vie dans la mort des femmes qui l'entourent ou l'ont entouré. Comme Dante sur les chemins escarpés de sa *Divine Comédie*, l'auteur entrevoit le regard que des femmes disparues lui renvoient. La naissance côtoie la mort, et la mort se confond dans la naissance. Il s'ensuit une contraction ou une dilatation du temps, peut-être même une mise hors du temps. Le deuxième de ces grands ensembles est en rapport avec la notion d'éternité. Elle épouvante l'auteur, et lui fait chercher les moyens, non pas de la combattre, mais de la contourner, l'éluder, ou même de la dédramatiser en lui faisant perdre son caractère tout puissant. D'une certaine façon, il peut en explorer le tréfonds, éclairer le fond de l'abîme avec la mort féminine, pour tenter d'apprendre à vivre avec cette notion de perpétuité qui ressemble fortement à un néant. L'obsession de la mort féminine gouverne, voire tyrannise, l'auteur. Cette obsession s'hystérise dans la représentation de jeunes filles, qui prennent sous la plume du mémorialiste des atours d'outre-tombe, atours dont il se pare certainement lui aussi devant tous ces miroirs.

A. L'effet miroir

Toute disparition plus ou moins proche nous interroge sur notre propre existence. La perception de la mort d'une personne ne se réalise que par le prisme de notre propre vie. Pour une femme ou pour un homme, la mort de l'autre devient souffrance quand elle se teinte d'amour ou d'attachement. Chez Chateaubriand, la description ou la relation d'une mort féminine renvoie le narrateur à un événement différent, anachronique ou d'une temporalité différente, et dans lequel il peut voir et exprimer sa propre image. Il se mire en quelque sorte dans ces morts féminines, qui peuvent alors provoquer une contraction ou une dilatation de la représentation du temps, et même quelquefois extraire le personnage (incarné par le narrateur) du cadre temporel d'une scène racontée. Le personnage qu'il donne ainsi à voir dans son œuvre se construit peu à peu par réverbération de ces morts féminines. Cette réverbération est visible dans l'expression de la mort d'une proche, la relation d'un événement ou le rappel d'un souvenir.

1. L'expression de la mort d'une proche

a) Sa grand-mère maternelle

Dans le premier livre de ses *Mémoires*, Chateaubriand évoque la fin de sa grand-mère maternelle. Celle-ci, veuve depuis quelque temps, vit avec sa sœur et elles se sont toutes deux promis de se suivre rapidement dans la tombe. C'est chose faite. La grand-mère de l'auteur suit de peu sa sœur.

J'ai vu la mort entrer sous ce toit de paix et de bénédiction, le rendre peu à peu solitaire, fermer une chambre et puis une autre qui ne se rouvrirait plus. [...] Je suis peut-être le seul au monde qui sache que ces personnes ont existé. Vingt fois, depuis cette époque, j'ai fait la même observation ; vingt fois des sociétés se sont formées et dissoutes autour de moi. Cette impossibilité de durée et de longueur dans les liaisons humaines, cet oubli profond qui nous suit, cet invincible silence qui s'empare de notre tombe et s'étend de là sur notre maison, me ramène sans cesse à la nécessité de l'isolement (t. I, p. 196-197).

Ce passage qui se situe au début des *Mémoires* est la toute première évocation d'une mort féminine. La société de ces deux femmes dans le petit village de Plancouët est pour l'écrivain une parenthèse enchantée. La mort est ici représentée comme une entité physique qui entre et ferme

définitivement les portes des chambres de vieilles femmes. Une image peut être intéressante à noter : la représentation de la mort, ou la métaphore de la mort comme maladie. Le XIX^e siècle connaît plusieurs épisodes dramatiques de choléra, particulièrement à Paris. Cette épidémie a pour caractéristique de faire fi des convenances sociales et de frapper au hasard riches et pauvres, jeunes et vieux. L'ignorance des canaux de transmission de cette maladie mortelle terrorise. Les portes fermées ou les volets clos sont des présages de malheur. « [II] demanda si nous savions pourquoi madame de Montcalm ne recevait pas selon son usage ; il venait de trouver sa porte fermée. [...] Nous envoyâmes chez elle : elle était morte¹. » Ce mystère qui entoure la diffusion du choléra, ses effets dévastateurs et foudroyants, sont des caractères propres à la mort : « [c]ette mort fantasque s'attache souvent à un point du sol, à une maison, et laisse sans y toucher les alentours de ce point infesté » (t. IV, p. 94). La mort, comme le choléra, semble frapper au hasard les maisons. Ici, elle frappe sa grand-mère, un peu plus loin elle frappe une jeune fille. Quoi qu'il en soit, le souvenir de cette mort féminine renvoie l'auteur à d'autres morts, qui l'amènent toutes à la même conclusion. La mort isole. Comme madame de Montcalm que la mort a consignée chez elle, le narrateur, pourtant vivant, décrit la solitude. Il semble vouloir incarner à lui seul le souvenir de sa grand-mère et faire le constat de la futilité des sociétés humaines. Quelle que soit la chaleur des rapports familiaux, quel que soit le rapport avec la disparition d'une vieille femme, ici la mère de celle qui lui a donné la vie, l'auteur ne veut en conclure, et raconter, que l'inconsistance de toute société humaine. Nous pouvons peut-être même déceler, et avec le recul, un rejet ou un dégoût de tout lien affectueux. A quoi bon l'attachement qui devient obligatoirement « oublié », « invincible silence », « tombe » ? Le temps qui finalement détruit toute vie, pousse à devenir anachorète pour éviter toute nouvelle souffrance. Le lecteur peut commencer dès à présent à percevoir ce que le narrateur exprime patiemment tout au long de l'œuvre au travers de la mort féminine et qu'il nomme « une prodigieuse misère » (t. II, p. 162). Ce motif, déjà présent dans *Atala* (dans les propos du père Aubry²), est peut-être la cheville ouvrière permettant de comprendre la représentation de la mort féminine. Mais nous reviendrons plus longuement sur cette « prodigieuse misère » dans la deuxième partie de ce mémoire lorsque nous aborderons le motif de l'idéal amoureux. Il était important de le souligner ici pour montrer que la première occurrence d'une mort féminine dans les *Mémoires* porte déjà en elle les germes des autres à suivre.

¹ Comtesse de Boigne, *Mémoires de la comtesse de Boigne II, De 1820 à 1848*, [1907], Paris, Mercure de France, 1999, p. 373.

² François-René de Chateaubriand, *Atala - René*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2011, p.130.

Cette représentation de la mort en maladie mortelle pour la vieille grand-mère change d'aspect pour celle qu'il considère comme sa deuxième mère.

b) Sa nourrice

L'auteur est très attaché à La Villeneuve. Elle n'est pas vraiment une nourrice, plutôt « une espèce de surintendante de la maison, tantôt à la cuisine, [l]e portant partout dans ses bras, [lui] donnant à la dérobée tout ce qu'elle pouvait trouver, essuyant [s]es pleurs, [l]'embrassant, [l]e jetant dans un coin, [l]e reprenant [...] » (t. I, p. 73). Elle est pour lui l'équivalent d'une mère. Nous pouvons donc considérer un attachement très fort de l'auteur pour cette nourrice qui l'accompagne lors de ses premiers pas. Il n'est pas présent lors de sa mort. Alors qu'il prépare un éventuel voyage aux Indes, il arrive dans la ville de Saint-Malo.

[...] La Villeneuve y venait de mourir. En allant la pleurer au bord du lit vide et pauvre où elle expira, j'aperçus le petit chariot d'osier dans lequel j'avais appris à me tenir debout sur ce triste globe. Je me représentais ma vieille bonne, attachant du fond de sa couche ses regards affaiblis sur cette corbeille roulante : ce premier monument de ma vie en face du dernier monument de la vie de ma seconde mère, l'idée des souhaits de bonheur que la bonne Villeneuve adressait au ciel pour son nourrisson en quittant le monde, [...] me brisaient le cœur de tendresse, de regrets et de reconnaissance (t. I, p. 294).

En faisant contempler son berceau par cette femme au seuil de la mort, le narrateur fait se rejoindre deux temporalités différentes, celle d'une naissance et celle d'une mort. C'est un topos de ces *Mémoires* que nous retrouvons régulièrement, et qui est précisé dès l'avant-propos : « [...] mon berceau a de ma tombe, ma tombe a de mon berceau [...] » (t. I, p. 169). Deux moments de l'existence fusionnent en un seul. Les regards d'une mourante semblent revenir à ce berceau. Les deux lits, la couche mortuaire et le berceau, se répondent l'un à l'autre et se confondent dans la même temporalité. Il en ressort une sensation de fugacité, d'éphémère, qui touche à la représentation de la vie. Nous pouvons déceler un trait quelque peu narcissique dans la mesure où le narrateur semble ramener tout à lui, mais qui est certainement révélateur de la position qu'il incarne vis-à-vis des femmes. L'effet miroir peut être une forme de réverbération dans la mesure où l'image qui lui est renvoyée contribue à son moulage, sa modélisation. La nourrice attache « du fond de sa couche ses regards » sur le berceau de l'auteur. Nous ne savons si ces regards tombent sur le berceau parce qu'il faut bien que le regard accroche un objet pour permettre à l'esprit de divaguer, ou si ce regard est attiré parce qu'il est, comme pour tout autre objet se référant à l'auteur, sujet à dévotion ou à admiration. Nous retrouvons dans ce passage la même expression

de désenchantement qui figurait dans le passage précédent. Il tire un triste bilan de cette mort. En devenant le miroir du lit « vide et pauvre » de sa nourrice, le berceau de l'auteur est non seulement l'objet qui lui a permis de se tenir debout sur « ce triste globe », mais est surtout une représentation de la futilité de son existence propre, existence qui peut aussi représenter une pénitence lorsqu'il évoque la disparition de sa mère.

c) Sa mère

La mère de l'auteur est une femme instruite, cultivée, et pieuse. Elle n'a pas vraiment couvé son dernier fils. Elle est en revanche très attachée à son autre fils, l'aîné, qu'elle voit périr sur l'échafaud. Pour François-René, elle se conforme à l'éducation que son mari veut lui donner, éducation rigoureuse et austère d'un futur chevalier. Elle meurt alors que l'auteur est en exil à Londres. Cette mort va servir de révélateur et orienter définitivement l'auteur vers la religion. Il s'attelle alors à la rédaction du *Génie du Christianisme*. La façon de parler de la mort de sa mère prend un aspect particulièrement lugubre. Le « triste globe » inspiré par la mort de sa nourrice devient un cercle de l'enfer de Dante.

Je viens de quitter un ami, je vais quitter une mère [...]. Dans notre vallée de larmes, ainsi qu'aux enfers il est je ne sais quelle plainte éternelle qui fait le fond ou la note dominante des lamentations humaines ; on l'entend sans cesse, et elle continuerait quand toutes les douleurs créées viendraient à se taire (t. I, p. 698).

Nous voyons ici le monde de l'auteur se transformer, par la mort de sa mère, en un monde de chagrin. La vallée de larmes et cette « note dominante des lamentations humaines » donnent une coloration biblique et dantesque au monde de ceux qui restent, sauf que l'enfer n'est pas accessible par le rêve, mais bien présent sous les pieds de tous. Le narrateur, à l'image du poète florentin, donne l'impression de se déplacer. Le décès de sa mère équivaut pour lui à la quitter, à changer de cercle, et descendre peu à peu vers l'abîme. Cette représentation est un topos du mouvement romantique que nous retrouvons dans la peinture. Eugène Delacroix peint en 1822 *Dante et Virgile aux enfers*. Cette peinture, novatrice pour l'époque, reprend un motif, non pas grec ou latin, mais florentin du XIV^e siècle. Dans ce tableau, les deux poètes, horrifiés, traversent le Styx sur une barque entourée de damnés qui tentent de monter à bord pour être sauvés. Chateaubriand donne un peu cette même image de traversée d'un monde de douleurs où il reconnaît ses proches mais est contraint de les laisser sur place et de continuer son chemin. C'est ce sentiment d'impuissance qu'il décrit dans le passage suivant.

Ainsi, j'avais perdu ma mère ; ainsi j'avais affligé l'heure suprême de sa vie ! Tandis qu'elle rendait le dernier soupir loin de son dernier fils, en priant pour lui, que faisais-je à Londres ? Je me promenais peut-être par une fraîche matinée, au moment où les sueurs de la mort couvraient le front maternel et n'avaient pas ma main pour les essuyer ! (t. I, p. 699-700).

Le temps de l'imparfait remplace le temps du présent utilisé dans le passage précédent. L'auteur dans ses vieux jours, revient en arrière. Il se représente promenant son insouciance dans un parc londonien alors que sa mère expire. Le procédé anaphorique (« Ainsi... ») permet de renforcer ce constat et cultive sa culpabilité aux yeux du lecteur. Le narrateur est comme spectateur inconscient, apathique et détaché, d'un drame familial qui se déroule loin de lui. Madame Hortense Allart de Meritens (une maîtresse) raconte de façon anonyme, que lorsqu'elle lui lit « ce passage où Eudore, dans le cours de ses actes glorieux, avait offert secrètement son sacrifice pour le salut de sa mère [...] »¹, il pleure. Eudore, dans cet extrait des *Martyrs*, est l'antithèse glorieuse du jeune Chateaubriand à Londres. L'évocation de sa mère ressemble à une lamentation. Le présent du narrateur utilisé pour la description de la « vallée de larmes » est un présent à valeur gnominique, c'est-à-dire qu'il donne une valeur universelle à sa pensée : jamais ne cessent les « lamentations humaines ». Le monde des vivants est un monde subi, tragiquement accepté, où une mère peut mourir dans l'indifférence d'un fils.

Il en est de même pour une maîtresse.

d) Une amante

L'auteur aime beaucoup les femmes, souvent plusieurs en même temps. Cependant, il reste très discret et parle peu de ses amours dans son œuvre. Pour un lecteur qui ne connaîtrait rien de sa vie sentimentale, il lui serait difficile de percevoir dans les *Mémoires* les nombreuses idylles qui se cachent derrière les prénoms féminins. Néanmoins, sa correspondance permet de retracer ces histoires d'amour. Quelques énigmes subsistent cependant. Par exemple, Cordelia de Castellane, à laquelle l'auteur voue une véritable passion charnelle, n'est absolument jamais mentionnée dans son œuvre. Et c'est la même chose pour la folie dans laquelle sombre Natalie de Noailles (grand amour de Chateaubriand), puis sa mort, qui ne sont jamais abordées dans l'œuvre. Dans tous les cas, nous devons nous attacher à n'étudier que ce que l'auteur veut bien nous dévoiler, et à ne pas essayer de tirer de conclusions sur l'omission d'une mort féminine. Il est une femme pour laquelle il ne cache rien de son attachement, c'est Pauline de Beaumont, qui vient

¹ Extraits de Mémoires inédits in Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, Paris, Garnier Frères, 1861, t. II, p. 445.

mourir dans ses bras à Rome. Son souvenir parcourt l'intégralité de l'œuvre. C'est elle qui permet à l'auteur de terminer le *Génie du Christianisme*, en le soustrayant à une notoriété de plus en plus envahissante. Bien qu'elle soit encore jeune, trente-cinq ans, sa vie n'est déjà qu'une suite de drames, meurtres et séjours dans les cachots de la Terreur. Sa mort à Rome devient une tragédie.

Pour faire de ma vie une longue chaîne de regrets, la Providence voulut que la première personne dont je fus accueilli avec bienveillance au début de ma carrière publique, fût aussi la première à disparaître. Madame de Beaumont ouvre la marche funèbre de ces femmes qui ont passé devant moi. Mes souvenirs les plus éloignés reposent sur des cendres, et ils ont continué de tomber de cercueil en cercueil ; comme le Pandit indien, je récite les prières des morts, jusqu'à ce que les fleurs de mon chapelet soient fanées (t. II, p. 50).

Ce paragraphe est une sorte de cadre théorique donné au lecteur pour servir de support aux représentations futures de ses amours malheureuses. La Providence fait ici une entrée fracassante. Elle représente l'action par laquelle Dieu conduit les événements et les créatures vers une fin que lui-même choisit. L'auteur place donc sa destinée sous la coupe du divin. Nous savons que le *Génie du Christianisme*, en pleine période de renouveau chrétien après une décennie d'exactions contre les prêtres et les églises, vaut à l'auteur les faveurs du pouvoir impérial. Néanmoins, placer ses malheurs dans une prétention téléologique peut donner à la représentation de sa vie sentimentale toute la profondeur et la gravité nécessaires, et c'est peut-être là que réside une partie du génie de Chateaubriand. Pour Jean d'Ormesson, « [l]e génie consiste à donner au hasard une allure de cohérence qui apparaît, après coup, comme une sorte de destin et de nécessité¹ ». La mort féminine vient asseoir la grandeur tragique de la Providence. Alors seulement, le lecteur perçoit la vie de l'auteur comme « une longue chaîne de regrets ». Pauline de Beaumont, par sa disparition, en devient le symbole, le premier maillon. Encore une fois, nous ne pouvons nous empêcher de faire l'analogie de cette représentation avec *La Divine Comédie* de Dante. Le poète florentin est, d'une manière générale dans son œuvre, spectateur d'ombres ou d'âmes, qui passent ou qui courent : « *come le pecorelle escon del chiuso a una, a due, a tre, e l'altre stanno timidette [...] e ciò che fa la prima, e l'altro fanno, addossandosi a lei, s'ella s'arresta, semplici e quete, e lo 'mperché non sanno;* [...] »². La marche funèbre qu'ouvre Pauline de Beaumont fait penser à une cohorte d'ombres féminines du *Purgatoire*. L'auteur, à la fin de sa vie, convoquant les souvenirs de toutes les femmes qu'il a connues, leur donne l'apparence de cendres qui rebondissent d'un cercueil à l'autre ; il les représente alors comme des mânes errants, « [...] effigies glacées au fond de l'Éternité [...] » (t. II, p. 31). Il se représente égrenant, indifférent, des prières en attendant une fin déterminée,

¹ Jean d'Ormesson, *Mon dernier rêve sera pour vous, Une biographie sentimentale de Chateaubriand*, op. cit., p. 128.

² Dante Alighieri, *La Divina Commedia* [1321], Milan, A. Mondadori, 1985, p. 334, traduit par Jacqueline Risset in Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, Paris, Flammarion, 2010, p. 188 : « [c]omme les brebis sortent de leur étable, une, puis deux, puis trois, et les autres restent, timides, [...] et les autres font ce que fait la première se serrant derrière elle, si elle s'arrête, simples et calmes, et ne savent le pourquoi ; [...] ».

symbolisée par ces fleurs qui doivent faner. Quand à la fin, il fait rejoindre à toutes ces femmes la « marche funèbre », le temps semble se confondre dans une éternité proche de celle que Dante donne à voir dans son œuvre.

Nous pouvons donc déjà déceler dans ces quatre exemples, les prémices d'une représentation de la mort féminine sous le patronage ou sous l'influence du poète florentin. L'image de l'auteur (reflétée dans la mort de sa grand-mère, de sa nourrice, de sa mère et de ses maîtresses) est peinte de façon à nous donner à voir un être condamné dès le départ à la solitude et à l'indifférence, et à le représenter comme spectateur impuissant de toutes ces ombres féminines qui passent devant ses yeux clos, dans un présent qui ressemble à l'éternité. Cette réverbération de la mort féminine, exprimée par le narrateur, peut aussi avoir lieu lors d'un événement particulier.

2. La relation d'un événement

a) Le baisemain

En 1833, Chateaubriand est mandaté par la fantasque Duchesse de Berry pour plaider sa cause auprès de Charles X. Au cours d'un de ces voyages, il s'arrête à Venise et rencontre madame Mocenigo, illustre aristocrate vénitienne, qui désire le revoir. Ce séjour dans la cité des Doges – il y reste quelques jours – est très important pour l'auteur. Son précédent passage date de 1806, lors de son départ vers la Terre Sainte. A cette époque, il ne s'y attarde pas, cette ville ne l'intéresse pas. En 1833, tout est différent. Lord Byron, le « moderne poète d'Albion » qui y vécut, n'est plus ; et Venise paraît « décrépite, avec sa chevelure de clochers, son front de marbre, ses rides d'or [...] » (t. IV, p. 620). L'auteur marche sur les traces de Rousseau, se lamente de n'avoir jamais rencontré Byron et se lance dans une enquête pointilleuse pour retrouver la jeune gardienne de prison que le poète italien Silvio Pellico a secrètement aimée pendant son enfermement. Lorsqu'il visite madame Mocenigo, qu'il a connue jeune et belle, il reçoit en retour sa propre image fanée.

Je l'ai trouvée assise [...]. Son portrait [...] peint dans sa jeunesse [...] était attaché au mur devant elle [...]. Toutefois Mme Mocenigo est encore belle, mais comme on l'est à l'ombre des années. Je l'ai accablée de compliments qu'elle m'a rendus ; nous mentionnons tous deux, et nous le savions bien [...]. Nous nous sommes pris à nous lamenter sur les ruines de Venise, pour éviter de parler des nôtres (t. IV, p. 621).

L'auteur se retrouve face à deux images qui se juxtaposent, celle de la vivante, vieille comme la

ville de Venise, et celle du portrait représentant la jeunesse et la beauté révolues. Cette association le renvoie forcément à sa propre décrépitude. Agnès Verlet parle même d'un réseau métaphorique complexe « puisque la femme vieillie est réfléchi par son portrait de jeunesse, mais également par son palais qui, de la splendeur passée à la décrépitude présente, donne lui-même l'image de la transformation opérée, et cela, par le biais d'une métaphore picturale [...] »¹. Quoi qu'il en soit, le narrateur donne corps à son reflet dans cette vieille femme, un peu comme s'il se voyait imposer sa propre image, victime lui aussi du passage du temps. Et la représentation de cette vieille aristocrate, au pied de son tableau et de sa jeunesse, penche même vers une représentation fantomatique, spectrale : « [j]'ai baisé respectueusement en me retirant la main de la fille des Doges ; mais je regardais de côté cette autre belle main du portrait qui semblait se dessécher sous mes lèvres [...] » (t. IV, p. 621). Ce regard de côté vers la jeune main, alors qu'il touche des lèvres la main vieillie, accélère, contracte, la notion du temps. La belle aristocrate vénitienne se transforme sous ses lèvres en cadavre. Sans vouloir entrer dans une étude psychologique de cette représentation de la femme, nous retrouvons ce même motif sous la plume de l'écrivain britannique Henry Rider Haggard. Ce dernier reprend l'idée de transformation accélérée de la beauté féminine en aspect de cadavre dans son roman *She*. Le héros assiste à la décomposition accélérée de la femme qu'il aime : « [...] *her skin changed colour, and in place of the perfect whiteness of its lustre it turned dirty brown and yellow, like an old piece of withered parchment*² ». Haggard n'a certainement pas été influencé par Chateaubriand et les ponts entre ces deux auteurs seraient hasardeux à définir. Cependant Carl Gustav Jung met en évidence dans le roman *She* un invariant dans la représentation de la femme : « [l]'auteur a certainement dû vivre une histoire d'amour particulière qui ne s'est pas terminée comme il aurait voulu³ ». Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, le narrateur semble exprimer une insatisfaction permanente dans son rapport aux femmes, peut-être une insatisfaction amoureuse, provoquée par l'idée de la finitude. Il transforme alors la rencontre d'une femme âgée en expérience visuelle de décomposition du corps féminin. Il se détache de la scène et ainsi prévoit et anticipe la fin prochaine de madame Mocenigo.

Nous devons également prêter attention aux jeux du regard, plus précisément à ce regard de côté. Victor Hugo utilise beaucoup les regards de côté pour donner de la profondeur à ses personnages ou à ses scènes : « [o]n n'a encore aperçu dans ce livre les Thénardier que de profil ;

¹ Agnès Verlet, « Images de la décomposition », art. cit.

² Henry Rider Haggard, *She*, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1991, p. 257. Nous traduisons : « sa peau changea de couleur et l'éclat parfait de sa blancheur vira au brun sale et jaune comme un vieux morceau de parchemin abîmé ».

³ Carl Gustav Jung, *Introduction à la psychologie jungienne, Le séminaire de psychologie analytique de 1925*, Paris, Albin Michel, 2015, p. 255.

le moment est venu de tourner autour de ce couple et de le regarder sous toutes ses faces¹ ». Il apporte, grâce à cette technique narrative, un relief, une sorte de troisième dimension aux deux dimensions de la feuille de papier. Chateaubriand, lui, par ce regard de côté, apporte quelque chose en plus. Le regard sur la main jeune et belle (du tableau), alors qu'il éprouve par ses lèvres la réalité sèche de cette main proche de la mort, donne une quatrième dimension à la scène, que nous pourrions peut-être alors nommer une dimension d'outre-tombe. La sensation du toucher et la sensation visuelle sont en décalage temporel ; elles se réalisent dans une temporalité différente l'une de l'autre, temporalités qui extirpent l'auteur du présent et lui procurent un regard atemporel. Peut-être pouvons-nous même dire que l'auteur devient le grand spectateur de la mort prochaine de madame Mocenigo. A soixante-cinq ans, il devient une forme de démiurge suggérant ou même ordonnant la fin.

Il se peut aussi que ce ne soit pas une femme encore vivante qui lui provoque ces visions d'outre-tombe, mais des femmes disparues bien avant sa venue au monde.

b) La nuit à Westminster

Des femmes mortes bien avant lui vont nourrir son imagination et ses réflexions. Lors de son exil en Angleterre, l'auteur dit s'être laissé enfermer dans l'abbaye de Westminster pour une nuit. Nous ne savons si cet événement est fictif ou non. Quoi qu'il en soit, il raconte cette nuit passée au milieu des sépultures où « un sarcophage engagé dans le mur, vis-à-vis d'une mort de marbre armée de sa faux, [lui] offrit son abri » (t. I, p. 641). L'auteur convoque devant sa mémoire plusieurs défunts (dont quelques-uns ne reposent pas forcément à Westminster), Henri VIII, Bacon, Newton, Milton, les deux fils d'Édouard IV assassinés par leur oncle. Il convoque également Jane Gray, surnommée la reine de neuf jours, décapitée en 1554, et Alix de Salisbury, favorite du roi Édouard III. Cet épisode de la nuit à Westminster va être pour lui l'occasion de présenter cet événement sous forme d'expérience initiatique. Dans un premier temps, nous devons analyser le passage mentionnant les deux femmes.

Les afflictions ne sont pas moins vaines que les félicités ; l'infortunée Jane Gray n'est pas différente de l'heureuse Alix de Salisbury ; son squelette seulement est moins horrible, parce qu'il est sans tête ; sa carcasse s'embellit de son supplice et de l'absence de ce qui fit sa beauté (t. I, p. 642).

¹ Victor Hugo, *Les Misérables*, Édition établie par Henri Scepi avec la collaboration de Dominique Moncond'huy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 374.

Il est intéressant de remarquer le terme de « carcasse » employé pour désigner les restes d'une femme. A un autre endroit de ses *Mémoires*, l'auteur utilise également ce terme : « [J]es hommes de plaies ressemblent aux carcasses de prostituées : les ulcères les ont tellement rongés qu'ils ne peuvent servir à la dissection » (t. IV, p. 566). Il nous vient immédiatement à l'esprit le poème de Charles Baudelaire « Une charogne ». Baudelaire n'est pas un poète romantique (même s'il le pense), mais est nourri de romantisme. Dans ce poème, un couple se promène sur un chemin et aperçoit le corps d'un animal en putréfaction. Le poète désigne alors à sa compagne cette charogne à laquelle il la compare, puisqu'elle aussi un jour, mourra. Cette notion de « carcasse » est intéressante car elle nous permet peut-être de comprendre ce qui suit. Jane Gray « s'embellit de son supplice ». Son cadavre s'embellit donc par soustraction. Puisque ce qui faisait la beauté d'une femme devient laid dans la mort (en devenant « carcasse »), lui ôter la tête revient à soustraire une partie de cette laideur. En allant plus loin dans cette réflexion, nous pouvons imaginer que ce qui devient beau dans la mort d'une femme est précisément l'absence de toute preuve physique de son existence passée. Seul son souvenir doit subsister. La façon dont l'auteur quitte ces pensées et ressort de l'église au petit matin est tout à fait originale.

Dieu ne m'envoya pas ces âmes tristes et charmantes ; mais le léger fantôme d'une femme à peine adolescente parut portant une lumière abritée dans une feuille de papier tournée en coquille : c'était la petite sonneuse de cloches. J'entendis le bruit d'un baiser et la cloche tinta le point du jour. La sonneuse fut tout épouvantée lorsque je sortis avec elle par la porte du cloître. Je lui contai mon aventure ; elle me dit qu'elle était venue remplir les fonctions de son père malade : nous ne parlâmes pas du baiser (t. I, p. 643).

Le motif intéressant ici est celui de la jeune adolescente représentée en léger fantôme. L'auteur aperçoit une forme de spectre ayant un rendez-vous amoureux et celui-ci l'aide à retrouver la sortie. Nous pouvons déceler une réécriture du mythe d'Orphée. Le narrateur prend la place d'Eurydice et la jeune fille joue le rôle d'Orphée. Ainsi le fantôme d'une jeune fille vient le tirer du sommeil des morts. Même si le narrateur a surpris l'écho d'un baiser, il n'en parle pas à la jeune fille. Peut-être a-t-il peur d'en parler, car il craint que ce fantôme ne se retourne et ne le rende au royaume des morts. Cette nuit à Westminster renvoie l'image d'une descente dans le monde mythique d'Hadès, une expérience catabatique. Comme les héros de son panthéon littéraire, tels Ulysse ou Énée, il arrête un moment sa course, suspend son temps, et descend communiquer avec les morts. Jane Gray, qu'il n'a bien sûr pas connue, devient alors une belle jeune femme, et son image se confond avec celle de la petite sonneuse de cloches. Qui du « léger fantôme » de femme ou de la jeune reine décapitée à l'âge de seize ans est le plus vivant ? Ce « léger fantôme d'une femme à peine adolescente » n'a pas de nom, pas même de consistance : comment peut-il être à la fois « femme » et « à peine adolescente » ? Appartient-il au monde des vivants ou à celui des morts ? Les berges du Styx s'érodent et la frontière se floute entre Jane Gray, Alix de

Salisbury (qui continuent toutes deux de vivre dans la littérature et les arts) et ce fantôme de jeune adolescente. Le récit de cette expérience, qu'elle soit réelle ou rêvée, ressemble dans tous les cas à une catabase. Ces expériences catabatiques se retrouvent chez d'autres auteurs romantiques. Gérard de Nerval, sujet à des accès de folie, traduit ses crises dans des écrits comme le poème « *El Desdichado* » paru en 1856 dans le recueil des *Chimères*.

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée¹.

Si Nerval traverse deux fois l'Achéron, fleuve des Enfers, alors ces crises ressemblent à des expériences catabatiques. Nous pouvons imaginer, que si la nuit à Westminster est fictive, cette expérience supposée sert à exprimer une sorte de délire (catabase) pour rappeler que les personnages historiques en général, et les femmes en particulier, n'en sont pas moins agissants, vivants, dans le monde décrit par le narrateur. Ces femmes, nous l'avons vu, persistent sous la forme d'ombres féminines.

Cette expérience d'enfermement avec des sépultures n'est pas la seule occasion pour lui de rencontrer des fantômes féminins. Le dîner avec une mourante en est aussi une autre.

c) La visite funèbre

En 1817, madame de Staël se meurt. Chateaubriand lui rend visite. Elle est alitée et son jeune mari se tient à ses côtés. L'auteur, face à la mourante, devient, encore une fois, spectateur d'une scène qui lui renvoie une image d'outre-tombe.

En relevant la tête, j'aperçus au bord opposé de la couche, dans la ruelle, quelque chose qui se levait blanc et maigre : c'était Monsieur de Rocca, [...] il s'inclina en passant devant moi ; on n'entendait point le bruit de ses pas : il s'éloigna à la manière d'une ombre. Arrêtée un moment à la porte *la nueuse idole fraudant les doigts*, se retourna vers le lit, pour ajourner Madame de Staël. Ces deux spectres qui se regardaient en silence, l'un debout et pâle, l'autre assis et coloré d'un sang prêt à redescendre et à se glacer au cœur, faisaient frissonner (t. III, p. 656-657).

Monsieur de Rocca est le jeune homme que Madame de Staël, plus âgée d'une vingtaine d'années, a récemment épousé. Il est intéressant de voir ici cet homme incarner la Mort dans les yeux de l'auteur. Il se déplace sans faire de bruit, dans une sorte de glissement. Encore une fois, une personne, ou un individu, devient une ombre aux yeux de l'écrivain. Encore une fois, nous

¹ Gérard de Nerval, *Les Chimères, La Bohème galante, Petits château de Bobême* [1854], Paris, Gallimard, « NRF », 2005, p. 29.

ressentons comme lecteur, l'indissociable simultanéité d'appartenance d'un être, à la fois au monde des vivants et au monde des morts, comme la petite sonneuse de cloches de Westminster. Les « deux spectres » se regardent en silence. L'un des deux, celui qui va mourir, est encore coloré de sang, alors que l'autre, le vivant, est pâle. Le monde de Dante n'est jamais très loin du monde des vivants pour Chateaubriand. Il emprunte également à un poème de Ronsard, « Prosopopée de Louis de Ronsard¹ », cette périphrase « nueuse idole fraudant les doigts » pour caractériser le jeune homme. Dans ce poème, Ronsard est visité par le fantôme de son père et essaie de le toucher sans succès. La « nueuse idole » disparaît après trois tentatives, et le poète se réveille seul dans son lit. Monsieur de Rocca prend ainsi la place de cette « nueuse idole » pour suggérer ou représenter la mort à la femme malade. Le narrateur a donc en face de lui une femme mourante et un homme qu'il métamorphose en spectre intouchable, immatériel, représentant du monde d'outre-tombe, et qui accorde un éphémère sursis à cette vieille épouse. Cette vision place l'auteur, comme pour Madame Mocenigo, en démiurge. Le spectacle de la mort féminine lui renvoie une image atemporelle, puisqu'il assiste, comme le ferait un dieu, à la réalisation du cycle de la vie et de la mort. Il distribue les rôles, celui de la Mort pour l'homme, et celui de la victime pour la femme. Il se désolidarise de la scène et passe, épouvanté, dans cette dimension d'outre-tombe où il voit la Mort affairée à son œuvre. Nous pouvons analyser cette scène comme un tableau que contemple, ou simplement regarde, l'auteur. Mais ce tableau peut aussi être un miroir où il se voit, non pas au chevet d'une amie mourante, mais nautonier d'une barque venant chercher avec l'époux, cette amie qui l'accueille par ces mots : « "[b]onjour, *my dear Francis*. Je souffre, mais cela ne m'empêche pas de vous aimer" » (t. IV, p. 656). L'image que lui renvoient tous ces tableaux, ces scènes du passé, le présente comme survivant, condamné à assister à cette longue « marche funèbre » que Pauline de Beaumont guide de sa disparition précoce. L'auteur présente ainsi les morts de toutes ses relations féminines, amoureuses, charnelles, ou basées sur une amitié, dans une dimension particulière, une quatrième dimension, ou une dimension d'outre-tombe peu importe, mais une dimension où il s'extrait de la temporalité de sa narration.

Nous devons maintenant, pour bien mesurer ce que la représentation de la mort féminine a de spécifique dans cette œuvre, la confronter à la mort masculine.

¹ Pierre de Ronsard, *Les Bocages, Les Meslanges*, Paris, Flammarion, « GF », 1994, p. 42-43.

d) Des morts masculines

Armand Carrel est un républicain, fondateur avec Adolphe Thiers du journal *Le National*. Politiquement, tout oppose Carrel et Chateaubriand. Néanmoins une sincère amitié se noue entre les deux hommes, amitié empreinte d'admiration réciproque. En 1836, Carrel est mortellement blessé lors d'un duel. Chateaubriand se rend auprès de son ami et se voit refuser l'entrée de la chambre par « le chirurgien qui [lui] fit observer que [sa] présence pourrait causer au malade une trop vive émotion et faire évanouir la faible lueur d'espérance qu'on avait encore » (t. IV, p. 537). L'auteur n'assiste donc pas à l'agonie. Nous ne retrouvons pas dans la représentation de cette disparition masculine la dimension évoquée dans les exemples précédents. Même lorsqu'il revient quelques jours plus tard et qu'il se trouve en présence d'Émilie Antoine, grand amour d'Armand Carrel, l'auteur garde une retenue narrative, ou descriptive, qui n'évoque en rien les disparitions précédentes. Un autre Armand proche de l'auteur, Armand de Chateaubriand, est également mort tragiquement. C'est un cousin de François-René, resté en Angleterre en tant qu'agent de liaison pour la cause des Bourbons, et certainement pour la cause des Anglais dans leur haine de Napoléon. Et encore une fois, l'auteur se voit refuser l'accès à l'acte final.

Le jour de l'exécution, je voulus accompagner mon camarade sur son dernier champ de bataille ; je ne trouvai point de voiture, je courus à pied à la plaine de Grenelle. J'arrivai, tout en sueur, une seconde trop tard : Armand était fusillé contre le mur d'enceinte de Paris. Sa tête était brisée ; un chien de boucher léchait son sang et sa cervelle. Je suivis la charrette qui conduisit le corps d'Armand [...]. Je retrouvai mon cousin pour la dernière fois, sans pouvoir le reconnaître : le plomb l'avait défiguré, il n'avait plus de visage ; je n'y pus remarquer le ravage des années, ni même y voir la mort au travers d'un orbe informe et sanglant ; il resta jeune dans mon souvenir [...] (t. II, p. 300).

L'auteur ne peut voir dans le visage du supplicié l'image de la mort. Contrairement à l'acte final d'une proche où il voit des spectres d'outre-tombe, des images de l'enfer de Dante, et où il se désolidarise du temps de la narration, la mort masculine, ici celle d'Armand de Chateaubriand, est représentée de façon très cartésienne, à la façon d'un médecin légiste. Il ajoute seulement des images fortes – le chien qui lèche le sang et la cervelle – pour peut-être accroître ce sentiment de futilité de toute existence, appuyer l'idée que tout homme est fait « d'entrailles humaines » (t. IV, p. 298). La représentation de cette mort masculine vient uniquement justifier le point de vue que son cousin n'est, pour Napoléon, qu'un insecte de plus « écrasé par sa main sur sa couronne » (t. IV, p. 300).

Son père, René de Chateaubriand meurt lorsqu'il a dix-huit ans et qu'il fait son apprentissage militaire à Cambrai. Seuls deux courts chapitres relatent cette mort dans le quatrième livre des *Mémoires*. C'est sa sœur Lucile qui lui apprend la nouvelle. Encore une fois,

l'auteur n'est pas présent et n'assiste pas à cette mort. Dans le premier chapitre, il se focalise sur la différence de ton dans les actes de décès entre celui de son père et celui de sa mère. Le premier extrait mentionne le « corps de haut et puissant messire René de Chateaubriand, chevalier, comte de Combourg, seigneur de Gaugres [...] » (t. I, p. 315), dans le second extrait n'est mentionné que l'état-civil de sa mère, et le nom de « la citoyenne Gouyon » (t. I, p. 315) au domicile de laquelle elle est décédée. Gábor Csiky note que « [l]es absents portent la marque temporelle d'une époque historique antérieure¹ ». Ainsi la présentation de la mort de son père ne sert qu'à illustrer, jusque dans les actes administratifs, l'abîme entre la France de 1786 et la France post-révolutionnaire. Le second chapitre consacré à cette mort nous apprend que l'auteur pleure la mort de son père, et qu'elle clôt le premier acte de sa vie. Point. La mort de son père est relatée presque comme un non-événement. Il n'y a aucune intensité dramatique dans les mots employés. Le narrateur paraît insensible. Toutes les morts ne sont donc pas traitées de la même façon. Dans certaines morts masculines, nous pouvons retrouver une intensité dramatique comparable à celle utilisée dans la représentation de la mort féminine, mais sur un registre différent. Les émotions tragiques varient si la mort concerne une femme ou un homme. L'horreur semble être le registre retenu pour les hommes (« un chien de boucher léchait son sang et sa cervelle »), et la pitié ou la compassion semble être celui retenu pour les femmes (« [d]ans notre vallée de larmes, [...] il est je ne sais quelle plainte éternelle qui fait le fond ou la note dominante des lamentations humaines [...]»). A aucun moment dans les *Mémoires*, des visions spectrales, délirantes ou d'outre-tombe, n'apparaissent en relation avec la mort des hommes. Pour le narrateur, la mort de son cousin Armand est une tragédie, mais une tragédie sanglante, chirurgicale. Nous restons dans le monde des vivants (la « tête brisée » ne laisse même pas voir le visage de la mort), contrairement au monde d'outre-tombe suggéré par la mort féminine. La représentation des morts masculines demeure bien « sur terre », alors que celle des femmes prend une dimension « hors-sol », et qui peut s'incarner dans une petite sonneuse de cloches guidant l'auteur hors de l'Enfer, à l'image de Virgile.

Ce sont donc bien les morts féminines qui entraînent le narrateur dans le sillage du poète florentin, sur les sentiers escarpés des cercles et des bolges. Il représente les femmes disparues en une longue « marche funèbre », marche qui le condamne, comme spectateur impuissant, à la solitude. Il présente également les événements en rapport avec la mort féminine, effective ou prochaine, comme une forme de réflexion « catabatique ». Il choisit de se détacher du présent pour acquiescer, à l'instar de Victor Hugo, ce regard de côté qui lui donne la faculté de décrire, non pas ses personnages en trois dimensions, mais les personnages derrière le voile du temps, dans

¹ Gábor Csiky, *La Fascination de la mort dans les « Mémoires d'outre-tombe »*, *op. cit.*, p. 232.

une sorte de quatrième dimension. Les reflets des personnages vus derrière ce voile peuvent, comme pour madame de Mocenigo, être interprétés comme des manques, ou une expression d'insatisfaction amoureuse. Ce n'est pas moins l'entrée dans le royaume des morts que l'expérience de la sortie qui importe. La remontée vers les vivants se fait avec ce regard d'outre-tombe qui lui permet d'embrasser et de raconter la totalité des existences, passées, ou bientôt passées, objet de ses *Mémoires d'outre-tombe*. Ce regard lui procure une clairvoyance nouvelle sur la perception du temps qu'il peut accélérer ou figer à sa guise. Il décrit dans ces images que lui renvoie l'outre-tombe une forme de survivance des disparues qui brouille les repères avec le monde des vivants. Le narrateur aperçoit des ombres féminines dans le miroir tenu par par Jane Gray et Alix de Salisbury, mais aussi par Madame de Mocenigo, la petite sonneuse de cloches et Monsieur de Rocca.

Si les *Mémoires* sont un recueil de souvenirs, ces derniers peuvent aussi être l'expression écrite de souvenirs dans le souvenir. Et peut-être ceux-ci viennent-ils également à la fin de sa vie tenir son miroir.

3. Des souvenirs dans le souvenir

a) Lucile

Lucile est la quatrième sœur de l'auteur. Elle a quatre ans de plus que lui et semble fragile : « [q]u'on se figure une petite fille maigre, trop grande pour son âge, bras dégingandés, air timide, parlant avec difficulté [...] » (t. I, p. 192). Lucile est profondément mélancolique et ressemble à Angélique, l'héroïne éponyme de la nouvelle qu'écrira Nerval quelques années plus tard : elle « ne respirait que la mort pour guérir son esprit¹ ». Elle épouse à vingt-trois ans, peut-être par dépit, un vieil homme qui meurt peu après le mariage ; elle est sur le point d'épouser un autre homme lorsqu'elle apprend qu'il est déjà marié en Allemagne. La fin de sa vie ressemble à une plongée dans la folie. Chateaubriand, bien que persuadé de son talent (elle écrit des poèmes et des contes), compare cette fin avec celle de Jean-Jacques Rousseau, où une forme de paranoïa semble les prendre tous deux à la gorge. « Ma sœur n'était point changée ; elle avait pris seulement l'expression fixe de ses maux : sa tête était un peu baissée, comme une tête sur laquelle les heures ont pesé » (t. II, p. 62). Cette sœur est certainement la deuxième femme des *Mémoires*, avec Pauline

¹ Gérard de Nerval, *Les Filles du feu*, Préface de René Dumesnil, Bordas, « Les Grands Maîtres », Paris, 1948, p. 40.

de Beaumont, dont le souvenir hante les pages. L'auteur n'est pas présent à la mort de sa sœur. Il est avec sa femme à Villeneuve-sur-Yonne. Lucile s'est peut-être donné la mort, et son corps, sans aucune consigne de la famille, est inhumé dans une fosse commune.

Ma sœur fut enterrée parmi les pauvres : dans quel cimetière fut-elle déposée ? Dans quel flot immobile d'un océan de morts fut-elle engloutie ? Dans quelle maison expira-t-elle au sortir de la communauté des Dames de Saint-Michel ? [...] Retrouverais-je le même gardien de l'enclos funèbre ? [...] Quel nomenclateur des ombres m'indiquerait la tombe effacée ? Ne pourrait-il pas se tromper de poussière ? Puisque le ciel l'a voulu, que Lucile soit à jamais perdue ! (t. II, p. 246-247).

Toutes les questions que pose le narrateur servent à la construction d'une aura mystérieuse autour de Lucile. Il veut lui donner l'image d'une femme restée insaisissable, indéfinissable, comme la muse de son adolescence. Le souvenir de Lucile est indéfectiblement attaché aux bois de Combourg : « [n]otre principal plaisir consistait à nous promener ensemble dans le grand bois » (t. I, p. 137). Les arbres deviennent des miroirs du souvenir de leur adolescence tourmentée. C'est au milieu d'eux que l'auteur se forge, s'édifie, l'image d'une muse, qu'il raconte au chapitre huit du troisième livre des *Mémoires*. Le narrateur nous fait comprendre qu'il forge aussi cette image sur l'image de sa sœur : « [j]e me composai donc une femme de toutes les femmes que j'avais vues [...] » (t. I, p. 281). Il laisse subsister un flou quant à leurs sentiments réciproques : « [l]a mort de Lucile atteignit aux sources de mon âme » (t. II, p. 247). Leur correspondance que le narrateur insère au milieu de ses réflexions ressemble à des lettres entre amants : « [...] je sens que ta présence m'est essentielle [...] Je fus saisie d'aise de te sentir si près de moi ; tu parus et tout mon intérieur rentra dans l'ordre » (t. II, p. 242). Nous ne savons si l'auteur aimait sa sœur d'un amour incestueux, mais sa mort, ou plutôt son souvenir, reflète l'image de son adolescence tourmentée. Lorsqu'en 1833, soit vingt-neuf années après la disparition de sa sœur, l'auteur traverse un bois sur la route de Prague, une profonde mélancolie le submerge.

Le 25, à la nuit tombante, j'entrai dans des bois. Des corneilles criaient en l'air ; leurs épaisses volées tournoyaient au-dessus des arbres dont elles se préparaient à couronner la cime. Voilà que je retournai à ma première jeunesse : je revis les corneilles du mail de Combourg ; je crus reprendre ma vie de famille dans le vieux château : ô souvenirs, vous traversez le cœur comme un glaive ! Ô ma Lucile, bien des années nous ont séparés ! Maintenant la foule de mes jours ont passé, et, en se dissipant, me laisse mieux voir ton image (t. IV, p. 488).

Les bois du village de Waldmünchen que l'auteur quitte sur la route de Prague le renvoient au bois de Combourg. Il ne reste rien de Lucile, pas même un tombeau. Contrairement aux restes de Jane Gray, tout manque. L'auteur ne la fait plus subsister que sous la forme d'un souvenir. Et ce souvenir le projette, une trentaine d'années plus tard, à cette adolescence torturée dans les bois, où il tente même une fois de mettre fin à ses jours avec un fusil de chasse, « mais le coup ne partit pas » (t. I, p. 291). L'accumulation des jours, depuis la mort de Lucile, éclaire la perception, le

saisissement de sa sœur. Celle qui fut une éternelle source d'inquiétude et de fascination pour son jeune frère, devient, alors que rien ne subsiste d'elle, un souvenir clair et net dans lequel l'auteur peut se regarder et se révéler des sentiments qu'il ne s'autorisait pas auparavant. Peut-être l'accumulation des années pour le mémorialiste a-t-elle le même effet qu'une consécration à Dieu ? Dans le court roman *René* qui paraît avec *Le Génie du Christianisme* en 1802, lors de l'offrande sacrificielle pour la consacrer religieuse, la sœur de René, Amélie, déclare allongée sur le marbre froid de l'église : « Dieu de miséricorde, fais que je ne me relève jamais de cette couche funèbre et comble de tes biens un frère qui n'a point partagé ma criminelle passion¹ ! ». Amélie est follement amoureuse de son frère. Pour Jean-Claude Berchet, la présence dans cet épisode du père Souël permet de diagnostiquer la complaisance du frère envers sa propre faute, à savoir « son désir inconscient pour sa sœur, cas banal de régression narcissique² ».

Dans ces évocations nocturnes vers Prague, le narrateur veut-il montrer une image, épurée des anciennes contingences temporelles, d'un jeune frère épris d'une sœur ? C'est cette même sœur qui, une année avant de mourir, charge son frère de consoler une femme expirante. « La voix du cygne qui s'apprêtait à mourir, fut transmise par moi au cygne mourant : j'étais l'écho de ces ineffables et derniers concerts » (t. II, p. 140).

Le cygne mourant est madame de Beaumont.

b) Pauline de Beaumont

Nous ne pouvons pas traiter de la mort féminine dans les *Mémoires d'outre-tombe* sans étudier précisément le souvenir que l'auteur élabore à partir de la disparition de Pauline de Beaumont. Sa mort est l'acte fondateur de son œuvre. Elle infuse toute l'œuvre. Ce souvenir est partout. Sa sœur Lucile est très proche de Pauline de Beaumont : « [m]a sœur aimait mon amie avec toute la passion du tombeau, car elle sentait qu'elle allait mourir » (t. II, p. 135). Le narrateur, à la fin de sa vie, lie ces deux femmes dans une sorte de fatalité morbide. Pour Lucile, cette fatalité ressemble à un profond état de dépression mélancolique, pour Pauline cet état est le résultat d'une vie passée dans le deuil et la maladie (tuberculose). Chateaubriand s'est comporté durement avec cette dernière. Maîtresse totalement dévouée à son amant, elle l'éloigne de Paris pour qu'il se consacre entièrement à la rédaction de sa future grande œuvre. Inlassablement, elle

¹ François-René de Chateaubriand, *Atala - René*, *op. cit.*, p.191.

² *Ibid.*, p. 218.

lit, relit, corrige, les épreuves du *Génie du Christianisme*, elle astreint l'auteur à une vie réglée et limite les visites. Elle n'est certainement pas étrangère au succès de cette œuvre. Alors que l'encre du *Génie* n'est pas encore sèche, l'auteur repart en quête de nouvelles aventures amoureuses. Souhaitant peut-être prendre ses distances avec Pauline de Beaumont, il obtient un poste de premier secrétaire de légation à Rome. Lorsqu'il apprend que, mourante, elle est en route pour le rejoindre, il écrit à un ami toute sa détresse.

Elle dit qu'elle *sent qu'il n'y a plus d'huile dans la lampe* ; elle parle des *derniers battements de son cœur*. [...] Que deviendrons-nous si nous la perdons ? Qui nous consolera d'elle ? Nous ne sentons le prix de nos amis qu'au moment où nous sommes menacés de les perdre. Nous sommes même assez insensés quand tout va bien, pour croire que nous pouvons impunément nous éloigner d'eux : le ciel nous en punit ; il nous les enlève et nous sommes épouvantés de la solitude qu'ils laissent autour de nous (t. II, p. 137-138).

Ici nous retrouvons le motif de l'effrayante solitude dans la représentation de la disparition d'une proche. Le reflet du miroir placé devant lui et sa notoriété ne renvoie en fait que son image seule. La mort d'une femme répercute l'écho d'un auteur condamné à être seul. Mais nous découvrons aussi et pour la première fois un sentiment de précieuse valeur. Cette idée n'est pas nouvelle. Un siècle plus tôt, Daniel Defoe écrit : « *thus we never see the true State of our Condition, till it is illustrated to us by its Contraries ; nor know how to value what we enjoy, but by the want of it*¹ ». Ici l'auteur reprend ce motif, qui remonte au *Livre de la Genèse* et à la chute d'Adam et Eve, pour l'appliquer à une femme dont il s'est volontairement éloigné parce qu'il ne l'aime plus, ou croit ne plus l'aimer. Il nous montre que la mort prochaine de Pauline lui révèle son importance vitale, un peu comme Robinson Crusoé sur sa barque prise dans un courant voit disparaître, effaré, son jardin d'Eden qu'il prenait jusque-là pour une prison. Là encore un jeu de questions vient édifier un sentiment particulier ou une représentation particulière (« Que deviendrons-nous si nous la perdons ? Qui nous consolera d'elle ? »). La mort, ou l'idée de la mort, d'une ancienne maîtresse met au jour d'anciens sentiments que le narrateur croyait disparus, elle est révélatrice de l'amour qu'il croyait fini. La mort est représentée comme une *camera obscura* (chambre noire). L'amour y apparaît réel, entier, palpable, alors que le regard direct en pleine lumière ne voit rien. L'auteur rend ainsi compte par le prisme de la mort (cette *camera obscura*), de la parfaite juxtaposition et superposition des images de Pauline de Beaumont et de sa muse d'adolescence. Elle entre ainsi dans son « Panthéon », cet espace intime et inviolable qu'il garde fidèlement jusqu'à la fin de sa vie.

¹ Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, Edited with an introduction by Thomas Keymer, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 118, traduit par Pétrus Borel, in Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, Édition de Michel Baridon, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2001, p. 250 : « ainsi nous ne voyons jamais le véritable état de notre position avant qu'il n'ait été rendu évident par des fortunes contraires, et nous n'apprécions nos jouissances qu'après que nous les avons perdues ».

Lorsqu'il passe en 1828 à Villeneuve-sur-Yonne, il revoit le château de Passy où Pauline de Beaumont est recueillie après la décimation de sa famille sous la Terreur : « [...] le château abandonné de Passy a changé de maître ; il m'a été dit : "Soyez la cigale des nuits. *Esto cicada noctium*" » (t. III, p. 237). D'après Jean-Claude Berchet, cette citation, empruntée à une lettre de saint Jérôme, signifie que le mémorialiste se compare à un veilleur nocturne qui doit également conserver la mémoire des disparus (t. III, p. 237, note 3). Cette mémoire de la disparue, l'auteur la diffuse tout au long de son œuvre ; en Toscane : « [j]'avais déjà suivi ce chemin dans mon premier voyage de Florence à Rome par Pérouse, en accompagnant une femme mourante... » (t. III, p. 250) ; alors qu'il est ambassadeur à Rome : « [l]a maison où demeura madame de Beaumont, à la place d'Espagne, a disparu. » (t. III, p. 259) ; parlant du pape Pie VII : « [j]'aime à rappeler ce qu'il a souffert ; les douleurs qu'il a bénies à Rome en 1803 [...] » (t. II, p. 447), etc. Il est à souligner que le souvenir de cette maîtresse paraît aussi prégnant que celui de sa sœur Lucile. Le lecteur peut même parfois être amené à confondre la représentation de ces deux femmes. Quelquefois seules de légères allusions ravivent le souvenir des disparues : « [...] Bertin l'aîné, était mon ami. Vous savez par le livre quinzième de ces Mémoires ce qui m'attachait à lui » (t. II, p. 635). Louis-François Bertin est un journaliste et écrivain, ami dévoué de l'auteur, qui escorte Pauline de Beaumont sur la route de Rome. Le lecteur, sous réserve d'avoir lu consciencieusement les livres précédents, comprend que cet attachement n'est autre que le souvenir de Madame de Beaumont. Bertin tend à se confondre avec Charles-Julien Lioult de Chênedollé qui, lui, est très attaché à Lucile ; il souhaite même l'épouser, nonobstant le fait qu'il est déjà marié et père d'un enfant. Quoi qu'il en soit, Bertin et Chênedollé représentent, dans les mots du narrateur, les liens temporels, un peu subliminaux, d'un souvenir de femme aimée et disparue.

En plus d'une maîtresse et d'une sœur, l'auteur est également hanté par le souvenir d'une jeune fille avec laquelle rien ne s'est passé, mais avec qui tout était possible.

c) Charlotte

Lors de son séjour en Angleterre, Chateaubriand, en convalescence après une chute de cheval, est hébergé chez un pasteur. Sa fille de seize ans s'éprend de lui, et il ne fait rien pour décourager cet amour qu'elle lui porte. Chateaubriand doit fuir précipitamment la famille Ives quand sa situation d'homme marié devient intenable devant la mère de Charlotte qui voit en lui son futur gendre. Cette fuite n'a rien d'honorable, mais est la seule solution face à l'amour d'une

jeune fille qui laisse entrevoir une vie où mille choix sont possibles, et où un seul (n'importe lequel) condamne tous les autres : « [...] en épousant Charlotte Ives, mon rôle changeait sur la terre [...] » (t. I, p. 663). L'auteur ne tente pas de la revoir, conscient très certainement de la douleur qu'il lui a infligée. Charlotte Ives meurt une dizaine d'années après l'auteur. Elle ne rejoint donc pas la « marche funèbre » des femmes qui ont passé devant lui. Néanmoins nous devons nous attacher à étudier sa représentation dans les *Mémoires*, car son souvenir ressemble fortement au souvenir d'une disparue. La fuite de l'auteur ressemble un peu à l'acte de décès de la jeune fille. Condamnée à n'exister que sous la forme d'un souvenir, il recouvre définitivement Charlotte d'un voile sépulcral : « [...] on dirait que nul ne peut devenir mon compagnon s'il n'a passé à travers la tombe [...] » (t. II, p. 647). L'auteur fait donc mourir Charlotte. Et cette mort inventée lui permet à nouveau de faire refléter son passé, son image. Par exemple, lorsqu'il apprend sa nomination à Londres comme « ambassadeur du Roi près de Sa Majesté britannique », il écrit : « [m]a nomination réveilla mes souvenirs : Charlotte revint à ma pensée ; ma jeunesse, mon émigration, m'apparurent avec leurs peines et leurs joies » (t. III, p. 111). Mais le passage peut-être le plus intéressant sur Charlotte est lorsqu'il évoque son retour à Londres après sa fuite. Ce passage est écrit vingt-six ans plus tard, sous les ors de l'hôtel de l'ambassade *Portland Place*.

Les lieux que j'avais parcourus, les heures et les paroles que j'avais échangées avec Charlotte, étaient gravés dans ma mémoire : je voyais le sourire de l'épouse qui m'avait été destinée ; je touchais respectueusement ses cheveux noirs ; je pressais ses beaux bras contre ma poitrine, ainsi qu'une chaîne de lys que j'aurais portée à mon cou. Je n'étais pas plus tôt dans un lieu écarté, que Charlotte aux blanches mains, se venait placer à mes côtés. Je devinais sa présence, comme la nuit on respire le parfum des fleurs qu'on ne voit pas (t. I, p. 666).

Si le lecteur ne sait pas que Charlotte est encore vivante et qu'elle rend même visite à l'ambassadeur, il ne peut voir dans la représentation de cette femme que le souvenir d'une amante disparue. Charlotte se divise donc en trois personnages féminins dans les *Mémoires*. Le premier est celui de la jeune adolescente dont l'auteur a fui l'amour, le deuxième est celui de la femme bien vivante, mariée et mère de famille, âgée de plus de quarante ans, et enfin la dernière est cette jeune épouse, dont la représentation ressemble à une uchronie malheureuse. Cette dernière personne, imaginée, il l'a aimée, touchée, caressée. Elle est devenue sa femme. Aujourd'hui, son souvenir subsiste comme un parfum de fleur. Le temps se floute. D'où écrit-il ? De quelle époque parle-t-il ? Nous pouvons retrouver des motifs communs avec les morts féminines précédentes. Les « blanches mains » symbolisent cette innocente pureté qui n'empêche pas les femmes d'être victimes d'un sort qui s'acharne sur elles, la maladie pour l'une, la trahison d'un amant pour l'autre. Ce floutage des repères temporels incite encore une fois à se détacher du cadre, à s'extraire du temps, et à voir « à travers la tombe ». Pour Charlotte, le motif le plus important à souligner, cet invariant qui va traverser du début à la fin l'œuvre du mémorialiste, réside dans la mort fictive,

disons plutôt la page tournée définitivement sur cette jeune adolescente amoureuse. Cette page tournée fonctionne là aussi comme une *camera obscura*. L'image de Charlotte Ives se superpose à celle de Pauline de Beaumont, et peut-être aussi à celle de Lucile de Chateaubriand. Charlotte rejoint par cette mort fictive l'image de sa muse d'adolescence, sa sylphide : « [...] attachée à mes pas par ma pensée, Charlotte, gracieuse, attendrie, me suivait [...] par les sentiers de la sylphide » (t. I, p. 666). Mais l'auteur reste lucide. Si Pauline de Beaumont a définitivement disparu et qu'il peut imaginer, sans grand engagement, une vie entièrement passée avec elle, sa rencontre avec Charlotte vingt-six années plus tard (donc avec le deuxième personnage féminin incarné par celle-ci et décrit *supra*) lui fait prendre conscience d'une antinomie. Si son rêve de sylphide eût été réalisé par son union, « elle [l]eût rendu incapable de savourer longuement de saintes délectations » (t. I, p. 671). Il aurait perdu ses obsessions et ses tourments. L'auteur met ainsi le doigt sur cette aporie. L'absence par la mort (c'est-à-dire quand il ne reste plus que le souvenir) est nécessaire à l'écrivain pour poétiser sa muse, absence qu'il ne veut surtout pas voir combler, sous peine de perdre la vision de cette muse que lui renvoie toute disparition de femme aimée. Nous retrouvons déjà cette idée dans *Atala*, où la jeune indienne préfère se suicider que perdre sa virginité (condition absolue pour rester fidèle à son Seigneur). Cette virginité est l'équivalent de la muse pour le narrateur des *Mémoires d'outre-tombe*. Perdre sa sylphide en épousant Charlotte, ou perdre sa virginité (gage d'éternité chrétien) en prenant Chactas pour époux, équivaut dans les deux cas pour les narrateurs à tuer la muse (féminine ou religieuse). Pour Chateaubriand, Charlotte est donc morte en pleine adolescence un matin de printemps 1796.

Dans le tout dernier livre de ses *Mémoires*, le narrateur fait un retour sur les femmes qu'il a pu oublier dans ses souvenirs et qui comptent aussi pour l'image de sa muse.

d) « De quelques femmes »

Dans le quarante-deuxième et dernier livre des *Mémoires*, Chateaubriand consacre un chapitre aux souvenirs de femmes qu'il a oubliées dans les livres précédents. Ce sont toutes des femmes de lettres : « [p]rêt à terminer mes recueils et faisant la revue autour de moi, j'aperçois des femmes que j'ai involontairement oubliées ; anges groupés au bas de mon tableau, elles sont appuyées sur la bordure pour regarder la fin de ma vie » (t. IV, p. 542-543). La bordure de ce tableau, qui ressemble au bas de *La Madone Sixtine* de Raphaël, permet à l'auteur, selon Jean-Claude Berchet, de se livrer à une « débauche de références mythologiques » qui « ne va pas sans quelque ironie envers les muses modernes » (t. IV, p. 546, note 4). L'auteur convoque le souvenir

de la poétesse grecque du VII^e siècle avant J.C., Sappho, qui est une « éternelle sibylle ». Il convoque Aspasia, amante de Périclès, qui conseille Socrate sur la façon de séduire Alcibiade : « [r]emplis-toi de l'enthousiasme poétique : c'est par son charme puissant que tu sauras attacher l'objet que tu aimes » (t. IV, p. 544). Il convoque la poétesse Clémence de Bourges qui est enterrée le visage découvert en raison de sa grande beauté. Il convoque Marie de France, la dame de Die et des femmes lettrées du XVIII^e siècle qui sitôt sorties de l'ombre y replongent le siècle suivant. Cette « débauche de références » élogieuses et nostalgiques s'arrête avec son temps. Les références qui suivent n'en sont plus pour l'auteur. « Le cœur moderne des femmes poètes, en prose ou en vers » (t. IV, p. 546) ne le séduit pas, car ne célèbre pas la muse antique et les passions qui lui sont attachées. Au travers de ce bilan littéraire et poétique qui s'étale sur plus de deux millénaires, nous voyons clairement l'auteur confier sa muse et ses passions à des lettrées disparues. Il se reconnaît certainement en Sappho qui chante dans une ode : « Aphrodite au char blanc tiré par des colombes, ô terrible, ô rusée, ô tourment des humains, empêche que mon âme et mon corps ne succombent ; je tends vers toi mes mains¹ ». Selon l'auteur, « [l]e souffle de la Muse [...] vint animer la nation de Clovis, encore au berceau » (t. IV, p. 544). Il se reconnaît alors dans Marie de France qui, par exemple, fait parler une biche blanche avec des bois de cerf et dit à un chevalier : « [e]t toi, tu souffriras tout autant pour elle. Et votre amour émerveillera tous ceux qui aiment, qui ont aimé, et qui aimeront² ». Mais cette reconnaissance s'arrête avec Louis XVI, là où commencent « les grandes élégies du peuple » (t. IV, p. 546). L'auteur devient sourd aux nouveaux chants des lettrées qui ne sont pour lui que des redites. Il est donc intéressant de noter que les anges groupés au bas de son miroir sont des représentations de femmes disparues qui ne subsistent plus que par leurs écrits. Le narrateur reproche aux femmes de son temps de ne pas savoir chanter sa muse épique, et il leur reproche leur chant, ou plutôt il n'entend pas leur chant, parce qu'elles ont l'énorme défaut de vivre encore, « les Allart, les Waldor, les Valmore, les Ségalas, les Revoil, les Mercœur, etc., etc. » (t. IV, p. 546). Leur chant n'est pas encore embelli par le voile du temps. George Sand, bien vivante, et que l'auteur estime talentueuse, n'a pas le génie de Sappho ou d'Aspasia parce qu'elle vit encore : « Madame Sand ne peut se convertir que par la prédication de ce missionnaire à front chauve et à barbe blanche, appelé le Temps » (t. IV, p. 552). Ainsi ces quelques femmes oubliées dans ses quarante et un livres précédents et qu'il rattrape *in extremis* de l'omission sont des femmes illustres par leur vers et admirables par leur mort. La représentation de sa muse se confond alors avec les muses chantées par ces femmes de lettres, et le lecteur comprend que le mémorialiste va lui aussi rejoindre ces lettrées au bas de son tableau.

¹ Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la Lyre, Anthologie de la poésie grecque ancienne*, Paris, Gallimard, « NRF », 1979, p. 80.

² « Guigemar » in Marie de France, *Lais*, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1990, p. 33.

Si nous voulons faire un bilan de cet effet miroir de la mort féminine, nous pouvons peut-être parler d'héritage. Dante semble être le grand testateur du mémorialiste. Représenter la mémoire de femmes aimées et disparues équivaut pour l'auteur à assister à une procession funèbre d'ombres, vivre une expérience catabatique pour se rendre compte, épouvanté, du nécessaire besoin de s'isoler. En contemplant son reflet dans tous ces miroirs, l'auteur s'en détache, non pas comme une mise à distance, mais comme une mise hors du temps. Cela lui permet d'exprimer une insatisfaction amoureuse perpétuelle en accélérant le passage du temps (madame de Mocenigo), ou en le figeant dans une uchronie (Charlotte Ives). Nous retrouvons dans la littérature des années 1830 toutes sortes de romans et de nouvelles qui mettent en scène des histoires d'amour et qui « ont toutes pour caractéristique d'être impossibles¹ ». Chateaubriand est-il précurseur avec *René* et *Atala* parus au tout début 1800 ? Ou est-il lui aussi inspiré par « l'hypothèse d'un roman de 1830 ayant exercé une influence profonde sur les autres textes de cette époque² ? ». Dans tous les cas, ces miroirs féminins lui renvoient un reflet d'outre-tombe où la distinction entre morts et vivants, muse et sœur, se floute. L'auteur brouille l'image de son « fantôme d'amour » (t. I, p. 281) en pointant une aporie dans ses tentatives de représentation. Il pénètre alors seul dans cette quatrième dimension qui lui permet de se voir dans le miroir en compagnie de toutes les poétesses disparues. Il se voit à côté de Sappho chanter Lucile, Pauline et Charlotte.

Cette convergence que nous pouvons observer entre les muses épiques et son « fantôme d'amour » nous amène naturellement à nous pencher sur le motif de l'immutabilité, forme d'invariabilité dans la représentation de la disparition d'un être cher, objet d'amour ou d'attachement profond. Cette invariabilité peut être appréhendée, ou envisagée, par le prisme de la notion de perpétuité.

¹ Pierre Laforgue, *L'Éros romantique, Représentation de l'amour en 1830*, Paris, PUF, 1998, p. 10.

² *Ibid.*, p. 11.

B. L'éternité ou le néant

Le 16 novembre 1841, Chateaubriand termine ses *Mémoires* par ces mots : « [i]l ne me reste qu'à m'asseoir au bord de ma fosse ; après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main dans l'éternité » (t. IV, p. 607-608). L'éternité étant peut-être simplement l'autre façon de désigner le néant, le crucifix devient pour l'auteur une sorte de béquille pour ne pas tomber, ou une bouée pour ne pas sombrer dans l'épouvante. Toutes les morts féminines le rapprochent de la vérité finale, cette vérité qu'il découvrira ou ne découvrira en fait jamais, c'est-à-dire soit l'éternité soit le néant. Ces morts représentent une forme de mesure du temps. L'auteur égrène toutes les morts des femmes pour mesurer son propre rapprochement avec la fin : « [...] je récite les prières des morts, jusqu'à ce que les fleurs de mon chapelet soient fanées » (t. II, p. 50). Les femmes disparues se fondent dans un temps qui est censé représenter, incarner le passé que lui aussi doit rejoindre. C'est cette mesure du temps passé qui fait douter l'auteur, et osciller entre une idée d'éternité et une peur du néant. Pour saint Augustin, le passé ne peut être mesuré : « [l]ors donc que le temps se passe, on peut s'apercevoir et le mesurer ; mais aussitôt qu'il est passé, on ne saurait plus le mesurer, puisqu'il n'est plus¹ ». Ce dernier trouve toutes ses réponses dans la présence d'un Dieu chrétien. Pour Chateaubriand, rien n'est moins sûr. Il expérimente des périodes de profonds doutes. Nous allons donc voir en quoi les représentations des morts féminines par le mémorialiste ont à voir avec ces motifs d'éternité ou de néant, et en quoi la mémoire d'une femme disparue transforme la perception du passé et du présent. Mais nous devons commencer dans un premier temps par une étude du vocabulaire utilisé pour décrire ces disparitions.

1. Vocabulaire

a) Les règles

Au XVII^e siècle, les règles du théâtre classique défendues par Boileau imposent la bienséance. C'est-à-dire que la mort, ou tout acte violent, ne peut être montrée au risque de choquer le spectateur. La mort, quand elle survient, doit être racontée par un tiers mais en aucun

¹ Saint Augustin, *Confessions*, Traduction d'Arnaud d'Andilly, *op. cit.*, p. 426.

cas ne doit être présentée sur scène. Au XIX^e siècle, les choses changent. Sur la scène romantique, et selon Sylvain Ledda, « [...] il est devenu difficile de répertorier le nombre de trépas scéniques¹ », particulièrement entre 1827 et 1835. La Terreur et la révolution de Juillet ont certainement à voir dans ce changement profond. Bien que les textes narratifs ne soient pas soumis aux règles des textes théâtraux, la littérature suit un peu le même chemin. Bien que François Villon bouleverse la représentation de la mort au XV^e siècle, celle-ci reste tabou, et au XVII^e siècle par exemple, elle n'est abordée que sous forme d'euphémismes ou de litotes. Le siècle des Lumières change la donne, et même si Voltaire reste « un fidèle continuateur des classiques² », Goethe met sous les yeux de son lecteur le suicide « en direct » d'un jeune homme : « *über dem rechten Auge hatte er sich durch den Kopf geschossen, das Gehirn war herausgetrieben. [...] er holte noch immer Atem*³ ». Nous sommes bien loin de la description de la mort du père de Chimène, qui ne figure que dans ce vers adressé au roi Don Fernand : « Sire, le comte est mort⁴ ». Écrire sur la mort nécessite l'emploi d'un vocabulaire qui n'est pas sans conséquence sur l'esthétique d'un texte. Chateaubriand parle d'une femme disparue de plusieurs façons. Il utilise des expressions particulières qui traduisent la notion d'un temps fuyant, insaisissable. Une seule fois, il décrit les derniers soubresauts d'un corps qui meurt, c'est celui de madame de Beaumont. Cette exception s'explique peut-être par le fait que c'est cette mort qui déclenche le projet de rédaction des *Mémoires*. L'auteur souhaite montrer une première et dernière fois un corps féminin qui passe de vie à trépas. Ensuite ce trépas, ce passage du corps animé à la dépouille, n'est plus montré. Lorsque madame de Beaumont rejoint l'auteur à Rome pour expirer près de celui qu'elle n'a jamais cessé d'aimer, elle et son entourage sont conscients que sa vie se termine. Le quinzième livre de l'œuvre est en grande partie consacré à ses derniers jours et un des chapitres raconte l'agonie.

Nous la soutenions dans nos bras, moi, le médecin et la garde : une de mes mains se trouvait appuyée sur son cœur qui touchait à ses légers ossements ; il palpait avec rapidité comme une montre qui dévide sa chaîne brisée. Oh ! Moment d'horreur et d'effroi, je le sentis s'arrêter ! Nous inclinâmes sur son oreiller la femme arrivée au repos ; elle pencha la tête. Quelques boucles de ses cheveux déroulés tombaient sur son front ; ses yeux étaient fermés, la nuit éternelle était descendue. [...] Tout était fini (t. II, p. 146).

¹ Sylvain Ledda, *Des feux dans l'ombre, La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Éditions Champion, 2009, p. 613.

² Michel Magnien in Aristote, *Poétique*, Introduction, Traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 1990, p. 73.

³ Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther, Die Leiden des jungen Werthers*, Traduit de l'allemand par Bernard Groethuysen, Paris, Gallimard, « Folio bilingue », 1990, p. 388-389 : « [il] s'était tiré le coup au dessus de l'œil droit ; la cervelle avait sauté. [...] il respirait encore ».

⁴ Pierre Corneille, *Le Cid*, Édition de Jean Serroy, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1993, p. 85.

Ainsi finit l'existence malheureuse d'une des filles du comte de Montmorin Saint-Hérem, proche conseiller du roi Louis XVI, disparu peu de temps avant lui dans les massacres de septembre 1792. L'auteur utilise l'analogie de la montre qui arrête de fonctionner pour figurer cette fin. Le cœur battant de la mourante devient le mécanisme du temps qui s'emballe à l'approche de la mort. Puis le temps de Pauline, comme une horloge, s'arrête, et se fige. Il n'est pas d'autre exemple de « spectacle » d'une femme qui meurt dans les *Mémoires*, et celui-ci est la seule exception. Tout ce qui a trait à la mort féminine dans l'œuvre n'évoque plus que des périodes précédant la mort, ou suivant la mort, mais lorsque l'acte de mourir, l'instant mortel, est abordé, il est vu comme déjà accompli. L'auteur utilise alors tout un vocabulaire métaphorique pour décrire ces périodes. Ces métaphores sont empruntées essentiellement à la notion de déplacement ou de passage.

b) Le passage

Le temps de sa jeunesse innocente est déjà loin lorsqu'il évoque Madame de Chastenay. C'est son cousin Moreau qui les présente l'un à l'autre. L'auteur rend visite à cette femme à deux reprises et la deuxième fois, il est seul avec elle. Elle le reçoit couchée dans une chambre. Il n'a jamais très bien compris pourquoi son cousin veut les faire se rencontrer, mais Chateaubriand, qui n'a pas vingt ans, ne reste pas insensible à cette femme « qui n'[est] plus de la première jeunesse, mais qui [peut] encore inspirer un attachement » (t. I, p. 311). Il ne la revoit plus jamais après ce troublant tête à tête, mais y repense chaque fois qu'il rencontre son cousin Moreau. Madame de Chastenay est citée cinq fois dans les *Mémoires*. L'auteur se doute, au vu de sa notoriété, que son œuvre posthume confèrera une sorte d'immortalité aux anonymes qu'il prend la peine de mentionner. Voici donc cette quasi-inconnue inscrite sur son monument aux morts : « [...] elle a passé comme une ombre charmante dans ma vie » (t. I, p. 312). Il ne sait pas si elle est encore vivante au moment où il la mentionne, mais la façon de parler d'elle montre qu'il la range, quelle que soit la réalité, dans le registre des femmes disparues. Madame de Chastenay épouse, sous la plume de l'écrivain, la même destinée que Charlotte Ives. Elle « a passé » peut être pris dans les deux sens, celui du passage physique, concret, et celui de l'acte de mourir. Il en est de même à l'évocation de madame de Lévis « qui a passé en peu d'heures » (t. II, p. 653). Dans le cas de madame de Chastenay, ces deux sens se combinent avec le substantif « ombre » pour donner au lecteur une sensation de fugacité, de quelque chose qui ne reste pas. Nous avons vu précédemment que l'ombre possède également une forte connotation de mort. Chateaubriand est

un grand admirateur de Virgile et connaît par cœur certains passages de ses œuvres. Dans l'*Énéide*, le héros demande à la Sibylle de l'accompagner dans sa descente aux Enfers pour l'aider à revoir son père. Ce monde est peuplé d'ombres : « *umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae [...]*¹ ». Cette ombre qui symbolise Madame de Chastenay peut alors être perçue au sens d'âme errante, de fantôme, qui hante la mémoire de l'auteur. A nouveau nous pouvons y voir une forme « d'expérience catabatique ». Mais contrairement au *Purgatoire* de Dante, madame de Chastenay est une « ombre charmante ». Ce qualificatif apporte une touche légère à sa représentation. Nous pouvons même déceler un regret qui commence à poindre. A peine sorti de l'adolescence, l'auteur ne comprend certainement pas sur le moment, ou ne veut pas comprendre, ce que cette femme mûre lui propose en lui disant « avec un sourire : "[n]ous vous apprivoiserons" » (t. I, p. 311). Arrivé au bout de sa course terrestre, l'auteur a métamorphosé cette dame en une « ombre charmante dans [s]a vie », formule ambivalente entre désenchantement d'un temps passé dont il n'a su profiter pleinement, et enchantement d'un souvenir fugace d'une rencontre féminine pleine de promesses. Le sens de « passer » est en revanche sans ambivalence lorsque l'auteur mentionne mademoiselle d'Orglandes, nièce de madame de Rosambo : « celle-ci ne promène plus sa beauté autour de l'étang ; elle a passé » (t. II, p. 218). Si le verbe « passer » est bien l'équivalent de mourir, le sujet de ce verbe peut donner matière à réflexion. Est-ce la beauté de mademoiselle d'Orglandes qui est passée, ou mademoiselle d'Orglandes elle-même ? Dans tous les cas, cette notion de « passer » utilisée pour parler de disparition (équivalente au verbe *to pass away* en anglais) cache peut-être une certaine retenue de la part de l'auteur pour dire qu'une femme n'est plus. Il ne les voit pas mourir, mais les voit passer dans une « marche funèbre », ou une course qui ressemble à une fuite.

c) La fuite ou la hâte

La fugacité représentée par « l'ombre charmante » de madame de Chastenay peut se retrouver dans le motif de la hâte dont le narrateur colore la représentation des disparues. Madame de Chalais-Périgord « s'est hâtée d'aller dire à son père qu'elle avait vu passer le dernier héritier du duc de Bourgogne » (t. IV, p. 668), et madame de Custine « se hâtait de se cacher dans une terre qu'elle n'avait possédée qu'un moment comme sa vie » (t. II, p. 83). Cette hâte traduit comme un empressement, une impatience, à rejoindre un parent ou un lieu. Delphine de Custine veut reposer dans cette terre où elle vit certainement les plus belles heures de son existence et où

¹ Virgile, *Énéide V-VIII*, Paris, Les Belles Lettres, Paris, 1978, p. 57, traduit par Jacques Perret in Virgile, *Énéide*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1991, p. 198 : « [c]'est ici le séjour des ombres, du sommeil et de la nuit endormeuse ».

le mémorialiste, dont elle reste éperdument amoureuse, la rejoint régulièrement. Ce lieu (ou ce père dans le cas de madame de Chalais-Périgord) représente un paradis perdu, une terre promise, que la défunte veut rejoindre hâtivement. Il en est de même pour l'auteur qui, parlant de madame Récamier, dit : « [j]e l'ai suivie la voyageuse par le sentier qu'elle a foulé à peine ; je la devancerai bientôt dans une autre patrie » (t. III, p. 665). Il se dépêche, sachant qu'il la précédera dans la mort. Mais cette hâte peut aussi être une fuite devant la mort. La duchesse de Duras, qui était la grande amie, la confidente de l'auteur, presque une sœur, et qui « dans l'ordre de la nature » devait lui survivre, « courait au Simplon, fuyant devant la mort qui l'atteignit à Nice » (t. III, p. 237). La mort rattrape même ceux qui fuient. Nous retrouvons dans toutes ces occurrences de mort féminine des réminiscences du poème de Gottfried August Bürger, *Lénore*. Ce poème publié en 1774, et traduit en français en 1829 par Nerval, chante les malheurs d'une jeune femme, Lénore, que le fantôme du fiancé mort à la guerre, emmène dans une course effrénée vers la mort : « [...] *Und weiter, weiter, hop hop hop ! [...] die Todten reiten schnelle¹ !* ». Les morts galopent vite et semblent, dans ce cauchemar de la jeune femme, se mélanger aux vivants et nous ne distinguons plus trop qui des vivants ou des morts poursuivent les autres. Dans l'œuvre de Chateaubriand, nous ne distinguons également plus qui du narrateur, de toutes ces femmes, ou de la mort, court après les autres. L'auteur ajoute, à la suite du passage sur madame de Duras, quatre vers inspirés de ceux du chevalier de Parny.

*Noble Clara, digne et constante amie
Ton souvenir ne vit plus en ces lieux ;
De ce tombeau l'on détourne les yeux :
Ton nom s'efface et le monde t'oublie* (t. III, p. 237).

Le monde détourne les yeux du tombeau de la duchesse car le duc de Duras se marie un an après la mort de sa femme. Au motif de la fuite, nous retrouvons donc associé le motif de l'oubli. C'est ce motif qui déjà obsède l'auteur lorsqu'il évoque sa grand-mère : « cet oubli profond qui nous suit, cet invincible silence qui s'empare de notre tombe » (t. I, p. 197). La fuite peut prendre dans ce cas l'aspect d'une chute, littéralement tomber dans l'oubli : « mon aïeule tomba la dernière » (t. I, p. 196), ou, « elles tomberont dans ces sépulcres toujours ouverts [...] » (t. III, p. 394). Cette fugacité de la vie féminine, représentée dans la brièveté d'une fuite ou d'une chute, atteint son paroxysme dans l'emploi d'un vocabulaire minimaliste. La duchesse d'Abrantès, mémorialiste haute en couleur, apparaît plusieurs fois dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Le lecteur apprend sa

¹ Gottfried August Bürger, *Lenore. Ein Gedicht von Gottfried August Bürger*. Gedruckt [sic] bey S. Gosnell, 1796. *Eighteenth Century Collections Online*, (link.gale.com/apps/doc/CW0113386087/ECCO?u=univrennes&sid=ECCO&xid=799868c5&pg=5), Traduit par Gérard de Nerval in *Poèmes d'Outre-Rhin*, Édition établie, annotée et présentée par Jean-Yves Masson, Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1996, p. 136-137 : « [...] en avant ! hop ! hop ! hop ! », « Les morts vont vite... ».

disparition au détour d'une phrase : « [m]adame la duchesse d'Abrantès dont j'ai salué le cercueil dans l'église de Chaillot, [...] » (t. III, p. 663). Ce salut, ajouté comme un complément circonstanciel de temps à une simple phrase, permet de comprendre que la mémorialiste n'est plus. Une vie se résume et se condense dans un salut. L'auteur utilise un vocabulaire plus neutre lorsqu'il met la mort en vis-à-vis de la religion. La hâte peut s'adjoindre un empressement religieux comme pour madame de Chalais-Périgord : « son espérance [...] est rentrée dans l'arche de Dieu » (t. IV, p. 668). Nous voyons donc que le vocabulaire utilisé par l'auteur pour décrire l'acte de mourir peut avoir des motifs communs avec les règles théâtrales du XVII^e siècle, voire avec le mouvement précieux qui le métaphorise à l'excès. Dans tous les cas, la mort sous la plume du narrateur est considérée comme un passage, plus ou moins hâtif, et qui prend quelquefois l'aspect d'une fuite ou d'une chute. Ce motif de la chute peut prendre une connotation religieuse en rappelant la Chute due au péché originel. Comme précédemment, nous devons nous poser la question de cette représentation appliquée à la mort masculine.

d) L'ars moriendi au masculin

Beaucoup d'hommes meurent dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Le dernier roi des Bourbons meurt en 1836 et cette mort est ainsi annoncée par l'auteur : « Charles X n'est plus » (t. IV, p. 568). C'est une page historique qui se tourne. Chateaubriand est persuadé que la branche des Bourbons, après un millénaire de gouvernance du royaume, s'arrête ici. La phrase lapidaire « Charles X n'est plus », qui ouvre le paragraphe, sonne comme le tocsin d'une nouvelle ère terrifiante pour l'auteur. Nous retrouvons une neutralité de ton pour La Fayette : « [e]n cette année 1834, M. de La Fayette vient de mourir » (t. IV, p. 526). Le général La Fayette est un héros aux États-Unis, mais en France son image est plus controversée et souvent moquée. L'auteur, au départ très circonspect sur cet homme, lui reconnaît à sa mort un talent que le respect dû à son grand âge a aussi permis de faire éclore. La mort de Talleyrand est annoncée comme un départ mais avec une mise à distance qui permet à l'auteur d'y joindre ensuite une critique acerbe : « [u]n homme s'en est allé » (t. IV, p. 555). Pour relater le suicide d'un diplomate anglais, l'auteur quitte sa retenue : « Lord Londonderry sortit et alla acheter le canif avec lequel il se coupa la gorge » (t. III, p. 144). Cette retenue disparaît totalement lors d'une scène de combat au siège de Thionville en 1792.

Nous eûmes plusieurs blessés et quelques morts, entre autres le chevalier de la Baronnais, capitaine d'une des compagnies bretonnes. Je lui portai malheur : la balle qui lui ôta la vie, fit ricochet sur le canon de mon fusil et le frappa d'une telle raideur, qu'elle lui perça les deux

tempes ; sa cervelle me sauta au visage. Inutile et noble victime d'une cause perdue ! (t. I, p. 595).

Lors de cette scène sanglante, le narrateur se dépeint comme l'assassin involontaire du chevalier. Il devient l'auteur du coup de feu. Ici la cervelle n'est pas léchée par un chien de boucher, mais saute au visage de celui qui raconte. Cette violence dans le vocabulaire pour décrire l'instant mortel est exceptionnelle. Elle sert peut-être à montrer la réalité, c'est-à-dire la véracité de la présence de l'auteur au combat, qui justifie alors son émigration. Cette mise en scène particulière sert aussi à le placer, ou à le représenter, comme une entité nocive, porteuse de malheurs, position qu'il adopte tout au long de l'œuvre et que nous devons garder en mémoire pour la suite de cette étude. Mais la neutralité de ton revient vite pour les autres morts masculines et les mots s'adoucissent : « [l]e général Foy et le député Manuel moururent [...] » (t. III, p. 200). Le lecteur apprend la mort du pape Léon XII dans la reproduction d'une de ses dépêches alors qu'il est ambassadeur à Rome : « [l]e pape vient d'expirer » (t. III, p. 336), s'ensuit une description médicale de la maladie qui causa sa mort. La relation de la disparition de son père n'est pas moins distante que celle du pape : « Lucile m'annonça que mon père avait été emporté d'une attaque d'apoplexie [...] » (t. I, p. 314). De tous ces exemples cités, il ne faut surtout pas essayer de tirer une règle générale, ou de leur faire dire ce que nous souhaiterions qu'ils disent. Il est facile d'isoler des phrases et, sorties de leur contexte, de leur faire dire une multitude de choses et leurs contraires. Néanmoins, nous pouvons voir que l'auteur se présente souvent comme absent de l'acte final d'une mort masculine. Le seul acte auquel il assiste est d'une particulière violence. Le sort, ou la fatalité, le tient d'une manière générale éloigné de ces mourants. Encore une fois, ces morts ne lui suscitent pas d'images délirantes d'outre-tombe, il ne voit point de spectres, personne ne se transforme en « nueuse idole fraudant les doigts¹ ». Le vocabulaire employé reste relativement neutre pour les hommes.

La mort d'une femme est donc décrite par Chateaubriand différemment de celle des hommes. Pour ces derniers, la violence d'une scène peut succéder à un ton généralement neutre, voire indifférent, un peu à l'image de la mort de Louis XVIII qui est quasiment passée sous silence dans les *Mémoires*. Pour une femme, en revanche, le ton est complètement différent. Une certaine pudeur retient l'auteur, et lui donne une certaine retenue dans l'expression de ces disparitions, un peu comparable aux règles théâtrales du XVII^e siècle. Il choisit de représenter l'instant mortel comme un mouvement fugace, un passage rapide, une fuite, ou une chute. Cette fugacité décrite par l'auteur se perçoit dès l'épigraphe de l'œuvre : « *sicut nubes... quasi naves... velut*

¹ Voir note 1 p. 40.

*umbra*¹... » (t. I, p. 167), citations empruntées à trois versets différents du *Livre de Job*. Cet instant mortel est forcément un état transitoire, un intervalle entre deux états, le premier étant la vie terrestre et le deuxième étant une forme de vie outre-tombe, difficilement palpable. Peut-être pense-t-il à l'éternité.

2. L'éternité

a) L'outre-tombe

Comment l'auteur peut-il donner une place à toutes ces femmes qui disparaissent après avoir peuplé son existence ? Comment peut-il représenter leur disparition dans cette basilique qu'il façonne de sa plume pendant plus de trente ans ? L'éternité semble être une réponse. Écrire et décrire l'outre-tombe, ce monde qu'il touche du doigt lors de ses expériences catabatiques, confère à ces disparues une forme d'éternité. Cet outre-tombe peut se manifester concrètement par la persistance des cheveux d'une femme dans le temps. Une chevelure, par sa couleur, ses reflets, sa longueur, la façon dont elle est attachée ou détachée, ses épingles et ses peignes, incarne non seulement la féminité, mais aussi la personnalité de celle qui la porte. Toute chevelure est unique. L'auteur y est très sensible : « [...] je l'ai vue [...] la tête ornée de sa seule chevelure de soie » (t. II, p. 83). Selon Fabienne Bercegol, « Chateaubriand a [...] repris cette mode de la chevelure déployée et en fait, dans les *Mémoires*, l'un des symboles les plus émouvants de la séduction féminine² », d'où cette fascination de l'auteur pour ces cheveux qui résistent au temps.

[...] on retire souvent des tombeaux de femmes cette parure entière qui a résisté aux ciseaux des filles de la nuit et l'on cherche en vain le front élégant qu'elle couronna. Les tresses parfumées, objet de l'idolâtrie de la plus volage des passions, ont survécu à des empires ; la mort qui brise toutes les chaînes, n'a pu rompre ce léger réseau (t. III, p. 271).

Une chevelure parle et dit quelque chose. Depuis la tombe aussi, elle parle et dit quelque chose, mais avec une voix, un point de vue, d'outre-tombe. Des tresses, accessoires apparemment futiles de séduction féminine, survivent à leur superficialité et défient l'idée même de mort. Ces chevelures qui peuvent participer au désir amoureux, une fois retirées de la tombe montrent ou prouvent une certaine forme d'éternité. Cette perspective d'outre-tombe, selon Bernard Degout

¹ Traduit par Jean-Claude Berchet in François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., p. 167 : « [c]omme un nuage... à la manière des navires... ainsi qu'une ombre ».

² Fabienne Bercegol, *La poétique de Chateaubriand : Le portrait dans les « Mémoires d'outre-tombe »*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 232.

est un « point de vue qui serait distinct de celui de la durée, de la temporalité dans lesquelles sont inscrites nos existences¹ ». Une chevelure de femme ne raconte pas sa beauté passée (« on cherche en vain le front élégant qu'elle couronna »), mais raconte l'idée même de la beauté féminine. Elle se « désindividualise » dans la tombe, en quelque sorte elle se « musifie ». Elle n'est plus la chevelure d'une femme unique, mais devient dans cette forme d'éternité, la chevelure de la muse.

Nous retrouvons cette idée lorsque l'auteur évoque Delphine de Custine. Il faut attendre le quatorzième livre des *Mémoires* pour découvrir cette dernière. Elle a, comme beaucoup d'autres, souffert de la Révolution dans sa chair. Elle est follement amoureuse de Chateaubriand : « [...] tu m'encharmes au point de me faire oublier toutes les résolutions et les chagrins qui me dévorent lorsque je suis loin de toi !² ». Lorsqu'il l'évoque à nouveau à la fin de son œuvre, elle est morte. Il juxtapose alors des phrases dans un passage qu'il est intéressant de relever : « [...] j'étais appuyé contre le mur de la maison où était morte mon hôtesse de Fervaques. Elle avait été célèbre au Tribunal révolutionnaire par sa longue chevelure. J'ai vu à Rome de beaux cheveux blonds retirés d'une tombe » (t. IV, p. 382-383). Ce style coupé, paratactique, donne à la dernière phrase un aspect illocutoire. Les cheveux blonds retirés d'une tombe (l'auteur participe à des fouilles sur les ruines de la Rome antique) viennent dire que cette chevelure blonde millénaire n'appartient plus au passé, mais à un présent qui dure et peut se montrer à toute exhumation. Comme les cheveux blonds d'une Romaine, les longs cheveux de madame de Custine persisteront au travers des siècles, et viendront eux aussi incarner une forme d'éternité dans la représentation, ou l'incarnation, de la beauté féminine.

Nous pouvons retrouver ce motif de permanence dans ces visions d'outre-tombe avec la mâchoire de la reine Marie-Antoinette. Au début de l'année 1815, Chateaubriand assiste à l'exhumation des restes de la Reine et du roi Louis XVI : « au milieu des ossements je reconnus la tête de la reine par le sourire que cette tête m'avait adressé à Versailles » (t. II, p. 610). Vingt-six années plus tôt, au début du mois de juillet 1789, la Reine l'aperçoit.

Elle me fit, en me jetant un regard avec un sourire, ce salut gracieux qu'elle m'avait déjà fait le jour de ma présentation. [...] Marie-Antoinette, en souriant, dessina si bien la forme de sa bouche, que le souvenir de ce sourire (chose effroyable !) me fit reconnaître la mâchoire de la fille des rois, quand on découvrit la tête de l'infortunée, dans les exhumations de 1815 (t. I, p. 384).

Cette fois ce ne sont pas des cheveux qui sont retirés de la tombe, mais quelque chose de beaucoup plus choquant. Une mâchoire est sans conteste un symbole de mort. Cette mâchoire

¹ Bernard Degout, *Je ne suis plus que le temps, Essai sur Chateaubriand*, Paris, Fayard, 2015, p.164.

² François-René de Chateaubriand, Delphine de Custine, Claire de Duras, *L'Amante et l'Amie, lettres inédites 1804-1828*, Édition établie et annotée par Marie-Bénédicte Diethelm et Bernard Degout, Préface de Marc Fumaroli de l'Académie française, Paris, Gallimard, « NRF », 2017.

est néanmoins reconnue par le narrateur grâce au sourire sous lequel elle se dissimulait. Dans un poème, Alfred de Musset qualifie le sourire féminin de fatal pouvoir pour nous jeter « dans l'ivresse ou le désespoir¹ ». Le sourire de la défunte réapparaît ici un quart de siècle plus tard. Si le squelette de Jane Gray « s'embellit de son supplice et de l'absence de ce qui fit sa beauté » (t. I, p. 642), celui de Marie-Antoinette, au grand complet, permet à son sourire de franchir la temporalité de son existence et d'accéder ainsi à une forme d'éternité. Nous avons déduit plus haut que, suite à la nuit passée dans l'abbaye de Westminster, ce qui devient beau dans la mort d'une femme est précisément l'absence de toute preuve physique de son existence passée, seul doit subsister son souvenir. Ici, ce n'est plus vraiment le cas. L'auteur a vu la reine vivante. Il ne compose donc pas une hypothétique beauté féminine par l'absence. La mâchoire de la Reine, qui sourit depuis l'outre-tombe (dans une forme d'ivresse narrative), l'oblige à composer avec cette présence. Ce sourire devient comme la chevelure le symbole d'une forme d'immortalité. Il se révèle être, comme la chevelure, un puissant artifice de séduction, une caution, une preuve, de l'immortalité de cette beauté féminine. Jane Gray s'embellit de son absence, la Reine par sa présence embellit l'idée de la féminité. L'auteur puise son inspiration pour la personnification de sa muse dans cette absence et cette présence.

Cette idée d'éternel féminin se construit aussi à l'aide d'artifices, comme l'édification de tombeaux, pour essayer de faire taire le silence oublieux qui enveloppe inéluctablement les liens qui nous unissent à une défunte.

b) Le silence éternel

Après avoir soigné le récit de la mort de celle qui ouvre « la marche funèbre », Chateaubriand soigne les funérailles de celle-ci. Il désigne le lieu de la sépulture, s'occupe de la profondeur et de la largeur de la fosse, fait délivrer le linceul, etc. Mais surtout il ordonne et finance sur ses fonds propres la construction du tombeau : « maintenant toute ma joie est un tombeau que je fais élever et pour lequel je vends le peu de choses qui me restait au monde² ». C'est une tombe de marbre, dans la première chapelle à gauche de l'église Saint-Louis-des-Français à Rome. Tout au long de son œuvre, l'auteur insiste sur ce besoin de perpétuer la mémoire d'un être par le truchement de la pierre ou du marbre. Le tombeau semble être la

¹ *A Mademoiselle*, in Alfred de Musset, *Poésies complètes*, Texte établi et annoté par Maurice Allem, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 388.

² Lettre à madame de Staël in François-René de Chateaubriand, *Correspondance générale*, I, 1789-1807, Textes établis et annotés par Béatrix d'Andlau, Pierre Christophorov et Pierre Riberette, Paris, Gallimard, « NRF », 1977, p. 286.

meilleure façon de survivre dans la mémoire collective. Mais il reconnaît devant son lecteur que la mort peut amener les vivants et les morts à « s'entr'oublier ».

En 1827, je visitai le monument de celle qui fut l'âme d'une société évanouie ; le bruit de mes pas autour de ce monument muet, dans une église solitaire, m'était une admonition. « Je t'aimerai toujours, dit l'épithaphe grecque ; mais toi, chez les morts, ne bois pas, je t'en prie, à cette coupe qui te ferait oublier tes anciens amis (t. II, p. 148).

Cette épigramme tirée de l'Anthologie palatine¹ traduit l'angoisse de l'oubli qui succède au souvenir. Cet oubli se rappelle lorsque le silence cesse. Les pas rompent le silence et le culpabilisent d'être encore dans le monde des vivants. Il est intéressant de noter que le narrateur renverse un peu les rôles. Continuer à aimer la personne disparue ne peut se faire que si cette dernière n'oublie pas les vivants. Nous savons que la vie (pour l'auteur) a pleinement continué après la mort de Pauline. L'admonestation que lui envoie le bruit de ses pas est atténuée, ou plutôt écartée, par ce nécessaire besoin de réciprocité dans le souvenir. Les morts doivent également se rappeler les vivants pour perpétuer le souvenir amoureux. C'est une manière de confirmer l'existence de l'outre-tombe, et de permettre au lecteur d'acquiescer ce point de vue situé hors de l'existence (et décrit *supra* par Bernard Degout). Le silence peut être vu comme une forme d'éternité et de concorde entre les vivants et les morts. Il met tout le monde d'accord. Lors des Cents-Jours et de la fuite à Gand dans le sillage de Louis XVIII, l'auteur raconte une nuit passée par son épouse dans une auberge à Anvers.

[...] une jeune anglaise, nouvellement accouchée, se mourait ; pendant deux heures elle fit entendre des plaintes ; puis sa voix s'affaiblit, et son dernier gémissement, que saisit à peine une oreille étrangère se perdit dans un éternel silence. Les cris de cette voyageuse, solitaire et abandonnée, semblaient préluder aux mille voix de la mort prêtes à s'élever à Waterloo (t. II, p. 648).

Le champ de bataille répond au funeste accouchement. Le silence libère définitivement les soldats du désastre militaire comme il délivre définitivement la jeune anglaise de ses souffrances. Le silence est sous la plume de l'auteur un cautère qui guérit de la vie une femme expirante. Le silence soigne. Il peut aussi servir au rappel d'un souvenir heureux, et dont Marcel Proust saura si bien sublimer l'idée de réminiscence involontaire pour permettre de revivre une émotion du passé. Mais ici, c'est une personne (une défunte) qui réactive la mémoire du narrateur pour ce goût au silence. Le souvenir de la duchesse de Lévis peut être ce que Proust, lui, désignera plus tard par une « madeleine ». De son vivant, la duchesse rassérène l'auteur. Les après-midis chez elle en bord de Marne sont des parenthèses enchantées, où sa présence apaise son « cœur

¹ L'Anthologie palatine, ou Anthologie grecque, est un recueil de poèmes de la littérature grecque allant de la période classique à la période byzantine. Les noms « Anthologie grecque » ou « Anthologie palatine » font directement référence aux types de manuscrits par l'intermédiaire desquels les poèmes nous sont parvenus.

convalescent ». De sa mort, le silence devient la pierre angulaire, la pièce maîtresse, de la perpétuation de son souvenir.

Le souvenir de madame de Lévis est pour moi celui d'une silencieuse soirée d'automne. Elle a passé en peu d'heures ; elle s'est mêlée à la mort comme à la source de tout repos. Je l'ai vue descendre sans bruit dans son tombeau, au cimetière du Père-Lachaise [...] (t. II, p. 653).

Tout est silence dans l'évocation de la disparue, jusque dans la descente au tombeau qui se fait sans bruit. Son souvenir siffle : « celui d'une silencieuse soirée ». L'automne connote cette allitération d'une idée de recommencement. A la répétition des saisons se perpétue le souvenir de madame de Lévis puisque l'automne succède inmanquablement à l'été. Nous devons donc appréhender le silence non pas comme la concrétisation malheureuse de l'oubli d'une défunte, mais plutôt comme le moyen de la rappeler indéfiniment. Le silence, sous la plume de l'écrivain, fait écho aux bruits du passé et cristallise une forme d'éternité du féminin. Sous les murs de Jérusalem, en regardant quelques femmes arabes, « le spectacle était triste sans doute, mais l'histoire était là et le silence du présent ne laissait que mieux entendre le bruit du passé » (t. III, p. 102).

Il peut être intéressant de parler ici de Libba. L'auteur mentionne cette jeune femme trois fois dans ses *Mémoires*. C'est une allemande sourde et muette qui suit, un peu comme une vivandière, Armand de Chateaubriand sur les champs de bataille. Elle est son amante. L'auteur la rencontre au siège de Thionville, « assise sur l'herbe qui ensanglantait sa robe ».

Elle n'avait point ouï les coups de la foudre dont elle voyait l'effet et n'entendait point les soupirs qui s'échappaient de ses lèvres quand elle regardait Armand ; elle n'avait jamais entendu le son de la voix de celui qu'elle aimait, et n'entendrait point le premier cri de l'enfant qu'elle portait dans son sein ; si le sépulcre ne renfermait que le silence, elle ne s'apercevrait pas d'y être descendue (t. I, p. 607).

Cette femme n'entend pas la tempête, n'entend pas ses soupirs amoureux, n'entend pas la voix de son amant ni celle de son enfant. Elle est, par les mots de l'auteur, l'incarnation du silence tragique, celui qui n'a ni passé, ni présent, ni futur. Libba, dans ce monde sans sonorité, représente aussi une forme d'éternité en regard du personnage d'Armand qui, lui, meurt dans le vacarme d'un peloton d'exécution. Elle se déshumanise par le silence qui l'entoure, et rejoint la duchesse de Lévis descendant sans bruit dans le tombeau – « [...] il est bon de se faire précéder dans la tombe du silence que l'on y trouvera » (t. III, p. 285). Toutes deux « s'immortalisent » dans ces *Mémoires* d'une éternité d'autant plus longue et plus lourde que l'auteur n'en finit pas de vivre.

c) Une vie qui n'en finit pas

Chateaubriand meurt dans sa quatre-vingtième année, à une époque où l'espérance de vie ne dépasse pas cinquante ans. Pauline de Beaumont meurt à trente-cinq ans, sa sœur Lucile à quarante ans, Madame de Staël à cinquante et un ans, etc. Sa vie à lui n'en finit pas de se prolonger et lui donne l'impression de continuer son chemin en abandonnant les femmes qui l'entourent : « [...] encore une compagne de ma vie laissée sur la route ! [...] j'étais impatient d'aller mêler mes délaissements aux ruines d'Athènes, mes pleurs aux larmes de Madeleine » (t. II, p. 249-250). En évoquant la disparition de sa sœur Lucile, l'auteur donne encore une représentation d'une hâte, ou d'une course, vers une destination mal définie. Tandis que le fiancé dans le poème de Bürger court avec Lénore vers son bal de noces funeste, le narrateur des *Mémoires* court en emportant sa solitude (ou son abandon) vers des ruines païennes, et ses larmes vers un idéal chrétien. Athènes et Marie-Madeleine se brouillent l'une l'autre et occultent la fin de la route du narrateur, qui paraît alors interminable. Ou peut-être se considère-t-il déjà mort, et dans ce cas parle encore depuis l'outre-tombe. Lors de son exil à Gand, sa femme se rend à Ostende d'où il s'était embarqué vingt ans plus tôt pour Jersey. Le souvenir de Charlotte lui revient à nouveau en mémoire.

Les misères et les joies de ma première émigration revivaient dans ma pensée ; je revoyais l'Angleterre, mes compagnons d'infortune, et cette Charlotte que je devais apercevoir encore. [...] on dirait que nul ne peut devenir mon compagnon s'il n'a passé à travers la tombe, ce qui me porte à croire que je suis un mort. [...] qu'un de mes amis s'en aille de la terre, c'est comme s'il venait demeurer à mes foyers ; il ne me quitte plus (t. II, p. 647).

L'auteur se partage en deux personnages, et le lecteur découvre clairement deux points de vue, celui du « je narré » et celui du « je narrant ». Le « je narré » est en exil à Gand, et est contemporain de la période d'écriture du narrateur. Le « je narrant » est déjà mort et côtoie tous les autres morts qui envahissent son univers (ses pensées) dans une éternelle fraternité. Ce « je narrant » est situé hors existence. Nous pouvons rapprocher ces deux « je » des notions de focalisation de Gérard Genette¹. Le point de vue du « je narrant » peut paraître comme une focalisation zéro, en comparaison du « je narré » qui permet une focalisation interne. Ces deux « je » se détachent l'un de l'autre. L'un (dont la narration semble s'extérioriser de la vie de l'auteur) abandonne les morts sur le bord du chemin et poursuit son éternelle course, quand l'autre (dont le lecteur lit pleinement les pensées) est avec ces disparus et parle depuis l'éternité de l'outre-tombe (« je suis un mort »). Tous ces morts qui le côtoient ne sont pas forcément des femmes, mais dans cet exemple, c'est clairement l'image de l'une d'elles qui provoque la réflexion et le

¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 206.

dissocie en deux personnages différents.

Nous retrouvons souvent l'image d'une femme disparue à l'origine de ces réflexions sur son « éternité à lui ». Par exemple, lorsqu'il évoque la mémoire de Pauline de Beaumont : « [l]e souvenir du premier ami qui vous a laissé sur la route est cruel ; car si vos jours se sont prolongés, vous avez nécessairement fait d'autres pertes [...] » (t. II, p. 156). Ici, les disparitions de femmes et d'hommes se cumulent dans les réflexions de l'auteur, mais débute effectivement par l'évocation d'une disparue. Nous pouvons même déceler chez le narrateur une obsession à toujours se sentir obligé de préciser le statut – morte ou vivante – d'une femme qu'il mentionne comme pour souligner que lui, en leur survivant, n'en finit pas de vivre. Il va jusqu'à préciser ce statut dans des notes en bas de page lors de ses relectures. Lorsqu'il relit le passage sur madame de Colbert et sur sa fille madame de Brancas, il ajoute, quatre ans plus tard, au bas de la page : « *[l]'une et l'autre ne sont plus. (Paris, note de 1836) » (t. IV, p. 170). Cet ajout, neutre et froid, n'a aucun intérêt narratif, mais s'imprime en surimpression dans l'expression du destin de l'auteur. Un autre exemple peut appuyer ce trait. Lorsqu'il parle de la dernière lettre qu'il reçoit de la duchesse de Cumberland, il mentionne vingt ans plus tard en note de bas de page sa disparition : « *[l]a princesse Frédérique, reine de Hanovre, vient de succomber après une longue maladie : la mort se trouve toujours dans la *Note* au bout de mon texte ! (Note de Paris, juillet 1841) » (t. IV, p. 110). Ces ajouts tardifs viennent confirmer aux yeux du lecteur, peut-être de façon un peu subliminale, cet étirement, cette distension, de la vie, qui le condamne au triste spectacle de la disparition de toutes ces femmes : « [r]esterai-je donc avec une telle obstination ici-bas, qu'aucune des personnes auxquelles je suis attaché ne puisse me survivre ? » (t. IV, p. 110). Ici, le « je narrateur » est bien condamné à une vie sans fin.

Le narrateur appréhende donc la notion d'éternité avec pour référentiel de temps la disparition des femmes. Cette éternité se concrétise par les restes apparemment inaltérables de défuntex exhumées, par le silence qui les entoure, et par le rythme soutenu de leur disparition qui condamne l'auteur, à l'image de Sisyphe voyant redescendre sa pierre, à assister éternellement à la mort des femmes qui l'entourent. Pour Victor Hugo, la pierre de Sisyphe « n'est pas autre chose que la querelle de l'homme avec lui-même¹ ». Cette querelle prend la forme, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, d'un combat contre l'indigence de la mémoire humaine. L'auteur se veut Sisyphe en comptabilisant, sans fin, les disparues. Cette notion d'éternité posée, ou observée, à l'aune de la mort féminine est certainement en partie informée par la pensée et les motifs littéraires de cette époque, mais ne conserve-t-elle pas néanmoins chez l'auteur une singularité ?

¹ Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, Paris, Flammarion, 2002, p. 443.

d) Une singularité chez Chateaubriand ?

Les Liaisons dangereuses n'abordent pas du tout la notion d'éternité et madame de Tourvel meurt en ayant encore la force de prendre la main de madame de Volanges pour la poser sur son cœur. Cette dernière « n'en senti[t] plus le battement¹ ». L'expression de la mort et de ce qui peut suivre la mort s'arrête là dans l'œuvre. Chateaubriand a quatorze ans à la parution de celle-ci. Il est un peu plus jeune à la mort de Jean-Jacques Rousseau. La Convention décide de transférer les restes de celui-ci au Panthéon. Rousseau est, pour les révolutionnaires, l'auteur du *Contrat social*. Mais il est surtout, pour les lecteurs de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, l'auteur de *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Il devient même un modèle dont « Michelet s'est appliqué à décrire l'influence sentimentale et littéraire [...] sur les hommes de la Révolution² ». La représentation de la mort de Julie (dans le roman épistolaire de Rousseau) a certainement un rôle éducatif pour les écrivains de cette période. Julie s'arroge le droit d'attendre son amant dans l'éternité grâce au concours de la mort, chose qui lui était refusée de son vivant : « [n]on, 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 [...]³ ». Paul, à la mort de Virginie, s'écrie : « [p]uisque la mort est un bien, et que Virginie est heureuse, je veux aussi mourir pour me rejoindre à Virginie⁴ ». Paul meurt deux mois après le drame du naufrage, alors que Saint-Preux dans la *Nouvelle Héloïse*, chargé de l'éducation des enfants de Julie, survit à cette dernière. Il y a dans ces romans la représentation de la mort féminine comme un passage vers une éternité où deux amants peuvent vivre pleinement leur amour. Cette représentation n'est bien sûr pas nouvelle. Mais elle est différente de cette notion d'éternité déployée par le narrateur des *Mémoires d'outre-tombe*, notion exprimée au travers du prisme de la mort féminine.

Si nous avançons un peu dans le temps pour atteindre la première moitié du XIX^e siècle, nous pouvons nous attacher à analyser certains écrits de grands auteurs contemporains de Chateaubriand. Le temps présent peut y être perçu comme désastreux et semble ne pouvoir s'idéaliser qu'en plongeant dans l'outre-tombe. Alexandre Dumas père écrit en 1849 au duc de Montpensier, son mécène : « [a]u lieu d'aller chercher la réalité dans la vie, nous allons chercher le rêve dans la mort – Il est vrai qu'au lieu de marcher au grand jour dans l'existence, nous allons

¹ Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Le livre de Poche, « Classiques », 2002, p. 491.

² André Monglond, *Le Prémantisme français II*, Paris, Librairie José Corti, 1966, p. 84.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, Édition établie, présentée et annotée par Jean M. Goulemot, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2002, p. 806.

⁴ Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2004, p. 242.

nous enfoncer dans les ténèbres des sépulcres¹ ». Alphonse de Lamartine exprime les souvenirs de son amante Elvire et de sa fille Julia dans deux poèmes différents. Pour Elvire, le poète « lègue à ce qu'il aime une éternelle vie, / Et l'amante et l'amant sur l'aile du génie / Montent, d'un vol égal, à l'immortalité ! » ; « [m]ais les siècles auront passé sur ta poussière, / Elvire, et tu vivras toujours² ». La mort féminine perdure dans la mémoire collective grâce au génie créateur du poète. C'est un lieu commun. D'Ovide à Ronsard, les poètes entrevoient leur renommée future et y arriment leurs élues respectives. Quant à la disparition de sa fille Julia quelques années plus tard, Lamartine la sublime dans un amour cumulatif, totalisant, de tous ses autres amours :

Et je dis à mon Dieu : « Mon Dieu, je n'avais qu'elle ! »
Tous mes amours s'étaient noyés dans cet amour
Elle avait remplacé ceux que la mort retranche
C'était l'unique fruit demeuré sur la branche
Après les vents d'un mauvais jour³.

Ses amantes disparues construisent un référentiel temporel différent de celui de Chateaubriand. Le temps se suspend dans ces amours qui se reportent toutes, une fois disparues, dans l'amour filial. L'amour pour sa fille Julia devient le foyer de la lentille, ou du prisme, convergence de l'ensemble des amours malheureuses du poète. Puis le temps s'arrête brutalement. « Tous mes jours et mes nuits sont de même couleur ». Ce temps qui semblait suspendu ne reprend pas son cours, mais disparaît avec la mort de Julia. Dans son analyse sur l'œuvre de madame de Staël et du contexte littéraire de cette première moitié du XIX^e siècle, Jean Starobinski met en évidence « [...] l'inquiétude incessante qui cherche son apaisement dans la réciprocité sans reste⁴ ». L'idéal passionnel dans toute vie amoureuse, débouche soit sur l'attachement indéfectible, éternel, soit sur la mort. En effet, l'être tout entier est mis sous la garde et sous la dépendance de l'être aimé. Le dévouement devient alors sacrifice et « le don absolu tend de façon asymptotique vers l'absolu de la mort⁵ ». Cet absolu de la mort peut prendre deux formes : le suicide réel ou le suicide moral. Le premier demande le courage de se tuer, le deuxième consiste à « se déprendre de soi, se détacher de soi ». Toujours selon Starobinski, madame de Staël a nettement défini dans ces deux formules une rupture qui sera l'acte essentiel des grands écrivains du XIX^e siècle. Chateaubriand, Lamartine, Vigny, etc., dont « l'entrée en littérature suppose le sacrifice de l'homme en faveur de

¹ Alexandre Dumas, cité dans Claude Millet, *Le Romantisme, Du bouleversement des Lettres dans la France post-révolutionnaire*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 137.

² Alphonse de Lamartine, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 12-13.

³ *Ibid.*, p. 564.

⁴ Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, Postface de Fernando Vidal, Paris, Seuil, 2012, p. 570.

⁵ *Ibid.*, p. 572.

l'œuvre¹ », choisissent donc le suicide moral.

Nous pourrions tenter une analyse exhaustive de la représentation de la mort féminine chez tous les écrivains contemporains de l'Empire, de la Restauration et de la monarchie de Juillet. Nous pourrions également étudier les auteurs étrangers qui ont marqué l'époque, mais cette analyse, hormis le fait qu'elle doit faire *a minima* l'objet d'un travail de thèse à elle seule, ne sera pas foncièrement utile à la construction de notre pensée dans ce mémoire. Nous savons que le contexte historique de la Révolution, qui sera étudié un peu plus loin, a joué un rôle fondamental sur la société et sur les Arts. Nous savons que le contexte du début du XIX^e siècle se traduit par l'émergence d'un mouvement littéraire dont Chateaubriand se considère le grand initiateur. Nous devinons derrière le voile des guerres napoléoniennes une fascination macabre qui influence profondément les jeunes écrivains. Et nous percevons dans l'écriture de Chateaubriand les traits d'un Sisyphe condamné, non pas à pousser indéfiniment une pierre, mais à remonter indéfiniment vers la mémoire collective le souvenir des femmes disparues. La pierre de Sisyphe ne doit pas rester en bas. Il en va de l'équilibre du monde. Le narrateur nous laisse entrevoir la menace d'une vérité beaucoup plus sombre, plus terrifiante, qui sans l'effort mémoriel pourrait le faire basculer dans l'épouvante : le néant...

3. Le néant

a) Une futile illusion

Saint Augustin, méditant sur les versets de la Genèse², entrevoit la théorie du Big Bang plus d'un millénaire avant les formules mathématiques de la Relativité restreinte et générale. Si l'univers avait existé de toute éternité, alors il aurait atteint un état d'équilibre dans lequel plus rien ne se passe. Le temps n'a donc pas toujours existé. Pour ce Père de l'Église, le temps est une création de Dieu. Pour les astrophysiciens, il est un objet scientifique de l'explosion primordiale. Le temps cessera d'exister dans quelques milliards d'années. Ainsi, « [t]out ce qui est dans le temps passera avec le temps³ ». Peut-être alors l'éternité est-elle une représentation futile du néant, une manière hypocrite de le nommer. La rédaction de Mémoires serait un acte frivole,

¹ *Ibid.*, p. 579.

² Saint Augustin, *Confessions*, *op. cit.*, p. 405-440.

³ Jean d'Ormesson, *Je dirai malgré tout que cette vie fut belle*, Paris, Gallimard, « NRF », 2016, p. 423.

imprégné de légère imposture, pour tenter de combler le vide. Pour Agnès Verlet, « [...] les Mémoires, par l'écriture, donnent à l'écrivain le pouvoir de poser sur le monde un regard détaché qui lui évite le vertige du néant¹ ». Le narrateur des *Mémoires d'outre-tombe* est dans cet équilibre précaire, avançant sur une corniche d'où son regard ne peut s'empêcher de regarder de temps à autre vers l'abîme.

[...] et ma vie solitaire et silencieuse marchait au travers du tumulte et du bruit avec les filles de mon imagination, Atala, Amélie, Blanca, Velléda, sans parler de ce que je pourrais appeler les réalités de mes jours, si elles n'avaient elles-mêmes la séduction des chimères (t. IV, p. 602).

Les « réalités de ses jours », Charlotte, Delphine, Natalie, Juliette, Cordélia,... ont les mêmes attraits que ses muses, des attraits illusoires parce que chimériques. Le lecteur voudrait être dupe et croire à une éternité. Mais l'auteur recouvre toute chose de l'ombre d'un doute. A aucun moment il ne dit si la longue chevelure de Delphine résistera aux « ciseaux des filles de la nuit », il n'en a que l'espoir. Le sourire de Marie-Antoinette, qui « dessine si bien la forme de sa bouche », devient aussi tout simplement et crûment la mâchoire de la fille des Rois. Le silence ravive le souvenir de madame de Lévis et lui permet d'acquérir une perspective d'outre-tombe. Cette perspective veut, certes, se situer en dehors de la temporalité du narrateur, mais elle ne l'est pas pour le lecteur. Une silencieuse soirée d'automne est aussi la fin d'un cycle, la fin de la fête, et annonce inévitablement la nuit hivernale et le froid glacial. Les femmes qui l'entourent, « réalités de ses jours », pourraient acquérir une consistance réelle, palpable, mais leur expression laisse un goût de futilité. L'auteur n'est pas dupe. Il nimbe toutes les femmes, imaginaires ou réelles, d'une illusion aura. Cette illusion est peut-être l'unique réalité de ces *Mémoires*.

J'arrive à Weissenstadt à neuf heures du matin ; au même moment, une espèce de voiturin emportait une jeune femme coiffée en cheveux ; elle avait bien l'air de ce que probablement elle était : joie, courte fortune d'amour, puis l'hôpital et la fosse commune. Plaisir errant, que le ciel ne soit pas trop sévère à tes tréteaux ! il y a dans dans ce monde tant d'acteurs plus mauvais que toi (t. IV, p. 340).

L'allégorie de « plaisir errant » en mauvais acteur entretient cette illusion que la vie d'une jeune femme peut se résumer en une courte pièce de théâtre, avec pour grossières toiles de fond : joie, hasard de l'amour puis cimetière. Sur la route qui ramène l'auteur de Carlsbad à Paris, cette vision fugitive d'une « jeune femme coiffée en cheveux » et transportée par un conducteur anonyme fait plonger le regard du narrateur du côté vertigineux de la corniche. Les sentiments humains sont les acteurs d'un immense théâtre, sorte de *theatrum mundi* de l'âge baroque mais sans créateur ou

¹ Agnès Verlet, *Les Vanités de Chateaubriand*, op. cit., p. 32.

sans démiurge. Le désarroi face au néant semble être le seul metteur en scène des personnages féminins des *Mémoires d'outre-tombe* face à leur finitude, qu'une femme soit sans-grade ou duchesse.

La grande-duchesse Hélène fait l'objet d'une fête magnifique donnée à la villa Médicis par Chateaubriand alors Ambassadeur à Rome. « Au milieu des bosquets se pressaient avec les descendants des Paula et des Cornélie, les beautés venues de Naples, de Florence et de Milan ; la princesse Hélène semblait leur reine » (t. III, p. 393). Un coup de vent soudain balaye tentes et guirlandes installées sur la terrasse.

Je vois passer devant moi ces femmes du printemps qui s'enfoncent parmi les fleurs, les concerts et les lustres de mes galeries successives : on dirait des cygnes qui nagent vers des climats radieux. A quel désennui vont-elles ? [...] Au bout de la route, elles tomberont dans ces sépulcres toujours ouverts ici, dans ces anciens sarcophages qui servent de bassins à des fontaines suspendues à des portiques ; elles iront augmenter tant de poussières légères et charmantes (t. III, p. 394).

Nous retrouvons dans ces lignes l'idée que tout spectacle n'est qu'artifice, illusion, pour combler l'ennui, où « ces flots de beautés, de diamants, de fleurs et de plumes » (t. III, p. 394) ne sont que de la poussière future¹. La notion de « désennui » utilisée par l'auteur rappelle les propos de Pascal sur la misère de l'homme sans dieu et sur le divertissement des rois : « [...] ils sont environnés de personnes qui ont un soin merveilleux de prendre garde que le roi ne soit seul et en état de penser à soi, sachant bien qu'il sera misérable, tout roi qu'il est, s'il y pense² ». Il ne faut point qu'il y ait de vide et la fête à la villa Médicis est un divertissement comblant le temps d'une soirée le néant de l'homme. Ce bal est une futilité de plus pour le narrateur, qui montre ainsi la destinée de toutes ces femmes et l'acte final de ce *théatrum mundi*. Les « poussières légères et charmantes » finissent par faire douter le lecteur de la notion d'éternité féminine. Ce doute s'exagère dramatiquement lorsque l'auteur aborde le thème des jeunes filles.

b) Une jeune fille de seize ans

Dans un chapitre du troisième livre des *Mémoires*, l'auteur raconte comment il s'est forgé l'image d'une femme faite de toutes les femmes de ses lectures et de ses rencontres, image qui l'accompagne sa vie durant sous différents noms : muse, sylphide, fantôme d'amour. Elle est jeune et belle. Le narrateur, qui ne montre aucune attirance pour les jeunes filles, dévoile en revanche une fascination pour ces dernières : « [...] les ondes de soie de son diadème dénoué

¹ Nous aborderons le motif des Vanités au chapitre II. A. 1. a.

² Blaise Pascal, *Pensées*, Présentation Dominique Descotes et Marc Escola, Paris, Flammarion, « GF », 2015, p. 101.

viennent caresser mon front, lorsqu'elle penche sur mon visage sa tête de seize années, et que ses mains s'appuyent [*sic*] sur mon sein palpitant de respect et de volupté » (t. I, p. 283). Tous les poètes de ce début du XIX^e siècle montrent un attrait pour ce thème antique de l'amour représenté par l'apparition soudaine d'une jeune fille. Lamartine lui dédie plusieurs poèmes (« A une jeune Arabe », « A une jeune fille », « A une jeune fille poète », « A une jeune Moldave », « A une jeune polonaise », « A une jeune voyageuse en Suisse », « A une jeune fille qui avait raconté un rêve », ...). Il exprime le décalage des années et son souhait de ralentir son propre rythme pour attendre la jeune fille : « J'ai deux fois ton âge,/ [...] / J'avais dit au Temps :/ "Je la vois derrière,/ Marche ; moi j'attends"¹ ». Gérard de Nerval, lui, constate simplement ce décalage et préfère à l'attente le renoncement : « Mais non, ma jeunesse est finie.../ Adieu, doux rayon qui m'a lui,/ Parfum, jeune fille, harmonie.../ Le bonheur passait, – il a fui² ! ». Le narrateur des *Mémoires d'outre-tombe* offre une représentation différente de celle de ses contemporains. La jeune fille est systématiquement connotée d'une idée de mort et de néant.

Saint-Michel de Murano est un riant monastère avec une église élégante, des portiques et un cloître blanc. Des fenêtres du couvent on aperçoit, par-dessus les portiques, les lagunes et Venise ; un jardin rempli de fleurs va rejoindre le gazon dont l'engrais se prépare encore sous la peau fraîche d'une jeune fille (t. IV, p. 413).

L'auteur ne souhaite pas ralentir son propre temps pour attendre la jeune fille, il ne renonce pas non plus comme Nerval (qui perçoit sa propre finitude dans son écart d'âge grandissant). Il contemple seulement le néant dans une jeune fille qui, passées les futilités amoureuses auxquelles elle peut prétendre, se réduit *in fine* à n'être que de l'engrais pour un jardin de fleurs et de gazon. La violence macabre de cette vision est accentuée par la soudaineté du mot « engrais » qui arrive après des mots symbolisant la joie ou le bonheur comme : « riant monastère », « église élégante », « cloître blanc », « jardin rempli de fleurs ». La peau fraîche d'une jeune fille devient un voile, un masque, du vide abyssal qui habite les destinées féminines. Cette peau habille ce qui fait peut-être l'unique utilité, ou l'unique fonction du corps d'une femme : de l'engrais pour d'autres femmes à venir, métaphorisées par des fleurs et de l'herbe.

Cette association funèbre, entre jeune fille et mort, tourne à l'obsession. Jane Gray, dont la sépulture chaperonne l'auteur lors de sa nuit à Westminster, ne compte que seize années au moment de sa décapitation. Dans les allées du nouveau cimetière Montparnasse, il ne peut s'empêcher de lire les tombes : « [...] je lis les épitaphes : que de femmes de seize à trente ans

¹ *A une jeune fille de quinze ans*, in Alphonse de Lamartine, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 1234.

² Gérard de Nerval, *Œuvres complètes I*, « Une allée du Luxembourg », Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 338.

sont devenues la proie de la tombe ! Heureuses de n'avoir vécu que leur jeunesse ! » (t. IV, p. 209). Il semble se complaire à systématiquement représenter, ou révéler, cette association de la jeunesse et de la mort.

Un de mes vieux amis, M. Frisell, Anglais, venait de perdre à Passy sa fille unique, âgée de dix-sept-ans. [...] Revenu dans ma solitude, rue d'Enfer, je m'étais couché plein de mes mélancoliques pensées qui naissent de l'association de la jeunesse, de la beauté et de la tombe (t. IV, p. 113).

Ces « mélancoliques pensées » l'entraînent, quelques jours plus tard lors de son séjour en prison, à imiter Silvio Pellico (qui compose des poèmes pour sa jeune gardienne, Zanze), en composant un poème, « Jeune fille et jeune fleur », en hommage à la jeune Élisabeth Frisell : « Il descend le cercueil et les roses sans taches [...] Ah ! Ne les rends jamais à ce monde profane, / A ce monde de deuil d'angoisse et de malheur » (t. IV, p. 121). Nous pouvons peut-être même voir chez l'auteur une tentative de se positionner comme un nouveau Torquato Tasso. Son passage en prison le change en poète. Le narrateur veut que la cellule devienne un porte-voix qui sublime sa parole. La jeune fille, femme en devenir, est représentée comme un bourgeon de fleur en train d'éclorre dont certains pétales sont déjà tachetés de noir. Cette noirceur saute au visage du lecteur. Comme un trait pathologique chez l'écrivain, les descriptions de jeunes filles s'effacent systématiquement derrière l'idée de la mort et cèdent ainsi la place à l'expression de leur viduité. L'auteur montre en fait leur inexistence temporelle. Soit elles meurent avant d'éclorre, soit elles disparaissent de trop vite vieillir.

J'ai tenu sur mes genoux bien de belles petites filles qui sont aujourd'hui de jeunes grand-mères. Quand vous avez quitté une femme, mariée devant vous à seize ans, si vous revenez seize ans après, vous la retrouvez au même âge : « Ah ! Madame, vous n'avez pas pris un jour ! ». Sans doute : mais c'est à la fille que vous contez cela, à la fille que vous conduirez encore à l'autel. Mais vous, triste témoin des deux hymens, vous encoffrez les seize années que vous avez reçues à chaque union : présent de noces qui hâtera votre propre mariage avec une dame blanche, un peu maigre (t. II, p. 639).

Les femmes deviennent une représentation mobile du néant. Petites-filles ou grand-mères, elles se mélangent en un tout. Le narrateur croit parler à une jeune fille, mais s'adresse à la grand-mère, ou peut-être est-ce l'inverse ? Nous ne savons pas qui, de la grand-mère ou de la jeune fille, précède l'autre. Elles avancent toutes deux dans le temps, et donnent même l'impression de se rattraper, voire dépasser, les unes les autres. Lorsque le temps perd ainsi de sa cohérence, nous approchons du chaos, chaos qui peut aussi être vu comme une représentation du néant originel. La mort représentée de façon pathologique par le narrateur dès qu'il aborde le thème de la jeune fille, fait percevoir son propre néant. Au bout de cette route bordée de visions profondément mélancoliques lorsqu'il aperçoit des jeunes filles, l'attend son propre mariage avec la mort, « une dame blanche, un peu maigre ». L'âme du Tasse habite le narrateur des *Mémoires* lorsqu'il

contemple la féminité prête à éclore : « *l'aspra tragedia de lo stato umano : / i vari assalti e 'l'fero orror di morte, / e i gran giochi del caso e de la sorte*¹ ». Le petit appartement de la rue du Bac à Paris résonne des mêmes échos que ceux de la petite cellule de Ferrare.

Ces échos ne résonnent pas seulement de tonalités tragiques pour exprimer le sort funeste, abyssal, de toute jeune fille, mais aussi pour traduire une idée de non-retour. La mort féminine clôt un cycle qui ne peut se rejouer.

c) Jamais plus

Le temps est né du « Big Bang » mais nous ne le prouverons jamais car l'expérience est irréproductible. Il est impossible de rejouer le scénario du premier instant de l'univers. Marc Aurèle n'a certainement pas le moindre pressentiment de l'existence de cette explosion primordiale et encore moins de son irréproductibilité, mais il sait déjà : « [...] que personne ne perd d'autre existence que celle qu'il est en train de vivre et qu'il n'en vit pas d'autre que celle qu'il perd² ». Edgar Allan Poe publie en 1845, trois ans avant la mort de Chateaubriand, « *The Raven*³ », poème d'un amant endeuillé par la perte de son amour Lénore. A chacune de ses questions, il s'entend inlassablement répondre par un corbeau : « *nevermore*⁴ ! ». Chateaubriand et Poe ne se sont jamais croisés. Mais le séjour de Poe en Europe, son admiration pour Byron, la récurrence du prénom Lénore ou Éléonora dans l'œuvre de ce poète américain – inspirée peut-être par la *Lénore* de Bürger – peuvent éventuellement nous faire penser à une convergence dans l'écriture de ces deux auteurs. Le corbeau de Poe incarne parfaitement la muse inspiratrice de l'auteur des *Mémoires* lorsqu'il aborde certains côtés de la mort féminine. Chateaubriand introduit le chapitre relatif à la mort de sa mère par des vers de Catulle, traduits approximativement selon Jean-Claude Berchet⁵, mais qui permettent ainsi de mieux refléter sa pensée : « Ne te parlerai-je plus ? jamais n'entendrai-je tes paroles ? jamais, frère plus aimable que la vie, ne te verrai-je ? Ah ! toujours je t'aimerai ! » (t. I, p. 698). Ces questions sans réponse permettent, comme lors de l'évocation de la mort de Lucile, de représenter une forme d'angoisse face à l'inconnu : « [...] dans quel cimetière

¹ Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Milan, BUR, « Classici italiani », 2009, p. 1254, traduit par Michel Orcel : « [l]a tragédie de la condition d'homme, / Tous ces assauts, la fière horreur de mort, / Les grands jeux du hasard et ceux du sort », *op. cit.*, p. 528.

² Marc Aurèle, *Soliloques*, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques de la philosophie », 1998, p. 30.

³ Edgar Poe, *Le Corbeau*, Traduction de Stéphane Mallarmé, Illustré par Édouard Manet, Paris, Séguier, 1994.

⁴ « Jamais plus ! »

⁵ Note 1, t. I, p. 698.

[...] ? Dans quel flot immobile [...] ? Dans quelle maison [...] ? Retrouverais-je [...] ? » (t. II, p. 246-247). Les questions sans réponse peuvent être vues comme des formes d'expression du néant. Elles annihilent la notion de temps. Le fait de ne pouvoir y répondre donne l'impression d'une course vers un abîme. Et le fait de ne pouvoir revenir en arrière pour rejouer une scène confirme cette impression d'entraînement vers un néant. Le corbeau de Poe apporte la même réponse que le silence qui succède aux questions du narrateur des *Mémoires* : plus jamais ! Lorsque la duchesse de Duras meurt en 1828, Chateaubriand perd son unique amie, au sens premier du terme. Elle s'est dépensée pour lui sans compter, mais sa relation avec cet homme dont elle est certainement éperdument amoureuse, est toujours restée platonique.

Songeons que nous pouvons, avec un attachement profond, n'en pas moins empoisonner des jours que nous rachèterions au prix de tout notre sang. Quand nos amis sont descendus dans la tombe, quel moyen avons-nous de réparer nos torts ? Nos inutiles regrets, nos vains repentirs, sont-ils un remède aux peines que nous leur avons faites ? Ils auraient mieux aimé de nous un sourire pendant leur vie que toutes nos larmes après leur mort (t. II, p. 638-639).

L'antéposition des adjectifs dans les expressions « inutiles regrets » et « vains repentirs », se fait l'écho du « *nevermore* » de Poe. Le temps a lui aussi une histoire, et cette dernière ne peut être rejouée.

L'auteur semble vouloir montrer par la description d'expériences initiatiques, que l'histoire ne peut être rejouée. Les lignes d'écriture qui racontent ces expériences doivent être des exutoires de ce retour impossible. En 1822 reparaissent les *Mémoires* du Maréchal de Bassompierre. Chateaubriand relate un épisode de ces Mémoires. Au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle, Bassompierre tombe sous le charme d'une jeune lingère de vingt-ans, qui lui donne rendez-vous pour une nuit dans un appartement de la rue Saint-Martin à Paris, appartement gardé par une vieille tante dont il ne doit pas se faire voir. Lorsque ce dernier y arrive, il doit précipitamment rebrousser chemin, car deux corps nus gisent sur la table de la chambre, tandis que la paille du lit est en feu. Il doit même mettre l'épée à la main pour se frayer un chemin retour et revient « un peu ému de ce spectacle inopiné » (t. I, p. 328). Chateaubriand refait exactement le même chemin sur les traces de la jeune lingère, mais deux siècles plus tard. Il questionne le perruquier – qui tient une boutique à l'adresse décrite par Bassompierre – sur l'existence éventuelle de la jeune femme, bien sûr sans succès.

J'ai ensuite erré de porte en porte ; point de lingère de vingt ans, me faisant de *grandes révérences* ; point de jeune femme franche, désintéressée, passionnée, *coiffée de nuit, n'ayant qu'une très fine chemise, une petite jupe de revesche verte, et des mules aux pieds, avec un peignoir sur elle*. Une vieille grognon, prête à rejoindre ses dents dans la tombe, m'a pensé battre avec sa béquille : c'était peut-être la tante du rendez-vous (t. I, p. 329).

Le narrateur raconte donc une pérégrination dans la ville de Paris à la recherche d'une femme

disparue depuis longtemps, et le lecteur se prend à rêver qu'il pourrait rencontrer le fantôme de celle-ci. L'auteur se place donc dans la position de médiateur entre le narrateur et le lecteur pour montrer l'impossible retour des choses. Jamais Bassompierre ne revoit la jeune lingère, et jamais personne d'autre ne la revoit. Le seul fantôme féminin auquel le lecteur est autorisé à croire est celui de la vieille édentée, gardienne involontaire des charmes d'une jeune femme de l'an 1606. Il n'y a pas donc pas de rappel dans ce *Theatrum Mundi*. La mort féminine est irrémédiable. « La lingère pressait Bassompierre dans ses bras, comme un demi-dieu descendu au sein d'une esclave » (t. I, p. 329), et plus aucun homme, quel qu'il soit, ne sentira à nouveau les bras de cette lingère à son cou.

Pour André Vial, parlant des *Mémoires*, « [l]'un des outils grammaticaux les plus fréquents de ces pages est ce "NE... PLUS", moteur de la dialectique incessamment régressive d'une conscience qui ne se lasse pas de compléter le bilan de ses morts successives¹ ». Il y a une idée de dépossession dans cette forme d'expression. « Si l'on pouvait dire au temps : "Tout beau !" on l'arrêterait aux heures des délices [...] » (t. I, p. 630), mais « [d]e pareils charmes, vous les sentez encore, mais ils ne sont plus pour vous » (t. I, p. 631). « Plus jamais », dit le corbeau de Poe. Il faut tout de même préciser que cette expression de perte définitive de tout ce qui fait les délices d'une vie ne s'applique pas uniquement au féminin. Lorsqu'il évoque la mémoire de Lord Byron, l'auteur exprime la même chose : « Que fais-tu, que penses-tu ? Pourquoi regarder en arrière dans un temps qui ne peut jamais revenir, âme inconsolée ? » (t. IV, p. 430). Mais le corbeau de Poe prend toute sa dimension tragique avec la disparition de Lénore. Il condamne la notion même du temps. Ainsi l'évocation du féminin dans les *Mémoires* prend sous un certain éclairage, une dimension tragique de non-retour et de perte définitive. Quand il lui faut s'expliquer cette course inexplicable à travers Paris, il dit : « je n'avais de commerce qu'avec une courtisane âgée de deux cent seize ans » (t. I, p. 329). A son retour à Paris en 1800, Chateaubriand constate, toujours dans ce même registre, qu'« [o]n ne voyait plus circuler des troupes de prostituées, compagnes virginales de la déesse Raison [...] » (t. II, p. 38). Mais la Raison vient de subir, dans la tourmente révolutionnaire, l'épreuve de la déraison.

d) La Terreur, allégorie du néant

En 1793, le culte de la Raison doit être l'expression, l'incarnation, des idéaux des

¹ André Vial, *Chateaubriand et le temps perdu*, Paris, 10-18, 1963, p. 36.

Lumières, car la Terreur n'est pas à l'ordre du jour, du moins ni dans les décrets ni dans les lois. Elle l'est dans les faits : « soyons terribles pour dispenser le peuple de l'être¹ ». L'année 1793 marque un tournant décisif dans l'esprit de la Révolution. Il y a un avant et un après. Ce n'est pas la prise de la Bastille quatre ans plus tôt qui acte la Révolution française, mais le Comité de salut public, le Comité de sûreté générale, le Tribunal révolutionnaire, les commissions populaires, la Loi des suspects, l'insurrection girondine, etc., tous enfants de 1793. Le temps s'arrête cette année-là, et ne repart plus ensuite au même rythme. Il se fait plus prudent, moins sûr de lui. Les certitudes d'avant, l'ordre des choses, l'immuable, finissent sous la première guillotine venue. Près de mille ans d'une dynastie se condensent dans le quart de seconde que dure la chute d'une lame. Cette dernière ne fait pas seulement peur au passant, mais elle fait trembler l'Europe et est regardée avec effarement de l'autre côté de l'Atlantique. Le deuil et la mort envahissent le quotidien. L'éternel peut le lendemain devenir éphémère. La Terreur devient un abîme dans lequel tout le monde peut glisser. Pauline de Beaumont voit massacrer son père, sa mère, puis sa sœur. Elle devient l'unique rejeton, maladif et apeuré, des Montmorin Saint-Hérem. Delphine de Custine voit son mari guillotiné, la duchesse de Duras voit son père guillotiné, Chateaubriand, par son émigration, évite la Terreur, mais comme tous les émigrés la ressent dans sa chair à la lecture des lettres de ses proches. Il voit mourir son frère aîné et sa belle-sœur, petite-fille de Malesherbes, puis sa mère et ses sœurs suite aux mauvais traitements subis dans les cachots de Rennes. « La famille entière de Chateaubriand est donc victime de la Révolution, avec peut-être un éclairage plus pathétique mis sur les victimes féminines : belle-sœur et mère. Le roman noir préfère les victimes au féminin, plus touchantes, plus faibles² ». Les *Mémoires d'outre-tombe* traduisent déjà par leur titre seul cette fascination pour la mort. Quoiqu'il en soit les Arts et les Lettres ne pensent plus de la même manière après la Terreur. Sans vouloir entrer dans une étude sur la naissance du mouvement romantique en France, nous pouvons pointer du doigt les vingt-deux années qui commencent en 1793 et finissent en 1815. Ces vingt-deux années comptent des centaines de milliers de morts, depuis la place de Grève jusqu'aux plaines de Waterloo. La Terreur sert peut-être de révélateur dans la littérature française à cette sensibilité romantique qui baigne déjà l'Allemagne et l'Angleterre depuis quelque temps. Selon Georges Gusdorf, « [l]orsque Freud a décrit l'instinct de mort, il a repris, sur ce point comme sur d'autres, un thème constitutif de l'identité romantique³ ». Et « [l]e coup de génie très improbable de Chateaubriand [...] est

¹ Danton cité in Annie Jourdan, *Nouvelle histoire de la Révolution*, Paris, Flammarion, 2018, p. 176.

² Béatrice Didier cité in Gábor Csiky, *La Fascination de la mort dans les « Mémoires d'outre-tombe », op. cit.*, note 41, p. 35.

³ Georges, Gusdorf *Le Romantisme II, L'Homme et la Nature*, Paris, Payot & Rivages, 1993, p. 174.

précisément d'avoir concilié [...] la sensibilité romantique et l'héritage classique [...]¹ ».

J'ai passé à Corinthe ; les débris du temple des courtisanes étaient dispersés sur les cendres de Glycère [...]. La vague d'un port sans vaisseaux baignait des colonnes tombées dont le chapiteau trempait dans la mer, comme la tête de jeunes filles noyées étendues sur le sable ; le myrte avait poussé dans leur chevelure et remplaçait la feuille d'acanthé ; voilà les traditions de la Grèce (t. IV, p. 325).

Selon Jean-Claude Berchet (t. IV, p. 325, note 2), nous avons ici un bel exemple de contamination poétique, où des contes bretons « se parent des grâces à la fois mélancoliques et voluptueuses de la Grèce », où le romantisme côtoie le classicisme. Mais cette nouvelle revendication esthétique, qui allie modernité et héritage (de la Grèce antique à la Renaissance), est de toute évidence fille de l'épouvante macabre qui a débuté dans les rues de Paris en 1793.

La Terreur est une représentation du chaos ou du néant dans les *Mémoires*. Danton est un « Hun à la taille de Goth » (t. I, p. 562), Marat un « Caligula de carrefour », Camille Desmoulins un « Cicéron bègue », Fouché « une hyène habillée » (t. I, p. 561), Mirabeau un « [...] avorton monstrueux d'une nature dépravée » (t. I, p. 398).

[...] à l'époque où l'on vociférait : *Vive l'enfer !* où l'on célébrait les joyeuses orgies du sang, de l'acier et de la rage, où l'on trinquait au néant, où l'on dansait tout nu le chahut des trépassés, pour n'avoir pas la peine de se déshabiller en allant les rejoindre ; à cette époque, il fallait en fin de compte, arriver au dernier banquet, à la dernière facétie de la douleur (t. I, p. 565).

Cette compréhension des événements révolutionnaires perçus comme une chute dans le néant permet aux écrivains du XIX^e siècle de fustiger le siècle précédent, voire de le considérer *in fine* comme responsable de ces « orgies de sang ».

Lorsque je relis la plupart des écrivains du dix-huitième siècle, je suis confondu, et du bruit qu'ils ont fait et de mes anciennes admirations, [...] il est certain que je trouve quelque chose d'usé, de passé, de grisailé, d'inanimé, de froid dans les auteurs qui firent les délices de ma jeunesse. Je trouve même dans les plus grands écrivains de l'âge voltairien des choses pauvres de sentiment, de pensée et de style (t. I, p. 351).

Pour Victor Hugo, « [e]ntre [...] Voltaire et Byron [...] il y a un abîme : la révolution² ». La vogue macabre sur les planches de théâtre au tournant des années 1830 peut être interprétée comme une réaction, ou une conséquence, de la perception du chaos de ces vingt-deux années écoulées. Le point de vue de 1830 donne peu de hauteur sur les événements passés, mais suffisamment pour apercevoir l'importance historique de l'année 1793. Le XVIII^e siècle, et ce qu'il porte d'espérance humaniste, est jeté à l'égout en quelques mois. La Terreur devient une allégorie du néant. Chateaubriand n'y échappe pas. Il teinte ses *Mémoires* d'une noirceur qui prend très

¹ Alain Vaillant, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, CNRS Éditions, « Biblis », 2016, p. 33.

² Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, *op. cit.*, p. 14.

certainement sa source dans cette période et que nous retrouvons dans la vogue macabre de 1830. « Sous l'astre de 1793, les sources du grand abîme furent rompues [...] » (t. IV, p. 577).

Les jeunes filles qui meurent, celles qui doivent dans tous les cas mourir un jour, celles qui deviennent femmes pour finir à la fosse commune, celles qui sont duchesses et pour qui fosse commune prend le nom de sépulcre, celles qui ont la beauté de leurs vingt ans et après lesquelles nous courrons deux siècles plus tard, toutes ces filles ou femmes que le narrateur nous présente sous un certain angle peuvent finalement nous faire percevoir l'auteur comme un « Dandy du néant¹ ». Son émigration outre-Manche à la fin du XVIII^e siècle n'est peut-être pas étrangère à cette perception. La mort féminine est présentée avec une certaine forme d'excentricité. Nous papillonons d'une jeune lingère à une jeune fille d'un monastère, d'une duchesse à « une dame blanche un peu maigre », sachant que le temps apporte à toutes la même fin. Le narrateur se présente donc comme un contemplateur, et de la femme et de sa finitude. Formé à l'école de la Terreur, il joue sans crainte avec la notion de néant perceptible derrière tous les idéaux, et particulièrement l'idéal féminin. Avec l'élégance du désespoir, il brave les foudres de l'Église et la censure des préjugés moraux et bourgeois de la monarchie de Juillet. Comme avec madame Mocenigo dont il ordonne la fin, il se pose à nouveau en démiurge et ordonne à la mort féminine de prendre des reflets de néant.

¹ Ce terme est emprunté à Michel Le Bris qui l'utilise dans un tout autre contexte que celui de ce mémoire *in* Michel Le Bris, *Fragments du royaume*, Vénissieux, Éditions Parole d'Aube, 1995, p. 103.

En arrivant au terme de cette première étude sur la représentation de la mort féminine dans les *Mémoires d'outre-tombe*, en relation avec une certaine mesure du temps, nous pouvons faire un premier bilan et essayer d'en tirer les premières conclusions. Le mémorialiste, par la voix du narrateur, donne l'impression de vouloir supprimer la notion de temps. Quelquefois il l'accélère (par exemple avec madame Mocenigo), quelquefois il le ralentit, voire l'éternise (dans une silencieuse soirée d'automne), d'autres fois il le fait disparaître complètement (dans ses expériences catabatiques). Cette façon de jouer avec le temps lui permet de se décaler, ou de s'extraire, de ce système temporel – la disparition des hommes, elle, est racontée dans le système considéré, c'est-à-dire dans le temps du narrateur. Quoi de plus logique que de se distancier d'un système considéré pour mieux l'étudier ? Victor Hugo fait un pas de côté pour acquérir une vision en relief d'un personnage ou d'une scène, Chateaubriand en fait un de plus pour acquérir une vision quadridimensionnelle qu'il nomme l'outre-tombe. Dante n'est jamais très loin de la plume du narrateur. De ce nouvel observatoire qu'est l'outre-tombe, l'auteur découvre et révèle à son lecteur la couleur changeante de la mort féminine. Décrite avec pudeur, et un vocabulaire un peu daté pour l'époque, il oscille entre éternité et néant. Un peu à l'image des années révolutionnaires alternant entre accalmie et furie, il passe de la représentation d'un idéal féminin éternel à une représentation futilement illusoire de ce même idéal. Cette illusion est révélée essentiellement par la mort des jeunes filles. Le narrateur rend cette illusion obsessionnelle. Jane Gray est morte à seize ans, Elisa Frisell à dix-sept. L'une l'accompagne dans son expérience catabatique, l'autre dans son séjour en prison. L'idée d'un non-retour se rappelle dans ces disparitions, comme la rengaine du corbeau de Poe rappelle la privation définitive de l'amour de Lénore. Ces pertes définitives et irrévocables laissent une impression de dépossession, voire d'inexistence du féminin. L'idée de dépossession entraîne forcément l'idée d'un manque. Et c'est peut-être là une des clés de cette représentation de la mort féminine. La dépossession, ou le manque, traduit pour le lecteur une insatisfaction dans le rapport à un idéal féminin dont l'insatisfaction amoureuse n'est jamais très loin. L'insatisfaction amoureuse serait ainsi l'un des traits révélateurs de l'inaccessibilité de cet idéal qui peut se résumer en une quête insatisfaite d'un absolu dont 1793 est en grande partie responsable.

L'auteur se retrouve seul quand il est confronté à la mort de ses proches (grand-mère, nourrice, etc.). Mais cette solitude dont il se dit victime l'aide en réalité à se représenter là aussi hors du temps, c'est-à-dire spectateur depuis son promontoire d'outre-tombe. Ce promontoire lui sert à sublimer la mort féminine. Il veut se présenter comme un « Dandy du néant ». Pour Baudelaire, « [l]e Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption ; il doit vivre et dormir

devant un miroir¹ ». Nous retrouvons dans cette consigne du poète l'obligation dont fait état Alain Vaillant concernant tout auteur romantique : « la personne authentique et le personnage qu'il joue sont inextricablement mêlés, engagés dans un jeu vertigineux de miroirs où l'original et ses images ne cessent de s'échanger leur reflets² ». En regardant depuis ce promontoire dans le miroir tendu par toutes les femmes disparues, il nous semble que le narrateur veut montrer ce miroir se transformer en un tableau dans lequel l'auteur (le « je narrant ») se démasculinise afin de rejoindre celles qui sont « appuyées sur la bordure pour regarder la fin de [s]a vie » (t. IV, p. 543) : Sappho, Aspasia, Clémence de Bourges, Marie de France, ... et pouvoir ainsi chanter à l'unisson avec elles un « fantôme d'amour ». Il s'agit bien d'un fantôme d'amour (idéal inaccessible) et non pas d'une réalité amoureuse. Lorsque Paul pleure Virginie, il pleure une réalité. 1793 a défait les réalités et l'auteur des *Mémoires* pleure (ou chante) avec ses compagnes un idéal (ou un absolu). Cet idéal apparaît et disparaît dans les pages, prend forme avec madame de Lévis ou le sourire de la Reine, et se dissout dans la mort d'une jeune fille ou en courant après une jeune lingère âgée de deux-cent seize ans.

« Deux cent seize ans » ne veut en fait pas dire grand-chose. La Relativité restreinte nous montre qu'il est impossible de distinguer fondamentalement le temps et l'espace. Ils sont intrinsèquement liés et la distinction entre les deux est en grande partie arbitraire. Seul l'espace-temps fait sens. Cependant nous allons tout de même tenter de les différencier pour permettre d'étudier plus spécifiquement les occurrences de la représentation de la mort féminine dans les *Mémoires*, et que nous avons regroupées sous la notion d'espace.

§

¹ Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, Et autres fragments posthumes*, Édition d'André Guyaux, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2016, p. 82.

² Alain Vaillant, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, *op. cit.*, p. 104.

II. L'espace

Sans aucune donnée scientifique ou mathématique, Emmanuel Kant entraperçoit la théorie de la Relativité restreinte plus d'un siècle avant Einstein, comme saint Augustin entrevoit l'explosion primordiale plusieurs siècles avant Hubble. Où que nous nous trouvions pour penser quelque chose, l'espace et le temps sont toujours là : « [...] l'espace et le temps sont les conditions nécessaires et universelles de l'expérience sensible¹ ». Ils sont donc intrinsèquement liés dans toute expérience de pensée. Selon Jeanne Hersch, philosophe suisse, « Kant considère le temps comme étant la forme pure du sens interne et l'espace comme étant la forme pure du sens externe² ». Nous allons alors maintenant étudier la représentation de la mort féminine dans les *Mémoires d'outre-tombe* à l'aide de ce « sens externe ». Comme précédemment pour la notion de temps, toutes les occurrences de mort féminine ayant un rapport avec cette notion d'espace doivent être regroupées et classées selon des motifs communs pour tenter ensuite de les analyser. Nous avons vu que la vie de Chateaubriand est remplie de voyages ; voyages qui sont tantôt des expériences d'apprentissage volontaires, tantôt des missions d'ambassade, tantôt tout simplement des « échappées belles³ » que nous pouvons aussi nommer des fuites. De tout cela il ressort des confrontations avec des paysages, des climats, des gens, des lieux, des lectures, mais aussi une confrontation avec ce que nous pourrions appeler un « air du temps », c'est-à-dire des croyances, des superstitions, des amours, des sensibilités, bref un aspect plus immatériel que le simple toucher d'une femme, d'une sculpture ou d'une ruine. C'est un peu comme l'air que nous respirons, si commun de sens, et si riche d'expériences interprétatives. Nous pouvons alors distinguer deux grands invariants dans cette classification recherchée : le matériel et l'immatériel. Le matériel se concentre sur l'environnement extérieur (comme la nature), l'environnement des femmes (comme celui des attributs physiques) et l'environnement littéraire (du XIX^e siècle) dans lesquels évolue l'auteur. Le matériel peut ainsi se décliner en nature, en objets, en ruines mais aussi en propriétés physiques tels la beauté, la jeunesse, la « naissance » ou encore la sépulture. L'immatériel lui se concentre sur cet « air du temps », c'est-à-dire toutes les interprétations qu'elles soient d'ordre religieux, amoureux ou poétique de l'espace parcouru. D'un côté nous avons donc l'espace physique et concret, de l'autre l'espace spirituel. Encore une fois, il se peut qu'il y ait des contaminations entre ces deux espaces à la frontière poreuse. Mais ces deux classements ne sont là que pour permettre un recensement des occurrences, et en aucun cas pour trouver une définition de la notion d'espace au regard des *Mémoires d'outre-tombe*. L'immatériel ne peut bien sûr être étudié qu'après l'étude de l'espace physique, concret, c'est-à-dire le matériel.

¹ Emmanuel Kant cité in Jeanne Hersch, *L'étonnement philosophique, Une histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1993, p. 208.

² *Ibid.*, p. 209.

³ Ce terme est emprunté à Emmanuel Ruben, *Sur la route du Danube*, Paris, Payot & Rivages, 2019, p. 306.

A. Le matériel

John Keats meurt de phtisie en 1821, Percy Shelley se noie lors d'une tempête au large de la Toscane l'année suivante, et deux ans plus tard Lord Byron meurt pendant le siège de la ville grecque de Missolonghi. Toutes ces morts dramatiques ou héroïques nous rappellent que les auteurs sont aussi vivants que leurs contemporains et interagissent avec le monde qui les entoure. Chateaubriand n'y échappe pas et vit pleinement les événements de son époque. L'énormité des transformations subies (la Révolution, le Premier Empire, la Restauration, la monarchie de Juillet) exacerbe très certainement la sensibilité de tous les auteurs de cette période. Leur monde, leur espace s'en trouve profondément bouleversé. Et ces transformations servent peut-être de prétexte édificateur, ou révélateur, à l'expression sublimée de motifs variés, comme celui de la mort féminine pour les *Mémoires d'outre-tombe*. Nous allons donc analyser maintenant toutes les occurrences de représentation de cette mort qui peuvent être relevées par le prisme de cet espace concret, à savoir l'environnement extérieur, l'environnement féminin (leurs attributs) et l'environnement littéraire de cette période. Il est une notion importante qui va infuser tout au long de cette deuxième partie du mémoire, notion que nous avons à peine effleurée précédemment et qui pourtant est primordiale dans la pensée de l'auteur, c'est celle des Vanités.

1. L'environnement extérieur

a) Les Vanités

En abordant le motif de l'environnement, nous devons faire un point sur le concept des Vanités. Si nous reprenons tous les exemples cités précédemment, tous sans exception ont à voir avec l'idée de la vanité des êtres et des choses. Cette idée prend son origine dans la Bible, ainsi que dans les textes stoïciens et épicuriens de l'Antiquité : « [...] la vanité est le sentiment de la précarité de l'existence humaine, l'idée que tout ce qui vit est destiné à mourir¹ ». Ce sentiment connaît son expression la plus florissante dans la peinture des XVI^e et XVII^e siècles. Le tableau d'Holbein, *Les Ambassadeurs*, en est un exemple frappant. La technique de l'anamorphose permet de transcrire sans détour la finitude de toute chose. Chateaubriand utilise donc l'idée de peindre

¹ Agnès Verlet, *Les Vanités de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 9.

lorsqu'il écrit. Sa rencontre et son amitié avec le peintre François Granet à Rome en 1803 ont certainement une influence sur son art et sur la façon d'écrire ses *Mémoires*. Il parcourt avec le peintre les ruines romaines sur lesquelles ont poussé les édifices religieux de la chrétienté. C'est certainement cette association des ruines païennes au cœur de la chrétienté, de son admiration pour la peinture italienne, de sa proximité avec un peintre, de son admiration pour un poète-peintre anglais, John Milton, qui donne à Chateaubriand l'envie d'offrir à la postérité une gigantesque fresque composée de multiples images, comparables à des peintures dites des Vanités. Chateaubriand garde cette ligne de conduite jusqu'au dernier chapitre où il indique à son lecteur que « [l]es scènes de demain ne [l]e regardent plus ; elles appellent d'autres peintres [...] » (t. IV, p. 607). Les Vanités deviennent donc le motif sous-jacent, subtil, mais prégnant de la totalité de l'œuvre.

Un passage peut être intéressant pour traduire cette idée. Lors de son séjour à Rome en 1829, l'auteur, alors ambassadeur, assiste dans la chapelle Sixtine, au chant du *Miserere* de Gregorio Allegri. Un certain mystère règne autour de ce chant. Il était propriété exclusive du Vatican depuis plus d'un siècle et n'était joué que deux fois l'an (pendant la Semaine sainte). Juliette Récamier assiste quelques années auparavant à ce chant grégorien, et confesse à l'auteur que les larmes lui viennent à chaque fois qu'elle l'entend. L'auteur des *Mémoires* est donc d'autant plus sensible à ce lieu et à cette musique qui lui rappellent Juliette, absente. Il en ressort bouleversé et lui écrit une lettre où il lui fait part de son amour pour elle.

Que n'étiez-vous là avec moi ! J'aime jusqu'à ces cierges dont la lumière étouffée laisse échapper une fumée blanche, image d'une vie subitement éteinte. [...] Quand aurai-je fini de mon avenir et quand n'aurai-je plus à faire dans le monde qu'à vous aimer et à vous consacrer mes derniers jours¹ ?

Cette lettre fait partie des *Mémoires*, mais est modifiée et adaptée. Il n'est plus question d'amour, mais de Vanités représentées sous la forme d'un tableau. Plus exactement, l'amour pour Juliette se transcende sous la plume du narrateur des *Mémoires* en peinture des Vanités.

A Madame Récamier. [...].

Le jour s'affaiblissait ; les ombres envahissaient lentement les fresques de la chapelle et l'on n'apercevait plus que quelques grands traits du pinceau de Michel-Ange. Les cierges, tour à tour éteints, laissaient échapper de leur lumière étouffée une légère fumée blanche, image assez naturelle de la vie que l'Écriture compare à une petite vapeur (t. III, p. 386).

Ces jeux d'ombres et de lumière créent une scène aux contours vaporeux, qui rappelle un peu la technique picturale du *sfumato*. Le narrateur transforme ainsi la lettre à Madame Récamier,

¹ François-René de Chateaubriand, *Correspondance générale, VIII, 1828-1830*, Textes établis et annotés par Pierre Ribereite et Agnès Kettler, Paris, Gallimard, « NRF », 2010, p. 336-337.

lorsqu'il l'importe dans ses *Mémoires*, en un tableau de la Renaissance. La lettre originale n'a bien sûr que peu à voir avec ce tableau. Mais cette transformation offre à l'auteur la possibilité de rendre compte de la vanité de toute chose.

La catholique héritière sur ses sept collines était là avec tous ses souvenirs ; mais, au lieu de ces pontifes puissants, de ces cardinaux qui disputaient la préséance aux monarques, un pauvre vieux pape paralytique, sans famille et sans appui, des princes de l'Église sans éclat, annonçaient la fin d'une puissance qui civilisa le monde moderne. Les chefs-d'œuvre des arts disparaissaient avec elle, s'effaçaient sur les murs et sur les voûtes du Vatican, palais à demi abandonné (t.III, p. 386).

L'absence de Juliette, lors de cet Office des Ténèbres – « [q]ue n'êtes-vous ici pour entendre avec moi les beaux chants de douleur ! » (t. III, p. 385) – sert de prétexte à transcender l'absence féminine en inspiration, ou exaltation, de l'expression des Vanités. L'éloignement de la femme aimée, et peut-être le sentiment de perdre cet amour, permet au narrateur de révéler l'impotence d'un vieux pape, la fadeur des princes ou la vétusté d'un palais. L'absence de l'autre permet ainsi de sublimer le motif du manque (ici féminin) en une expression de vanité de tout ce qui entoure le personnage principal.

Le personnage principal, ce « je narré », est l'intermédiaire efficace pour raconter cette vie, qui aurait pu être quelque peu ordinaire, et qui sous l'influence des événements historiques et personnels, devient hors-normes dans les pages des *Mémoires*. Et le destin de ce « je narré » prend une forme extraordinaire grâce notamment à cette notion des Vanités qui sert à peindre, donc à représenter, l'espace physique qui l'entoure comme par exemple ici la chapelle Sixtine, ou bien tout simplement, ailleurs, des ruines.

b) Le chant des ruines

La carrière officielle de Chateaubriand commence et finit à Rome ; elle commence en 1803 comme obscur secrétaire d'un cardinal français, et elle finit en 1829 comme flamboyant ambassadeur de France. L'auteur parcourt alors la ville incognito, courant de ruines en ruines, et de panoramas en paysages. La Rome antique est déserte : « [d]ans ces architectures changées en fermes, je ne trouve souvent qu'une jeune fille sauvage, effarouchée et grimpante comme ses chèvres » (t. III, p. 414). Cette vision fugace d'une image féminine au milieu des ruines est révélatrice de l'émotion suscitée (et voulue par le narrateur) par la contemplation de plusieurs siècles de ruines : « [...] je lis l'histoire de la reine de l'univers païen et chrétien écrite dans les constructions, les architectures et les âges divers de ces murs » (t. III, p. 416). La contemplation

des ruines permet de transcender le passé en réminiscence du féminin. Les ruines finissent par évoquer les disparues, les vestiges de l'Antiquité deviennent les témoins de la mort féminine : « [d]ans ces parcours incultes, la Lydie d'Horace, la Délie de Tibulle, la Corinne d'Ovide, avaient passé ; il n'y restait que la Philomèle de Virgile » (t. III, p. 418). La Philomèle de Virgile reste car c'est la seule à exister encore sous la forme d'un rossignol, que le narrateur dit entendre chanter une nuit au clair de lune. Ce rossignol « avait l'air de vouloir charmer le sommeil des morts et non de les réveiller » (t. III, p. 418). Associer un son, ici le chant d'un oiseau (métamorphose de Philomèle dans la mythologie grecque), à un paysage de ruines permet peut-être de sublimer le lieu et de le rendre tel que le souhaite l'auteur. Le sens de l'ouïe vient seconder celui de la vue et facilite son travail de représentation. Un passage d'*Obermann* d'Etienne Pivert de Senancourt, qui paraît en 1804, bien avant la rédaction des *Mémoires*, explique très bien cette perspective.

C'est dans les sons que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique ; c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles, en peu de traits et d'une manière énergique, les lieux et les choses extraordinaires. [...] on admire ce qu'on voit, mais on sent ce qu'on entend. La voix d'une femme aimée sera plus belle encore que ses traits ; les sons que rendent des lieux sublimes feront une impression plus profonde et plus durable que leurs formes¹.

L'ouïe, peut-être plus que la vue, permet de ressentir. La voix d'une femme est plus importante que son visage ou ses formes ; elle les suggère. Le chant du rossignol suggère les ruines et rappelle au lecteur des disparues (réelles ou mythiques). Ce chant peut alors être vu comme un chant, peut-être de pleurs, mais surtout d'amour. Selon Jean-Claude Berchet, nous retrouvons cet « hymne d'amour » (t. III, p. 418, note 2) suggéré par un son dans le journal de route de l'auteur entre Carlsbad et Paris : « [n]'ayez pas peur, Cynthie ; ce n'est que la susurration des roseaux inclinés par notre passage dans leur forêt mobile » (t. IV, p. 335). L'auteur, grâce au chant du rossignol, matérialise ainsi sur sa feuille blanche l'idée de ruines et rappelle au lecteur les existences passées de Philomèle, Lydie, Délie et Corinne. Pour citer un autre auteur qui exprime parfaitement ce nécessaire besoin d'associer un ou des sons à toute expression lyrique, nous devons laisser la parole à Alexandre Dumas.

Eh bien, moi aussi [...] j'ai des sons qui, quelque part que je sois, quelque pensée qui préoccupe mon esprit, quelque amour qui me tienne le cœur, retentissent tout à coup au fond de mon âme ; j'ai une voix qui me parle dans le tumulte ou dans le silence, dans le jour ou dans l'ombre, et me fait frissonner, comme lorsque les cheveux d'une femme que j'aime me passent sur le visage².

¹ Etienne Pivert de Senancourt, *Obermann*, Édition de Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1984, p. 185.

² Préface d'Alexandre Dumas, in Marceline Desbordes-Valmore, *Les Pleurs*, Présentation d'Esther Pinon, Paris, Flammarion, « GF », 2019, p. 35.

Chateaubriand se sert d'un son, d'un bruit, pour raviver au milieu de ruines le souvenir féminin. Quand les ruines sont trop récentes, elles ne produisent pas, ou ne contiennent pas de son : « [j]'errais dans les espaces déserts de Berlin glacé ; mais je n'entendais pas sortir de ses murs, comme des vieilles murailles de Rome, de belles voix de jeunes filles » (t. III, p. 86). Berlin n'est pas Rome. La Prusse n'est pas l'Empire romain. Il faut être vraiment ruine, recouverte de siècles, pour permettre au narrateur d'évoquer le souvenir féminin au travers d'un son. Nous avons ici un exemple frappant qui exprime, sans le dire véritablement, une certaine idée du sentiment des Vanités. Des ruines millénaires portent l'écho de jeunes voix féminines. Tout comme ces ruines, de jeunes femmes, belles ou mythiques, sont devenues vestiges. Les sons que nous entendons au milieu des ruines doivent nous rappeler les existences féminines passées, comme la pierre jetée au sol doit nous rappeler le fronton d'un temple. Ce rappel, initié par un son, est une forme de chant d'amour, ou « hymne d'amour » (t. II, p. 418) selon Jean-Claude Berchet, mais surtout un chant désespéré, puisque de non-retour. Le corbeau de Poe prend ici l'apparence d'un rossignol.

Ce rossignol a des ressemblances avec celui de John Keats chantant sur une motte de terre la brièveté de l'homme¹. Mais ce n'est pas ce poète venu mourir en Italie que le narrateur évoque lorsqu'il compare Venise à une belle femme expirante. Il évoque des poètes célèbres ayant séjourné dans cette cité. Leur passage vibre encore de leurs chants. Le narrateur nous présente Venise, ancienne « épouse de l'Adriatique et dominatrice des mers » (t. IV, p. 391), comme finissante et mourante. Les poètes passés chantent à ses oreilles leurs muses respectives : « [q]ue ne puis-je m'enfermer dans cette ville des poètes où Dante, Pétrarque, Byron passèrent ! » (t. IV, p. 393). Cette ville – vestige – se métamorphose alors en une représentation de la mort féminine à l'évocation de la parole des poètes disparus.

[...] les gondoles du canal et du port nagent dans la même lumière. Venise est là, assise sur le rivage de la mer, comme une belle femme qui va s'éteindre avec le jour : le vent du soir soulève ses cheveux embaumés ; elle meurt saluée par toutes les grâces et tous les sourires de la nature (t. IV, p. 393).

Les Vanités sont universelles chez Chateaubriand. Elles rappellent à l'ordre les hommes comme les villes, même si elles sont « épouses des mers ». Systématiquement, des ruines ou des lieux abandonnés évoquent la mort féminine, sous l'action d'un son, d'un bruit ou d'un chant. En passant à côté du château de Passy où Pauline de Beaumont est recueillie pendant la Terreur, c'est le narrateur qui contraint le « je narré » à revêtir l'habit d'une cigale : « le château abandonné de Passy a changé de maître ; il m'a été dit : "Soyez la cigale des nuits [...]" » (t. III, p. 237). Toujours selon Jean-Claude Berchet (t. III, p. 237, note 3), cette expression empruntée à saint Jérôme,

¹ *Ode to a Nightingale*, in Christian La Cassagnère, *Keats ou le sortilège des mots*, Lyon, P.U.L., 2003, p. 185-188.

signifie que la prière (le chant de la cigale) ne doit jamais cesser.

Pour Jean Starobinski, « [l]a poétique de la ruine est toujours une rêverie devant l'envahissement de l'oubli...¹ ». Les ruines deviennent dans les *Mémoires* le lieu possible d'une expression, où tous les sons se muent en mélodie pour chanter ou rappeler la femme disparue. Mais nous retrouvons ailleurs que dans les ruines des lieux d'expressions de la mort féminine, et particulièrement dans le motif de la nature.

c) La nature

Tout, absolument tout dans la nature rappelle à l'auteur la femme absente, la femme disparue, ou une femme à venir qu'il ne connaîtra jamais. Quand il est seul, chaque arbre, chaque astre, chaque col de montagne, chaque nuage, est prétexte pour le narrateur à une envolée lyrique où le « je » poétique chante (et pleure) la mort féminine. La mort de Pauline de Beaumont, que nous percevons comme certainement acte fondateur des *Mémoires*, se rappelle par exemple dans un cyprès, planté par elle alors enfant, et que l'auteur va saluer dès qu'il le peut.

[...] c'était à ce cyprès dont je savais seul l'origine et l'histoire, que j'allais faire mes adieux. Il existe encore, mais il languit et s'élève à peine à la hauteur de la croisée sous laquelle une main qui s'est retirée aimait à le cultiver. Je distingue ce pauvre arbre entre trois ou quatre autres de son espèce ; il semble me connaître et se réjouir quand j'approche ; des souffles mélancoliques inclinent un peu vers moi sa tête jaunie et il murmure à la fenêtre de la chambre abandonnée : intelligences mystérieuses entre nous, qui cesseront quand l'un ou l'autre sera tombé (t. II, p. 168).

La charge symbolique du cyprès n'est bien sûr pas anodine. Arbre de cimetières, il est dans la mythologie grecque la métamorphose de Cyparissus ordonnée par Apollon : « Toi que je pleurerai toujours, dit-il, tu seras l'arbre du deuil et l'emblème des regrets² ». Ce qu'il est intéressant de remarquer dans ce passage des *Mémoires*, c'est la mise en valeur d'une certaine forme d'animisme. Nous sommes dans les rues de Paris, grouillante et vivante comme peut l'être une capitale au commencement de l'ère industrielle, et pourtant un cyprès vient jouer le rôle d'intercesseur entre le souvenir de Pauline et l'auteur. Il se réjouit, il murmure, il se penche. Le narrateur donne vie et âme au cyprès de Pauline. Il est là pour rappeler la défunte, et son apparente vie le dote d'un esprit qui permet de symboliser une communion de pensée de l'arbre et de l'auteur dans la perte et le deuil. Mais au-delà de cet accord de pensée, le cyprès de Pauline devient surtout le signifiant

¹ Jean Starobinski, « La Mélancolie dans les ruines », in *L'Invention de la liberté*, Genève, Skira, 1987, p.180.

² Ovide, *Les Métamorphoses*, Édition présentée et annotée par Anne Videau, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2010, p. 361.

d'une forme de désespoir. Les « intelligences mystérieuses » entre l'arbre et l'auteur cesseront dès que le premier des deux tombera. Le cyprès devient le signifiant de la finitude du souvenir féminin lui-même. Nous ressentons alors, en tant que lecteur, le fil ténu qui relie le souvenir d'une disparue à son amant. Le cyprès ressemble à un vieux monsieur, un peu triste, chaperon de la fidélité amoureuse d'un homme pour une femme. Le narrateur nous montre que cette tristesse est aussi une espèce de désenchantement, de désespoir, en tout cas une forme amère de constatation de ce sentiment qui viendra un jour ou l'autre déposséder tout détenteur d'un absolu féminin. De l'arbre ou de l'homme, le premier qui tombe referme définitivement les portes du souvenir. Mais le cycle de la vie est aussi le cycle des jours et des nuits.

La nuit peut être vue, non comme un motif des *Mémoires*, mais comme un artifice récurrent utilisé par le narrateur pour susciter la réflexion et rappeler une disparue. La nuit permet aux étoiles de briller et de raviver le souvenir féminin.

La nuit [...] madame de Beaumont remarquait diverses constellations, en me disant que je me rappellerais un jour qu'elle m'avait appris à les connaître : depuis que je l'aie perdue, non loin de son tombeau, à Rome, j'ai plusieurs fois, du milieu de la campagne, cherché au firmament les étoiles qu'elle m'avait nommées ; je les ai aperçues brillant au-dessus des montagnes de la Sabine ; [...] ce signe qu'une femme m'avait laissé dans le ciel pour me souvenir d'elle, tout cela brisait mon cœur (t. II, p. 60).

La franche opposition entre le sol (le tombeau à Rome) et le ciel (les étoiles au firmament) accentue peut-être une idée de soulèvement, ou d'enlèvement. Les Sabines, dans le mythe fondateur de la cité de Rome, sont des femmes enlevées par les Romains. Madame de Beaumont, par cette idée d'enlèvement, subit une forme de catastérisation. La mort l'a enlevée, et par les mots de l'écrivain, l'a métamorphosée en constellation. Chateaubriand, à l'instar d'un dieu, lui donne l'éclat inaltérable d'un astre. Nous ne sommes plus très loin de la métamorphose d'Ariane, chère à Ovide : « [e]t pour qu'elle brille d'un éclat immortel au milieu des astres, le dieu détacha de son front sa couronne et l'envoya au ciel¹ ». Ainsi Pauline de Beaumont se rappelle indéfiniment à l'auteur lors de nuits sans nuages. Mais cette catastérisation peut aussi laisser deviner au lecteur une forme d'abandon par l'oubli. Le signe stellaire brise le cœur du narrateur, comme la plage de l'île de Naxos (où est abandonnée Ariane) doit certainement briser le cœur de Thésée. Le motif de l'oubli, ou plutôt de la peur de l'oubli, revient encore ici par l'entremise de la nuit.

La nuit, sans surprise, est propice à la mélancolie. Nous avons vu un peu plus haut que lors de son retour de Prague, l'entrée dans un bois était l'occasion pour le narrateur de rappeler sa sœur Lucile : « [J]e 25 à la nuit tombante, j'entraï dans des bois. [...] Voilà que je retournai à ma première jeunesse [...] » (t. IV, p. 488). En 1832, lorsqu'il franchit de nuit les Alpes, le narrateur

¹ *Ibid.*, p. 291.

nous rappelle qu'il a tout perdu, fonctions officielles, postes prestigieux, mais il a de fait recouvré sa liberté : « [j]'ai encore assez de sève pour reproduire la primeur de mes songes, assez de flamme pour renouer mes liaisons avec la créature imaginaire de mes désirs » (t. IV, p. 161). La créature imaginaire n'est pas une femme absente, ni une disparue, mais peut-être une femme à venir qu'il ne connaîtra jamais. Un an plus tard, lors de son deuxième voyage vers Prague : « [à] dix heures du soir, je remontai en voiture ; [...] nous entrions dans le vaste empire de Sa Majesté Wurtembergeoise. Je saluai de ma mémoire la grande-duchesse Hélène, fleur gracieuse et délicate maintenant enfermée dans les serres du Wolga » (t. IV, p. 223-224). Cette fois le souvenir féminin rappelle une jeune femme absente qu'il avait honorée d'un bal à l'ambassade de France à Rome. L'absence, la disparition ou la « non-existence » de femmes que nous aimions, ou aurions pu aimer, se confondent en une représentation qui touche à la vanité des choses humaines : *Ubi sunt...* ? Où sont-elles ? L'espace dans lequel évolue l'auteur, ici la nature, lui rappelle sans surprise la petitesse et donc la finitude de l'Homme : « [l]es lieux semblent voyager avec moi, aussi mobiles, aussi fugitifs que ma vie » (t. IV, p. 170).

Je vais une ou deux fois la semaine à l'endroit où l'Anglaise s'est noyée : qui se souvient aujourd'hui de cette pauvre femme, miss Bathurst ? Ses compatriotes galopent le long du fleuve sans penser à elle. Le Tibre, qui a vu bien d'autres choses, ne s'en embarrasse pas du tout. D'ailleurs, ses flots se sont renouvelés : ils sont aussi pâles et aussi tranquilles que quand ils ont passé sur cette créature pleine d'espérance, de beauté, et de vie (t. III, p. 318).

Au-delà des lieux qui voyagent avec lui et rappellent la fugacité de la vie, dans les mots du narrateur apparaît en filigrane son incessant questionnement sur l'idéal féminin, qui se matérialise par une tentative de représentation de la finitude féminine, entre oubli et mémoire, entre évocation et abandon. Nous retrouvons ce même questionnement dans les objets qui l'entourent.

d) Les objets

Miss Bathurst disparaît emportée par le Tibre, « monstre » insensible à la jeunesse et à la beauté de ses proies. De cette miss, il ne peut rien rester. Quelquefois, des objets ressurgissent du passé et viennent mordre le présent. C'est un *topos* des Mémoires en général.

Il y a deux ans que l'anneau de mariage de ma belle-sœur fut ramassé dans le ruisseau de la rue Cassette ; on me l'apporta ; il était brisé [...]. Je fus tout saisi à la vue de ce symbole, qui, par sa brisure et son inscription, me rappelait de si cruelles destinées. Quelque chose de mystérieux et de fatal s'attachait à cet anneau que ma belle-sœur semblait m'envoyer du séjour des morts, en mémoire d'elle et de mon frère (t. I, p. 655).

L'anneau est apporté à l'auteur plus de vingt-cinq ans après l'exécution de sa belle-sœur, épouse

de son unique frère. Il est intéressant de remarquer l'opposition sémantique faite par l'auteur entre l'alliance portée par une femme (petite-fille de Malesherbes) et l'endroit où elle est retrouvée (un ruisseau de rue). L'anneau d'alliance entre une femme et un homme, symbole par excellence de l'amour charnel et spirituel, est retrouvé dans ce que le lecteur moderne interprète aujourd'hui comme un égout. Hormis le motif des Vanités ici encore obsédant, quel peut-être ce « quelque chose de mystérieux et fatal » qu'une femme envoie de l'outre-tombe ? Nous avons vu que l'auteur personnifie sa muse dans la présence (une mâchoire) ou dans l'absence (Jane Gray). L'idéalisation du féminin passe forcément par des objets chez Chateaubriand. Une chevelure est aussi un objet, et montre le temps (immortalité) comme elle montre la concrétude de la matière (espace). C'est ici que nous pouvons voir une forme de contamination du temps par l'espace, et de l'espace par le temps. L'anneau est brisé ; « les deux cerceaux de l'alliance étaient ouverts et pendaient enlacés l'un à l'autre ; les noms s'y lisaient parfaitement gravés » (t. I, p. 655). La temporalité du « je » narrateur (l'outre-tombe) peut surgir au détour d'un ruisseau de rue pour recracher des bribes d'espace au « je » narré. Ici, l'égout d'une grande ville devient porteur d'une résurgence physique, concrète, du temps. Pour Hugo, « l'égout de Paris a été une vieille chose formidable. Il a été sépulcre, il a été asile¹ ». Chez Chateaubriand, la fange devient porteuse du symbole d'un « hymne d'amour », mutilé par son passage dans le « séjour des morts ». L'espace se courbe pour permettre aux différents temps (celui du narrateur, de la narration, et du lecteur) de se rejoindre dans la bague. L'anneau est brisé, mais les cerceaux restent enlacés. La brisure de l'objet (l'espace) et la lecture claire et nette des noms (le temps), se rassemblant sur le symbole d'un amour terrestre, sont comme une contraction dans la narration. Cette contraction, ou convulsion de l'espace-temps, sert au lecteur de « trou de serrure » pour observer l'outre-tombe. Ce n'est plus l'auteur qui nous parle depuis l'outre-tombe, c'est le lecteur qui regarde l'outre-tombe. Nous pourrions faire la même remarque avec une chevelure retirée d'une tombe, ou avec le squelette sans tête d'une sépulture, mais l'espace ici reste cohérent avec la notion de temps ; les lieux mémoriels (comme les cimetières) étant des espaces où nous essayons d'appréhender le temps. La fange d'un égout parisien est, elle, hors de toute appréhension de la notion du temps.

Une bague dans un égout n'est bien sûr pas la seule occurrence dans les *Mémoires* pour regarder l'outre-tombe. Tout peut être prétexte à l'observer, comme les pieds d'une femme.

Vers le milieu de mon séjour à Rome, la princesse Borghèse arriva : j'étais chargé de lui remettre des souliers de Paris. Je lui fus présenté ; elle fit sa toilette devant moi : la jeune et jolie chaussure qu'elle mit à ses pieds ne devait fouler qu'un instant cette vieille terre (t. II, p. 128).

¹ Victor Hugo, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 1226.

La « jeune et jolie chaussure » sert ici un type d'anachronie narrative. Un récit second se superpose au récit premier et nous fait comprendre que la princesse Borghèse est morte relativement jeune – opposition entre « jeune chaussure » et « vieille terre ». Cette prolepse externe (telle que définie par Gérard Genette¹) a pour support une paire de souliers offerte en 1803. L'énonciateur de 1838 présente au lecteur futur de ses *Mémoires* un objet qui va se détacher de toutes les situations d'énonciation. La chaussure contracte à elle seule, comme pour la bague, toutes les différentes temporalités de lecture du texte : l'année 1803, l'année 1838, l'année de la mort de la princesse entre ces deux dates, et enfin la temporalité du lecteur moderne. La chaussure devient « trou de serrure » par lequel la femme disparue devient observable. Un soulier, comme un ruisseau de rue, est hors de toute symbolisation du temps, et peut devenir dans les *Mémoires*, une représentation physique d'une forme de convulsion de l'espace-temps. Le narrateur s'en sert pour rendre visible un bref instant, comme un éclair au milieu de la nuit, le monde de l'outre-tombe.

Ce procédé proleptique n'est pas réservé aux femmes. Par exemple, lors de sa présentation à la cour de Versailles, le mémorialiste ne peut s'empêcher de figer la destinée funeste du Roi : « [v]anités des destinées humaines ! ce souverain que je voyais pour la première fois, ce monarque si puissant était Louis XVI à six ans de son échafaud ! » (t. I, p. 331). La prolepse peut même servir à une forme de déterminisme dans la relation des faits. Le livre consacré à la mort (ou assassinat) du duc d'Enghien transforme le hasard en signe², et le lecteur peut déjà voir dans le récit de cette exécution la fin inévitable et inéluctable du Premier Empire. Mais dans la totalité de l'œuvre, aucun objet attaché à un homme disparu ne vient dévoiler à la dérobée l'outre-tombe comme peut le faire un objet attaché à une femme disparue.

Imprégnée du concept des Vanités, la représentation de la mort féminine se dévoile ainsi dans l'environnement du « je narré ». Les vieilles ruines chantent la femme disparue, comme les villes sous le poids des siècles se féminisent en mourant. Une nuit ou un arbre peuvent devenir entremetteurs avec la femme absente. Un objet anodin par sa charge symbolique, ou tout simplement par prolepse, se métamorphose en objet d'outre-tombe qui permet d'apercevoir des ombres. L'environnement de l'auteur est donc propice à devenir signifiant de la mort féminine, régulièrement tout au long des *Mémoires*. Mais un nouveau motif apparaît. Un cyprès ou une nuit étoilée peuvent traduire une forme de désenchantement en symbolisant la finitude du souvenir lui-même. La nature donc, et d'une manière plus générale l'espace physique dans lequel évolue le

¹ Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 106.

² Cette notion de conversion du hasard en signe est explicitée par Roland Barthes dans le chapitre « Structure du fait divers », in Roland Barthes, *Essais Critiques*, Paris, Édition du Seuil, 1964, p. 202.

narrateur, devient champ du possible pour exprimer la mort féminine, mais une mort féminine qui revêt fortement une expression de désillusion quant à la permanence du souvenir. Ce motif devient obsédant lorsque nous abordons l'environnement des femmes, par le prisme de leurs attributs.

2. L'environnement des femmes (leurs attributs)

a) La beauté

Chateaubriand, nous l'avons bien compris, est très sensible à la beauté et laisse percevoir dans ses *Mémoires* une forme d'insatisfaction amoureuse en partie liée à un désir inassouvi d'atteindre un absolu qui se réaliserait dans un idéal féminin. Le narrateur des *Mémoires* semble quelquefois approcher cet idéal, mais ce dernier se déréalise aussitôt dans la mort : « [...] les lambeaux de mon existence ont ainsi composé les printemps d'une multitude de femmes tombées après leur mois de mai » (t. IV, p. 669). Il doit recomposer sans cesse. Pour Fabienne Bercegol, cette recomposition se fait à l'aune de ses désirs amoureux : « [p]our lui comme pour Baudelaire ou pour T. Gautier, la femme représente la réalisation la plus parfaite de la beauté, de sorte que ses divers portraits sont autant de variantes d'un hymne à la beauté, recommencé à chaque fois sous les auspices du désir¹ ». La beauté est un attribut, une possession, pour une femme comme pour un homme. Mais nous devons contextualiser la signification de la beauté féminine au XIX^e siècle avant d'aller plus loin. Ce siècle achève la vaste entreprise de colonisation qui permet aux états européens de se partager des terres qui ne leur appartiennent pas. Les génocides qui découlent de ce partage sont les signes pathologiques du fonctionnement, du mode d'organisation, des sociétés européennes de cette époque : patriarcat, misogynie, racisme, antisémitisme, mercantilisme. La beauté pour une femme bourgeoise est donc un bien, un atout, comme peut l'être l'argent. Elle va lui donner la possibilité de surseoir à son statut de femme (éternelle mineure dans le code napoléonien), et de faire non pas jeu égal avec les hommes, mais de jouer de cette beauté pour faire valoir des droits ou un pouvoir sur les hommes. Une femme qui vieillit perd cette forme de pouvoir dans une société ultra masculine. La beauté féminine au XIX^e siècle peut être vue au même titre que l'argent, ou la naissance, un moyen d'existence, de résistance, face aux hommes ; la perdre signifiant une rétrogradation dans la grande armée des

¹ Fabienne Bercegol, *La poésie de Chateaubriand : Le portrait dans les « Mémoires d'outre-tombe »*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 231.

ombres que sont les femmes depuis, *a minima*, le début du néolithique.

Chateaubriand est ami avec Madame de Coislin qui lui loue le dernier étage de son hôtel particulier. C'est une ancienne maîtresse de Louis XV.

« Je l'ai vu à mes pieds, me disait-elle, il avait des yeux charmants et son langage était séducteur [...] » Madame de Coislin restait couchée jusqu'à deux heures après midi, [...] une espèce de coiffe de nuit mal attachée sur sa tête laissait passer ses cheveux gris [...] (t. II, p. 221).

Dans ce chapitre consacré à l'ancienne maîtresse royale, l'auteur décrit la fin de vie d'une dame, jadis désirée par un roi. Madame de Coislin, pourtant issue d'une grande lignée, n'est plus rien. Elle est représentée solitaire, laide, et dort dans un lit qui sert aussi de chenil. La vieillesse, en lui ôtant la beauté, est le prélude de sa fin : « [a]insi le temps avait arrangé les jeunes amours de Louis XV » (t. II, p. 222). C'est moins l'importance de la beauté dans la représentation d'un idéal féminin que sa grande éphémérité, voire précarité, qui est ici montrée. La beauté, par sa volatilité, rappelle la finitude du sentiment amoureux, puis au-delà, la finitude de la femme, donc un absolu inatteignable. « Être belle » dans les *Mémoires* équivaut à « exister ». Lorsque l'auteur répond à de jeunes personnes en mal de littérature, il conseille : « [v]ous êtes jeune, vous êtes sans doute belle, vous êtes femme [...] ; voilà bien des motifs de confiance et de succès [...] » (t. IV, p. 658). Juliette Récamier est celle qui concentre le plus cette notion de beauté rattachée au féminin : « [a]u sortir de mes bois et de l'obscurité de ma vie, j'étais encore tout sauvage ; j'osai à peine lever les yeux sur une femme, entourée d'adorateurs, placée si loin de moi par sa renommée et sa beauté » (t. III, p. 579). La beauté est systématiquement associée au désir. C'est pourquoi Charlotte est éternellement désirable. Elle est « fictivement » morte dans les *Mémoires* à l'âge de seize ans, et est donc éternellement belle. C'est ce qui fait dire à Jean-Christophe Cavallin que « Charlotte, dont les charmes n'auraient pas su fleurir dans l'automne mouillé de la campagne anglaise, ne s'épanouirait vraiment, ne déclorait ses pétales et ne délivrerait son parfum que dans la serre du Livre¹ ». Perdre sa beauté est en soi une expression des Vanités, d'où l'accent mis sur cette angoisse que l'auteur montre à toute évocation de la beauté d'une femme.

Lors de son passage à Toulouse en 1802, il indique : « [o]n me proposa de me montrer dans un caveau le corps desséché de la belle Paule : heureux ceux qui croient sans avoir vu ! » (t. II, p. 101). La beauté de la belle Paule, alors âgée de quinze ans lorsqu'elle remet les clés de la ville à François 1^{er} en 1533, est supposée être restée intacte jusqu'à l'ouverture de son tombeau quelques années après sa mort. La légende dit que son corps est devenu poussière au moment de

¹ Jean-Christophe Cavallin, *Chateaubriand mythographe, Autobiographie et allégorie dans les « Mémoires d'outre-tombe »*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 340.

l'ouverture. Le lecteur ne sait pas si finalement Chateaubriand voit le « corps desséché », mais pour Jean-Claude Berchet¹, la phrase « [h]eureux ceux qui croient sans avoir vu ! » a une connotation ironique. Effectivement, Chateaubriand souligne son peu d'empressement à contempler des restes féminins, ultime témoignage d'une beauté disparue. La parole du Christ est ici détournée pour exprimer, non pas une injonction divine, mais pour souligner le nécessaire besoin de ne pas se confronter, lorsque cela est possible, à la réalité tragique. Mais cette parole chrétienne entre surtout en résonance avec le motif des Vanités. La vision macabre que les Capitouls proposent de montrer de l'ancienne belle jeune fille est mise à distance par le recours au religieux. Ici la notion de beauté féminine devient vanité par le truchement de la religion. Bien sûr, la femme n'est pas la seule à être victime de ce sort. Le narrateur se joint lui-même à ce constat puisque – nous l'avions évoqué un peu plus haut – il dit de madame Mocenigo : « [n]ous nous sommes pris à nous lamenter sur les ruines de Venise, pour éviter de parler des nôtres » (t. IV, p. 621). Mais la beauté est pour une femme un bien et un atout, socle du désir masculin, qui lorsqu'elle n'est plus, participe à l'expression d'une désillusion. La mémoire disparaît. En 1817, qui se souvient de madame de Coislin, maîtresse du Roi devenue logeuse à cheveux gris ? A peine le temps de l'évoquer, la beauté d'une femme, comme pour la belle Paule, est réduite en poussière. La beauté féminine devient synonyme de finitude chez l'auteur des *Mémoires*, finitude de l'être, mais aussi finitude de son souvenir. C'est certainement un lieu commun dans les arts, mais ici, cet invariant prend une dimension dominante, qui se retrouve surtout dans l'expression de la jeunesse.

b) La jeunesse

Nous avons vu dans un chapitre précédent que, comme un trait pathologique, les descriptions de jeunes filles chez Chateaubriand s'effacent systématiquement derrière l'idée de la mort. Si elles ne meurent pas avant d'éclorre, elles disparaissent de trop vite vieillir. Il montre ainsi une forme d'inexistence temporelle chez la femme. La fin touche au commencement. Mais cette inexistence peut aussi avoir une représentation spatiale. Le narrateur décrit une sorte de fuite dès qu'il se trouve en présence d'une jeune femme. En 1833, il se retrouve bloqué quelques jours à Waldmünchen, sur la route de Prague, par un douanier un peu trop pointilleux.

J'avais remarqué plusieurs fois sur le seuil de sa chaumière une jeune Waldmünchenienne à figure de vierge de la première manière de Raphaël [...]. Je retrouvais ma vierge, mais elle

¹ Note 1, t. II, p. 101.

était seule. Je lui fis un adieu de la main ; elle resta immobile ; elle semblait étonnée ; je voulais croire en sa pensée à je ne sais quels vagues regrets : je la quittai comme une fleur sauvage qu'on a vue dans un fossé au bord d'un chemin et qui a parfumé votre course (t. IV, p. 253).

Au moment de quitter des lieux en lesquels il sait qu'il n'aura pas l'occasion de revenir, l'auteur semble chercher des images. Il capte des apparitions fugaces « à la volée » – apparitions de jeunes femmes – puis les retravaille pour les intégrer dans la narration et les faire apparaître comme des représentations d'une espérance amoureuse, d'un bonheur entrevu, vite désenchantés. Au moment de son départ de Prague, laissant derrière lui la famille royale exilée, il remarque : « [m]a calèche était entourée, sous la porte, des gens de l'hôtel, parmi lesquels se pressait une jolie servante saxonne qui courait à un piano toutes les fois qu'elle attrapait un moment entre deux coups de sonnette [...] » (t. IV, p. 300). La jeune silhouette symbolise une forme de déchirement entre la réalité de l'auteur et la fiction du narrateur. C'est un peu une allégorie du deuil. L'auteur raconte ses voyages, et allégorise l'amour impossible dans des visions fugaces de jeunes inconnues. Lors du passage de la frontière autrichienne : « [j]e traverse Egra, et samedi 2 juin, à la pointe du jour, j'entre en Bavière : une grande fille rousse, nu-pieds, tête nue, vient m'ouvrir la barrière, comme l'Autriche en personne » (t. IV, p. 339). Puis un peu plus loin : « [e]n retournant à l'auberge, j'ai rencontré une petite hotteuse [...]. Je me mis à tirer l'horoscope de l'adolescente vendangeuse [...]. Au moment de disparaître, elle s'est arrêtée ; elle a jeté un dernier regard sur l'étranger [...] » (t. IV, p. 344). En voyageant, tous ses départs deviennent une forme d'expression du deuil amoureux et dans tous les cas celui de la finitude féminine. Ce ne sont pas les jeunes filles qui sortent de scène, mais le narrateur lui-même. Lorsque son ami Armand Carrel meurt en 1836 dans un duel, il se rend après les funérailles dans l'appartement où il se retrouve assis à côté de la jeune compagne du défunt, Émilie Antoine. Elle vivait jusqu'alors en toute discrétion auprès de son amant.

Je sortis de cette maison de malheur : vainement je m'étais cru incapable de partager désormais les peines de la jeunesse, car les années m'assiègent et me glacent ; je me fraye à peine un passage à travers elles, ainsi qu'en hiver l'habitant d'une cabane est obligé de s'ouvrir un sentier dans la neige tombée à sa porte pour aller chercher un rayon de soleil (t. IV, p. 542).

Le narrateur se représente ici aussi sortant de scène, quittant la jeunesse féminine parce qu'incapable de ne pas partager sa douleur. En fuyant, il fait son propre deuil du deuil d'une jeune femme. Le bonheur entrevu, l'espérance amoureuse d'Émilie Antoine et de son compagnon se désenchantent dans la mort de ce dernier. C'est cette espérance amoureuse que Chateaubriand met en valeur dans l'expression de la jeunesse féminine, et c'est de cette même espérance qu'il prend le deuil en fuyant. La « jeune Waldmünchenienne », la jeune servante, la petite hotteuse,

peuvent être confondues avec Émilie Antoine. Elles participent toutes à l'expression d'une jeunesse systématiquement marquée par l'idée de finitude, et qui épouvante tant le narrateur.

Les lieux sont définitivement porteurs de signes qui rappellent cette expression dans la jeunesse féminine. Ces signes provoquent des réminiscences. Lors d'un passage dans une auberge où est précédemment passée la comtesse de Samoyloff, le narrateur se remémore les concerts qu'il donne à Rome en 1829 et où la jeune comtesse russe vient chanter : « Quelle brise roulait de nouveau cette fleur sous mes pas ? quel souffle poussait ce nuage ? Fille du Nord, tu jouis de la vie ; hâte-toi ; des harmonies qui te charmaient ont déjà cessé ; tes jours n'ont pas la durée du jour polaire » (t. IV, p. 477). Cette association d'une jeune comtesse, d'une auberge – lieu de passage – et de vies qui durent à peine un jour polaire, donne à l'ensemble la même idée de fugacité, d'éphémérité, que nous avons vue précédemment. Mais la présence du narrateur dans ce lieu, en proie à ces réminiscences, permet de donner au « je narré » une forme d'expression du deuil de l'espérance amoureuse. Cette expression atteint son acmé lorsqu'il se rend à Carlsbad pour rendre visite à la fille de Louis XVI en exil.

Le spectacle des cimetières, dans les lieux consacrés à la santé, est mélancolique : là sommeillent de jeunes femmes étrangères les unes aux autres : sur leurs tombeaux sont gravés le nombre de leurs jours et l'indication de leur patrie : on croit parcourir une serre où l'on cultive des fleurs de tous les climats et dont les noms sont écrits sur une étiquette aux pieds de ces fleurs (t. IV, p. 327).

Ici l'association des cimetières et des femmes décédées tôt permet d'exacerber l'expression de la perte. Un cimetière démultiplie l'effet produit par une auberge. La désillusion submerge le lecteur. Non seulement les Vanités métamorphosent une maîtresse de Louis XV en vieille logeuse, mais elles expriment un désenchantement dans la notion de jeunesse même. L'auteur va encore plus loin dans cette expression. Par le nombre d'occurrences d'apparitions féminines tout au long des chapitres, la jeunesse semble devenir uniquement symbole féminin : « [l]a jeunesse rit de ses mécomptes ; elle est charmante, heureuse [...] elle vous choque de son aile légère et s'envole aux plaisirs : elle a raison si elle meurt avec eux » (t. IV, p. 341). Nous pouvons voir apparaître un genre dans la notion même de cette jeunesse, et peut-être devient-elle même totalement genrée dans l'œuvre. La jeunesse est féminine sous la plume de l'auteur. Nous avons vu dans le chapitre sur les jeunes filles que l'idée de mort était prégnante derrière toute représentation de celles-ci. Nous avons également vu que la jeunesse, comme attribut physique, se complète de l'idée de deuil, dans la mesure où l'espérance amoureuse se brise dans les déplacements incessants de l'auteur. Nous pouvons alors peut-être dire que Chateaubriand féminise l'idée de désenchantement, de perte ou de deuil. La profonde tristesse qu'il éprouve à la mort de son ami Armand Carrel, n'est pas aussi bien exprimée que par la scène où il s'enfuit après s'être retrouvé

assis à côté d'Émilie Antoine, sa compagne. Cette dernière, par sa jeunesse, symbolise ou concrétise à elle seule, l'entière de la notion de désillusion apportée par l'idée de finitude. Le désenchantement, par le prisme du deuil amoureux, devient un mot féminin dans les *Mémoires*.

La beauté et la jeunesse chez une femme du XIX^e siècle sont bien sûr des atouts, mais sans commune mesure avec ceux apportés par la naissance ; ou du moins ceux apportés par la naissance avant la Terreur.

c) La naissance

Dans un régime monarchique, un nom de famille affranchit ou condamne. Il affranchit des contingences matérielles une vie durant, ou il condamne à survivre une vie durant. Un nom est une possession, un bien matériel puisqu'il peut aussi s'acheter. Il est synonyme de prérogatives pour les uns, et de confiscation pour les autres. Lors de son deuxième passage à la cour de Versailles, l'auteur remarque la fille aînée de Louis XVI : « [...] belle de la noblesse du rang et de la naissance de la jeune fille, elle semblait dire comme la fleur d'oranger de Corneille, dans la Guirlande de Julie : *[j]'ai la pompe de ma naissance* » (t. I, p. 384). Il est peut-être intéressant de se pencher sur la représentation que donne Chateaubriand de la violence avec laquelle, lors de la Révolution, est emporté cet état de fait. L'acmé de cette expression est bien sûr la décapitation de la famille royale. Elle intervient trois fois dans les *Mémoires* avec, nous l'avons vu plus haut, une focalisation sur la mâchoire de la Reine. Selon Agnès Verlet, « [l]a femme est une figure de prédilection dans la peinture des Vanités¹ ». Sa beauté éphémère rappelle le temps qui passe. Mais une femme « de haute naissance » renforce ce motif. La « naissance » qui jusqu'à présent accompagnait la femme jusqu'au tombeau, se pulvérise sous une guillotine comme la beauté se vaporise sous l'effet du temps. Elle se désacralise dans les pages des *Mémoires*. Les symboles de la féminité, de la jeunesse et de la royauté, intrinsèquement liés dans cette représentation du sourire funèbre, font toucher du doigt, au-delà du drame de la Terreur, la tragédie des Vanités. L'auteur nous montre, au travers des événements de son temps, qu'une reine jeune et belle se confond dans la mort tragique avec n'importe quelle femme du peuple. La mort violente rapproche les destins : « [...] madame Roland demandait la tête de la Reine, en attendant que la Révolution lui demandât la sienne » (t. I, p. 555). Un échafaud est aveugle à la naissance. Cette représentation est

¹ Agnès Verlet, *Les Vanités de Chateaubriand, op. cit.*, p. 183.

également palpable lorsqu'une femme aristocrate qui a frôlé cet échafaud, finit par mourir quelques années plus tard.

Parmi les abeilles qui composaient leur ruche, était la marquise de Custine, héritière des longs cheveux de Marguerite de Provence, femme de Saint Louis, dont elle avait du sang. [...] J'ai vu celle qui affronta l'échafaud d'un si grand courage, je l'ai vue, plus blanche qu'une Parque, vêtue de noir, la taille amincie par la mort, la tête ornée de sa seule chevelure de soie, je l'ai vue me sourire de ses belles dents [...] (t. II, p. 82-83).

La Terreur conditionne le projet de représentation du féminin dans l'œuvre de Chateaubriand et celui-ci parvient à l'intégrer en la dominant. Elle vient enrichir l'idée de désenchantement en rajoutant, aux motifs de perte et d'oubli, la notion de hasard. Nous avons vu que la mort de la grand-mère de l'auteur peut être perçue comme aléatoire. Elle est frappée par la mort, comme elle aurait pu l'être par la maladie. En 1793, la naissance qui jusque-là était un bien protecteur, peut être retirée aléatoirement par la guillotine. Et cette représentation est flagrante pour les femmes. Elle sert d'introduction à l'entrée en scène des personnages féminins. Nous apprenons très rapidement que sa sœur Lucile est « jetée dans les cryptes révolutionnaires à Rennes » (t. I, p. 278). Pauline de Beaumont, elle, est présentée avec les défunts qui l'accompagnent.

Madame de Beaumont était fille d'Armand Marc de Saint-Herem, comte de Montmorin, [...] il périt sur l'échafaud, où le suivit une partie de sa famille. [...] je n'ai connu cette femme affligée qu'au moment de sa fuite ; elle était déjà frappée de mort, et je me consacrais à ses douleurs (t. II, p. 50-51).

En plus de sa jeunesse et de sa beauté, Pauline s'est fait déposséder de sa naissance, ce qui d'un point de vue idéologique est conforme aux idées révolutionnaires, mais qui du point de vue de l'auteur participe à l'expression de la perte et du désenchantement. Nous ne savons pas pourquoi le comte de Montmorin est exécuté, ou plutôt nous l'interprétons comme une forme de hasard absurde. Ce hasard entraîne les corps des défuntes loin de leur patrie. Lorsque les filles de Louis XV, mortes en exil, sont évoquées, l'auteur cite le passage d'un article écrit par lui quelques années plus tôt dans le *Mercure* : « [i] nous était réservé de retrouver au fond de la mer Adriatique le tombeau de deux filles de rois dont nous avons entendu prononcer l'oraison funèbre dans un grenier à Londres » (t. IV, p. 418). Le hasard, dans les *Mémoires*, décapite au même titre qu'il couronne une tête. Lorsque Chateaubriand rend visite à la fille de Louis XVI en exil à Carlsbad, il souligne la naïveté dont celle-ci fait encore preuve vis-à-vis de la naissance.

Pascal a eu raison de mêler la grandeur et la misère de l'homme : qui pourrait croire que madame la Dauphine comptât pour quelque chose ces titres de Reine, de Majesté, qui lui étaient si naturels et dont elle avait connu la vanité ? Eh bien ! Le mot de Majesté fut pourtant un mot magique ; il rayonna sur le front de la princesse dont il écarta un moment les nuages ; ils revinrent bientôt s'y replacer comme un diadème (t. IV, p. 317).

Cette princesse, marquée au fer rouge par les affres de la Révolution, regagne un instant la

« pompe de sa naissance ». Mais c'est bien sûr, de la part du narrateur, une façon de renforcer cette notion de hasard, exprimé dans l'image de la femme jeune, belle et aristocrate face au couperet de la fin (ici ordonné par la Terreur). Le hasard s'abat aussi sur les hommes dans les *Mémoires*, mais il paraît plus brutal quand il s'abat sur des femmes, car s'il ne les tue pas forcément, il les laisse seules et apeurées, à l'instar de Pauline de Beaumont « frappée de mort ». Quand Malesherbes est guillotiné, le narrateur prend soin de souligner le lien qui les unit dans la personne de sa belle-sœur.

Les feuilles publiques annoncèrent la mort de M. de Malesherbes ; celle de sa fille, madame la présidente de Rosambo ; celle de sa petite-fille, madame la comtesse de Chateaubriand ; et celle de son petit-gendre, le comte de Chateaubriand, mon frère, immolés ensemble, le même jour, à la même heure, au même échafaud (t. I, p. 654).

Malesherbes ne meurt pas seul, mais avec des femmes. Dans ces *Mémoires*, les hommes ont, d'une manière générale une bonne raison de mourir de la guillotine. Ils sont défenseurs du Roi, ils ont pris les armes contre leur patrie, ils sont Danton ou Robespierre. Mais pour les femmes, la lame de la guillotine prend une couleur aléatoire, douloureuse, injuste. Elle tue l'innocente au hasard, comme la maladie tue au hasard une jeune fille de seize ans. Nous avons vu que la perte (ou le deuil), plus généralement le désenchantement, est féminisée dans l'œuvre. La naissance renforce cette féminisation, en rendant les exactions de la Terreur profondément arbitraires et cruelles sur les femmes. Un nom de famille n'est plus un bien protecteur pour une femme innocente. Comme le souvenir, il est lui aussi entaché d'une idée de fin.

De tous ces attributs qui parent les femmes et que nous pouvons dire physiques (la jeunesse, la beauté, la naissance), il en est un qu'elles ne peuvent jamais contempler de leur vivant, c'est celui de la sépulture.

d) La sépulture

Parler d'attribut physique pour parler d'une sépulture peut être largement discutable. Néanmoins, nous personnifions la personne disparue dans son monument funéraire. Le soin apporté à l'édification de certains mausolées témoigne de la volonté de « paraître » encore après la mort. Nous devons, pour aborder ce chapitre, partir du postulat qu'une tombe, lorsqu'elle existe, est un bien personnel qui nous représente après la mort, et qui participe à l'élaboration du souvenir. La sépulture peut être édifiée selon, ou indépendamment de, notre volonté. Dans ce dernier cas, elle est la représentation de l'édification de notre souvenir par un autre.

Le *triumvir* Crassus, à la fin du 1^{er} siècle avant notre ère, élève un tombeau colossal pour sa femme Cecilia Metella. Ce tombeau encore visible deux millénaires plus tard fascine l'auteur. Le monument est rappelé quatre fois dans les *Mémoires*. Lors du retour vers Paris après sa visite auprès de la Dauphine, et alors qu'il voyage de nuit en calèche, il contemple le ciel étoilé en s'adressant à sa muse, son esprit se transportant à Rome : « [q]ue ce tombeau ne vous cause aucune épouvante ; c'est celui d'une femme jadis aimée comme vous : Cecilia Metella reposait ici » (t. IV, p. 335). Le souvenir de la femme du *triumvir*, représenté dans la monumentalité de la sépulture, exprime pour l'auteur une forme d'absolu du sentiment amoureux désenchanté par la mort. Le verbe « reposer » à l'imparfait de l'indicatif montre que la défunte, ou plutôt son souvenir n'est plus, le mari Crassus ayant lui aussi rejoint la tombe. Le monument se vide à la mort de l'amant, et ne témoigne plus que de l'existence disparue du souvenir, c'est-à-dire qu'il témoigne de l'oubli. L'auteur rappelle ces souvenirs défunts lors de ses promenades à Rome : « [j]'herborise au tombeau de Cecilia Metella : le réséda ondé et l'anémone apennine font un doux effet sur la blancheur de la ruine et du sol » (t. III, p. 415). Le tombeau rappelle la ruine. Le cimetière des jeunes filles de Carlsbad rappelle l'existence de l'oubli lui-même. Jean Starobinski l'exprime ainsi :

Le thème du cimetière de campagne, dans la sensibilité européenne, est contemporain de celui des ruines : il désigne le même mouvement de la réminiscence impossible, le même effort de la mémoire désarmée qui questionne l'oubli sans le surmonter. Les destins obscurs, à jamais disparus, symbolisent un mystère inaccessible à la lumière de la conscience¹.

Cecilia Metella n'est pas une femme obscure tant que lui survit son mari, mais le devient à la mort de ce dernier. Son tombeau, sous la plume du narrateur, rejoint le même mystère inaccessible que celui du destin de la « jeune femme coiffée en cheveux » de Weissenstadt, et vaut pour fosse commune.

La disparition du souvenir qui est censé être combattue par la sépulture peut aussi, chez le narrateur, être combattue par une lecture frénétique des épitaphes et par leur retranscription dans les pages des *Mémoires* : « [s]ur une petite croix de bois noir on lit cette autre épitaphe : *Virginia Acerbi, d'anni 72, 1824. Morta nel bacio del Signore* : les années sont dures à une belle Vénitienne » (t. IV, p. 413). L'épitaphe sert aussi de complément à l'interprétation d'un tombeau :

Le seul tombeau un peu frappant du cimetière fut élevé d'avance par une femme qui tarda ensuite dix-huit ans à mourir : l'inscription nous apprend cette circonstance ; ainsi cette femme espéra en vain pendant dix-huit ans son sépulcre. Quel chagrin nourrit en elle ce long espoir ? (t. IV, p. 412-413).

Cette femme voit donc son tombeau de son vivant pendant dix-huit années. A défaut d'un amant

¹ Jean Starobinski, « La Mélancolie dans les ruines », in *L'Invention de la liberté*, Genève, Skira, 1987, p.180.

pour lui ériger une sépulture et rappeler son souvenir, l'épithaphe prend la place de cet amant. Elle ravive le souvenir en prêtant sa voix au passant, ici le narrateur. La lecture de l'épithaphe donne corps au souvenir : « [n]on loin de la tombe du magistrat est celle d'une femme étrangère : mariée à l'âge de vingt-deux ans au mois de janvier, elle décéda au mois de février suivant. Elle ne voulut pas aller au-delà de la lune de miel ; l'épithaphe porte : *Ci rivedremo*. Si c'était vrai ! » (t. IV, p. 414). L'écriture ressemble alors à un acte funéraire. Donner voix aux épithaphe donne voix aux défunt(e)s. Lors d'une errance dans un cimetière sans clôture près de Venise, il trébuche sur une pierre sépulcrale : « [l]a défunte juive s'appelait Violante ; elle m'attendait depuis 398 ans, pour lire son nom et le révéler » (t. IV, p. 643). Lorsque sa sœur Lucile meurt, Chateaubriand est dans l'incapacité de trouver la fosse dans laquelle son corps est jeté. Il lui concède alors dans son œuvre une sépulture littéraire : « [j]'ai pris soin de beaucoup de tombeaux dans ma vie, il était de mon sort et de la destinée de ma sœur que ses cendres fussent jetées au ciel » (t. II, p. 246). Le sépulcre est multiforme, et donne ici l'impression d'être sublimé quand il touche au féminin. Le tombeau de madame de Staël, élevé par ses parents et dans lequel eux aussi reposent, se trouve au milieu d'un « taillis mêlé d'arbres plus grands » (t. IV, p. 183). L'auteur n'a pas le droit d'y pénétrer, seule Juliette Récamier y entre :

[...] madame Récamier, pâle et en larmes, est sortie du bocage funèbre elle-même comme une ombre. Si j'ai jamais senti à la fois la vanité et la vérité de la gloire et de la vie, c'est à l'entrée du bois silencieux, obscur, inconnu, où dort celle qui eut tant d'éclat et de renom, et en voyant ce que c'est que d'être véritablement aimé (t. IV, p. 184).

Ce bosquet inconnu sur les rives du lac Léman est le dernier bien de madame de Staël. Après sa jeunesse passée dans des conversations de salons auprès de sa mère, après son extraordinaire personnalité qui attire des hommes beaucoup plus jeunes qu'elle, après sa naissance comme fille de riche banquier, son tombeau devient le dernier bien, le dernier attribut physique, que ses proches viennent admirer et pleurer. Il représente toute la puissance évocatrice de l'amour entre deux êtres. Il n'est pas ici lieu de prières pour le salut d'une âme, mais lieu de communion entre deux âmes.

La sépulture masculine ne présente pas la même finalité dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Pour Nicolas Poussin, l'auteur déterre un bloc de marbre antique pour faire tailler le buste du peintre, et en toute fausse modestie, fait inscrire sur le tombeau « *F.-A de Ch. à Nicolas Poussin, pour la gloire des arts et l'honneur de la France* » (t. III, p. 316). Pour son ami Armand Carrel, il inscrit consciencieusement en bas de page, les notes de frais que lui coûte l'entretien de la tombe. D'une façon générale, elle témoigne, certes, du devoir de remémoration, mais permet surtout à l'auteur de se représenter comme acteur majeur (et bienfaiteur) de ces témoignages. Les sépultures

féminines sont dotées d'une signification complètement différente. L'auteur s'efface devant la mémoire d'une femme. Sa sépulture, dernier « attribut physique », symbolise une forme d'absolu amoureux, derrière lequel se cache l'épouvante de l'oubli sitôt les proches de la défunte à leur tour disparus. Trois cent quatre-vingt-dix-huit ans ne sont pas l'éternité, mais « la juive Violante » n'est déjà plus que le nom d'une pierre. Le deuil de l'espérance amoureuse prend naissance face au vertige de l'oubli, « mystère inaccessible à la lumière de la conscience » de Jean Starobinski. Par l'expression obsédante des Vanités chez la femme, par l'irruption violente du hasard absurde pendant la Terreur, par sa fuite voyageuse devant des images de jeunes femmes, l'auteur féminise le mot désenchantement et rend l'espérance amoureuse synonyme de sépulture.

La plus grande sépulture littéraire érigée en France pour une femme et qui va marquer tous les auteurs de cette première moitié du XIX^e siècle est une fiction. *Atala* est un succès dès sa publication et permet à Chateaubriand de faire une entrée fracassante dans ce siècle qui suit le précédent si mal achevé.

3. L'environnement littéraire

a) La mort d'Atala

Atala est un court roman qui met en scène une jeune indienne, vierge et chrétienne, dans les forêts d'Amérique. Pour ne pas rompre le serment que sa mère a fait à sa naissance devant Dieu (serment qui oblige sa fille à rester vierge), Atala s'empoisonne et ainsi se soustrait aux relations charnelles que lui inspire son amour pour l'indien Chactas. En 1801, période de renouveau religieux, ce roman vient à point pour illustrer les « harmonies de la Religion chrétienne avec les scènes de la nature et les passions du cœur humain¹ ». *Atala* est le pendant littéraire féminin de *Werther*² de la fin du siècle précédent, mais pendant littéraire énantiomorphe. Si les deux héros se suicident par amour, la cause initiale est différente. *Atala* (un an avant la publication de *René*) marque toute une génération d'écrivains ou de futurs écrivains. Ce qui provoque un tel engouement littéraire est bien sûr son suicide, et plus particulièrement l'esthétisation de son suicide. Elle ne met pas fin à ses jours violemment comme Werther d'une balle dans la tête, mais d'une façon plus lente, plus romancée. Le poison a certainement une

¹ Préface de Jean-Claude Berchet in François-René de Chateaubriand, *Atala - René*, *op.cit.*, p. 30.

² Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, *op. cit.*

connotation romantique qui permet de faire durer, d'étirer, le dernier soupir. C'est avec du venin de serpent que Cléopâtre met fin à ses jours et à son amour pour Marc Antoine. Roméo s'empoisonne également en voyant le corps inerte de Juliette. Les poisons, venins, potions, philtres, drogues, ont une charge symbolique forte depuis la Circé d'Homère. Ils modifient la perception des choses en étirant le temps de la narration, dilatant les souffrances des personnages et exacerbant leurs sentiments. La mort d'Atala représente un tiers du récit. Cette mort devient édifiante pour le monde littéraire sous le Consulat. L'image peut-être la plus forte de cette représentation est l'ensevelissement du corps (immortalisé par le peintre Girodet).

Quand notre ouvrage fut achevé, nous transportâmes la beauté dans son lit d'argile. [...] Prenant alors un peu de poussière dans ma main, et gardant un silence effroyable, j'attachai, pour la dernière fois, mes yeux sur le visage d'Atala. Ensuite je répandis la terre du sommeil sur un front de dix-huit printemps ; je vis graduellement disparaître les traits de ma sœur et ses grâces se cacher sous le rideau de l'éternité [...]¹.

Si l'auteur avait écrit ce roman à la fin de sa carrière littéraire, nous pourrions dire qu'il est un condensé de ses expériences malheureuses : Atala agonise comme Pauline de Beaumont, elle est « tour à tour consolante et consolée² », tandis que Pauline, s'adressant au narrateur, dit : « [v]ous êtes un enfant ; est-ce que vous ne vous y attendiez pas ? » (t. II, p. 143) ; Atala est considérée par Chactas comme sa sœur (même si aucun lien de sang ne les unit), tandis que Lucile de Chateaubriand est la sœur réelle du narrateur et la douleur de sa mort « lui fait jeter ses cendres au ciel » ; la mort de Delphine de Custine lui rappelle sa chevelure qui fut célèbre au tribunal révolutionnaire, tandis que Chactas, portant sur ses épaules la défunte, « [sa] chevelure, jouet des brises matinales, étendait son voile d'or sur [s]es yeux³ ». Ainsi une multitude de traits, de motifs, présents dans *Atala* sont aussi dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Mais le roman est publié en 1801, alors que la première mort féminine (celle de Pauline) relatée dans les *Mémoires* a lieu en 1803. Ce qui veut dire qu'*Atala* est une forme de « plagiat par anticipation⁴ ». La fiction semble inspirée par la réalité qui n'est pas encore, ou alors, la réalité s'inspire de la fiction qui a été. Dans *La Main enchantée*⁵, Gérard de Nerval fait mourir son héros par pendaison ; lui-même se pend vingt ans plus tard. S'inspire-t-il de son personnage pour mettre fin à ses jours ou a-t-il tout simplement plagié le réel à venir ? Chateaubriand a-t-il mystérieusement décrit dans *Atala* ce qui lui arrive plus tard dans le réel ou fait-il le choix de s'inspirer de son célèbre roman pour relater les morts

¹ François-René de Chateaubriand, *Atala - René*, *op.cit.*, p. 140.

² *Ibid.*, p. 132.

³ *Ibid.*, p. 139.

⁴ Ce terme est emprunté à Pierre Bayard in *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

⁵ Gérard de Nerval, *La Main enchantée*, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

féminines dans les *Mémoires d'outre-tombe* ? Forcément, le mémorialiste, s'il veut justifier, ou légitimer, son écriture aux yeux du public et au jugement de la postérité, doit impérativement plaire. La mort de Pauline, comme celles de toutes les autres morts féminines racontées, participent à l'*ethos* de l'œuvre. Nous pouvons penser que les ressorts narratifs utilisés pour la description de la mort d'Atala ont resservi entre autres pour celle de Pauline. Celle-ci meurt comme Atala, dans une lente agonie. Cette agonie permet de rendre compte du caractère profondément vertueux du personnage. Le narrateur des *Mémoires* voit revenir le confesseur de la chambre de Pauline « essayant ses yeux et disant qu'il n'avait jamais entendu un plus beau langage, ni vu un pareil héroïsme » (t. II, p. 145). A la mort d'Atala, le prêtre tombe dans les bras de Chactas, subjugué par le sacrifice chrétien de la jeune fille.

Mais la jeune indienne est morte pour rien. Le vœu de sa mère pouvait être relevé par l'évêque de Québec, et elle aurait ainsi pu vivre son amour avec Chactas. C'est moins l'inutilité de son geste que le tragique d'une situation irréversible engendrée par l'ignorance qui est ici montré. Atala apprend, une fois le poison bu, qu'elle peut continuer à vivre chrétiennement avec Chactas. Roland Barthes nomme ce mouvement de retournement, le *comble*. C'est pour lui un ressort de la tragédie classique : « [...] c'est précisément quand Agamemnon condamne sa fille qu'elle le loue de ses bontés¹ ». Pour Barthes, c'est précisément l'idée du comble qui transforme le hasard en signe. Nous avons pris pour exemple dans un chapitre précédent la mort du duc d'Enghien qui, sous un aspect de hasard assassin, se métamorphose en signe de la fin inévitable et inéluctable du Premier Empire. Pouvons-nous alors interpréter l'idée du comble dans la mort d'Atala ? Il semble que les morts féminines des *Mémoires* répondent à la mort de la jeune indienne. Le hasard de sa mort pourrait se transformer en signe des Vanités. Atala se suicide (acte formellement proscrit par la religion) pour respecter un vœu religieux. L'absurde inutilité de cette mort vient transcender l'expression des Vanités, comme l'absence de Juliette Récamier à l'Office des Ténèbres inspire, ou exalte, cette même expression. L'idée du comble alors dépasse le roman lui-même et vient rebondir dans les *Mémoires* en exprimant l'inévitable finitude des femmes, incarnée par la vanité de leur jeunesse, de leur beauté, de leur naissance ou de leurs richesses. La mort d'Atala semble marquer de son empreinte les morts féminines des *Mémoires d'outre-tombe*.

Elle n'est pas la seule jeune femme à se suicider dans la littérature du XIX^e siècle et nous retrouvons la jeune indienne sous d'autres accoutrements, dans d'autres pays, d'autres époques et sous d'autres plumes.

¹ Roland Barthes, *Essais Critiques*, op. cit., p. 201.

b) D'autres *Atala*

La mort de la jeune indienne n'est pas le seul suicide de la littérature française sous le Consulat. *Delphine* de madame de Staël, publié un an après *Atala*, vaut à son autrice les foudres de Napoléon et son exil hors de Paris. Mais ce n'est pas la mort de Delphine qui lui vaut l'exil. C'est la portée politique du roman, qui dénonce la désillusion des espoirs (apportés par la Révolution), étouffés définitivement par le Premier consul. Dans ce roman, beaucoup plus long que celui de Chateaubriand, Madame de Staël fait mourir son héroïne. Celle-ci, ne pouvant survivre à l'exécution prochaine de son amant, décide de se suicider. Selon Jean-Claude Berchet, l'autrice se reprend à plusieurs fois pour décider de la façon dont Delphine se suicide¹. Le poison l'emporte, et là encore grâce à celui-ci, la narration s'étire. Après l'avoir ingéré, l'héroïne suit la voiture qui emmène son amant jusqu'au peloton d'exécution et meurt à l'instant où l'ordre d'ouverture du feu va être donné. Nous ne savons pas si le suicide d'*Atala* par ingestion d'un poison a une influence sur la fin de *Delphine*. L'idée du suicide arrive dans les toutes dernières pages du roman de madame de Staël, et il n'est peut-être pas présomptueux d'avancer que ces dernières pages ne sont pas encore écrites à la sortie du roman de Chateaubriand. Ce dernier a-t-il eu une influence sur l'écrivaine ? Peut-être. Toute déduction est incertaine. La différence entre *Atala* et *Delphine* est l'absence de l'idée de comble dans ce suicide. Delphine ne regrette à aucun moment son geste puisque Léonce est condamné à être fusillé.

Le suicide féminin est né avec les mythes. Antigone, dans la version de Sophocle, préfère se pendre plutôt que subir le châtiment de Créon. Héro, dans l'œuvre d'Ovide, se jette d'une tour, en apprenant la mort de son amoureux Léandre. Et puis il y a Jocaste, Phèdre, Alcinoé, Déjanire – épouse d'Héraclès, etc. Le XIX^e siècle hérite des siècles qui le précèdent. Le grand suicidé du siècle précédent est sans conteste un homme, Werther. Mais les femmes dans la littérature française se suicident également. La Présidente de Tourvel, dans *Les Liaisons dangereuses*, se suicide socialement en se retirant dans un couvent, comme la princesse de Clèves, et toutes deux meurent ensuite très rapidement. La mort de Virginie est sans conteste un suicide, en réaction à la honte de devoir enlever sa robe – sous les yeux de Paul – pour être sauvée de la noyade. La Julie de Rousseau ne se suicide pas, mais lorsqu'elle tombe malade après avoir sauvé le petit Marcellin au milieu d'un lac, elle meurt dans une grande sérénité, un grand apaisement. Le XIX^e siècle, après *Atala* et *Delphine*, a d'autres grandes suicidées, Esther dans *Splendeurs et misères des courtisanes* de Balzac en 1838, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert en 1857, *Thérèse Raquin* d'Émile Zola dix ans

¹ Note de Jean-Claude Berchet in Madame de STAËL, *Delphine*, édition d'Aurélié Foglia, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2017, p. 1071.

plus tard, etc. Dans cette seconde moitié du siècle, le suicide n'est plus sublimé, et celui d'Emma Bovary n'a plus du tout la même signification que celui d'Atala. Une étude consacrée au suicide féminin dans la littérature russe peut nous éclairer sur le parcours parallèle pris par la littérature française, et certainement d'autres littératures. Selon cette étude, « le suicide est la fin préférée de certaines héroïnes emblématiques de la littérature russe du XIX^e siècle¹ », et représente une allusion cachée à la fin cruelle de la *Pauvre Lise* de Nikolai Karamzine, nouvelle parue à Moscou en 1792.

L'une des causes du succès incroyable de la nouvelle fut justement son dénouement inattendu. Le suicide de Lise était une provocation à l'adresse du public. Il ébranlait (à dessein) l'horizon d'attente du lecteur pour ce qui concernait l'attitude de l'héroïne sentimentale. [...] elle s'approprie un geste qui était avant elle « réservé » au comportement social masculin : le sacrifice de soi, comme signe d'une mort noble et héroïque (dans le paradigme du classicisme)².

Le suicide féminin dans la littérature devient au XIX^e siècle un « geste féministe » avant l'heure. Il revendique, en un geste ultime, une autonomisation de la femme, il démontre l'absoluité de la volonté féminine dans le libre-arbitre, débarrassée de la crasse misogyne des sociétés patriarcales. Sans entrer dans une étude psychologisante du suicide féminin, nous pouvons dire qu'en littérature, celui-ci permet une focalisation interne, une introspection de l'héroïne. A l'heure où la chasteté de la femme est décrétée vertu première par les hommes de ce siècle, eux-mêmes infidèles et souvent débauchés, Anna Karénine rejoint de concert Emma Bovary dans cette visée émancipatrice que représente, paradoxalement, le suicide. Cette étude sur la littérature russe nous fait remarquer une certaine convergence d'idées avec la littérature française. Pouvons-nous pour autant dire que les morts féminines dans la littérature française du XIX^e siècle sont des allusions cachées à la mort d'Atala ?

Le suicide des héroïnes de romans au XIX^e siècle nous ramène inmanquablement à *Atala*. La jeune indienne est le premier personnage littéraire célèbre qui ouvre le siècle, en choisissant de mourir. Elle n'est peut-être pas destinataire d'allusions cachées dans les romans ultérieurs d'autres auteurs, mais est sans conteste le point de départ d'une expression exacerbée du désenchantement, du « vague des passions », puis du « mal du siècle » propre à cette période post-révolutionnaire (et que nous allons aborder au chapitre suivant). La mort d'Atala est édifiante. Le comble de son suicide est qu'il ne sert à rien, hormis à se priver de vivre un amour passionnel. Nous retrouvons dans les *Mémoires d'outre-tombe* ce même motif d'inutilité, d'absurdité,

¹ Christo Manolakev, Marie Vrnat-Nikolov, « La *Pauvre Lise* de N. M. Karamzin et le suicide féminin dans la littérature russe du XIX^e siècle » in *Revue des études slaves*, Tome soixante-quatorzième, Fascicule 2-3, Paris, I.E.S., 2002. p. 729.

² *Ibid.*, p. 734-735.

dans l'expression des morts féminines, par les emprisonnements arbitraires ou par les jugements expéditifs de la Terreur. Et plus largement, toujours dans ces *Mémoires*, cette expression s'élargit dans l'expression même du féminin. La jeune fille, dont l'engrais d'un jardin de fleurs se prépare sous la « peau fraîche » (t. IV, p. 413), traduit cette absurdité de la vie, où toute chose comme tout être, finit un jour par disparaître. Le motif des Vanités, attaché à l'expression du féminin dans l'œuvre de Chateaubriand, plonge très certainement ses racines dans la mort d'Atala, Nous pouvons peut-être même voir cette mort comme la première manifestation d'une pensée et d'un imaginaire nourrissant l'œuvre à venir. Si nous voulons tenter de nous faire une idée de la représentation de la mort féminine dans ces *Mémoires*, à la lumière du suicide d'Atala, nous pouvons peut-être laisser la parole à une femme russe, Marina Tsvetaeva, née un siècle après Chateaubriand, et que ce dernier n'aurait certainement pas reniée : « [b]ien sûr j'en finirai par un suicide, car mon désir d'amour est un désir de mort¹ ». A l'image de Delphine, l'insatisfaction amoureuse trouve une réponse dans sa propre mort. Et à l'imitation du personnage de son roman *Atala*, Chateaubriand prend l'habit de Chactas dans ses *Mémoires*. Il chante sa douleur face à l'inéluctable dépossession des femmes en les représentant dans leur finitude, ou dans leur mort. *Atala* est peut-être l'élément, non pas fondateur, mais premier de l'expression du sentiment de désenchantement dont s'emparent plus tard Vigny ou Musset.

c) Le « désenchantement du monde² »

Le « vague des passions » dont parle Chateaubriand dans le *Génie du Christianisme* est le grand frère du « mal du siècle ». Si le premier est conceptualisé pour pouvoir être condamné un peu plus loin dans *René* (dans une visée apologétique du message chrétien), le second, identifié comme motif révélateur du romantisme des années 1830, est voué à se contorsionner pour survivre et parcourir les décennies qui séparent Senancour de Flaubert en passant par Baudelaire. Chateaubriand définit ainsi le « vague des passions » :

Dégoutées par leur siècle, effrayées par leur religion, [ces âmes ardentes] sont restées dans le monde, sans se livrer au monde : alors elles sont devenues la proie de mille chimères ; alors on a vu naître cette coupable mélancolie qui s'engendre au milieu des passions, lorsque ces passions, sans objet se consomment d'elles-mêmes dans un cœur solitaire³.

¹ Marina Tsvetaeva, *Vivre dans le feu, Confessions*, Présenté par Tzvetan Todorov, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 456.

² Nous reprenons le titre d'un ouvrage de Marcel Gauchet, déjà repris par Simone Bernard-Griffiths, in Simone, Bernard-Griffiths, Textes réunis et présentés par, *Difficulté d'être et mal du siècle dans les Correspondances et Journaux intimes de la première moitié du XIX^e siècle*, Clermont-Ferrand, Librairie Nizet, 1998, p. 8.

Voici posées les pierres de ce qui va être appelé à une grande prospérité littéraire dans le siècle et qui participera, vu sous un certain angle, à l'élaboration de ce courant romantique. Dans son *Désenchantement du monde*, Marcel Gauchet présente cette mélancolie par une série de questions sans réponse : « [...] pourquoi moi ? Pourquoi naître maintenant quand personne ne m'attendait ? Que me veut-on ? Que faire de ma vie quand je suis seul à décider ? [...] A quoi bon avoir vécu si l'on doit disparaître sans laisser de traces [...] ¹ ? ». Ce questionnement sans réponse devient un *topos* dans les arts en général, avec pour représentation emblématique, *Le Voyageur au-dessus de la mer de nuages* du peintre Caspar David Friedrich. S'inscrit peu à peu dans l'esprit des jeunes gens (également en réaction à la mainmise de la bourgeoisie sur la société), un mal-être qui peut être vu comme l'équivalent de la mélancolie coupable décrite par Chateaubriand. Musset exprime cette mélancolie coupable dans *La Confession d'un enfant du siècle*.

Ce fut comme une dénégation de toutes choses du ciel et de la terre, qu'on peut nommer désenchantement, ou si l'on veut, *désespérance*, comme si l'humanité en léthargie avait été crue morte par ceux qui lui tâtaient le pouls. De même que ce soldat à qui l'on demanda jadis : A quoi crois-tu ? [...] ainsi la jeunesse de France, entendant cette question, répondit la première : A rien².

Il est difficile d'attribuer précisément à un auteur ou à une œuvre la paternité de ce « mal du siècle ». Le « vague des passions » théorisé par Chateaubriand n'est peut-être lui-même qu'un rameau du *Sturm und Drang* de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Ce dernier connaît une évolution buissonnante en Europe, et c'est certainement lui qui s'incarne, en France après le passage du souffle révolutionnaire, dans la littérature, le théâtre, la peinture, la sculpture... et dont rend si bien compte le roman semi-autobiographique de Musset. L'hyperesthésie des personnages de romans ou de théâtre (douleur, ennui, maladie, passion, souffrance puis plus tard spleen) est révélée et exacerbée, par les événements historiques (guerres napoléoniennes, choléra et révolution de Juillet).

Toute la maladie du siècle présent vient de deux causes ; le peuple qui a passé par 93 et par 1814 porte au cœur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus ; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux³.

Pour Musset, « [t]out ce qu'il publie entre l'hiver 1832 et l'été 1834 dit quelque chose de la misère de l'homme face au néant⁴ ». Nous n'allons pas entrer plus avant dans l'analyse de la notion de

³ François-René de Chateaubriand, *Génie du Christianisme I*, Présentation par Pierre Reboul, Paris, Flammarion, « GF », 1966, p. 310.

¹ Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde, Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, « NRF », 1985, p. 302.

² Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Édition de Sylvain Ledda, Paris, Flammarion, « GF », 2010, p. 74.

³ *Ibid.*, p. 80.

⁴ Préface de Sylvain Ledda, *Ibid.*, p. 8.

« mal du siècle », qui se traduit essentiellement dans la littérature de la première moitié du XIX^e siècle, par un état de souffrance particulière des personnages, une tristesse qui engendre le dégoût de vivre, avec comme conséquence des attitudes contradictoires ou instables. La question qu'il faut peut-être se poser, et c'est Sylvain Ledda qui le propose, est : « [s]urvivre au mal du siècle, n'est-ce pas la forme aiguë du désenchantement¹ ? ».

Le désenchantement, ou la *désespérance* de Musset, se retrouve dans l'expression de la féminité dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Le narrateur conclut ainsi dans les toutes dernières pages de son œuvre :

[...] et ma vie solitaire et silencieuse marchait au travers du tumulte et du bruit avec les filles de mon imagination, Atala, Amélie, Blanca, Velléda, sans parler de ce que je pourrais appeler les réalités de mes jours, si elles n'avaient elles-mêmes la séduction des chimères. J'ai peur d'avoir eu une âme de l'espèce de celle qu'un philosophe ancien appelait une maladie sacrée (t. IV, p. 602-603).

Cette maladie sacrée (ainsi nommée peut-être par Hippocrate) couvre un spectre allant de l'épilepsie convulsive jusqu'à la folie. La boucle semble se refermer avec le *Génie du Christianisme*. Le narrateur des *Mémoires* se considère donc malade, comme les « âmes ardentes » du *Génie* en proie aux « milles chimères ». Il ne croit pas plus aux filles de son imagination qu'aux femmes de sa vie, puisque tout au long de l'œuvre ces dernières meurent, tandis que lui, continue à vivre. L'espace laissé vacant par les défuntes le terrifie parce qu'il témoigne de sa solitude, de la même façon que la mort de sa nourrice devient le miroir de son image d'homme seul et isolé. Comment survivre à cela ? Lorsque Pauline de Beaumont le rejoint en Italie pour mourir, il s'épouvante.

Pourquoi l'a-t-on laissée seule dans ce voyage ? pourquoi ne lui avez-vous point écrit ? Que deviendrons-nous si nous la perdons ? qui nous consolera d'elle ? Nous ne sentons le prix de nos amis qu'au moment où nous sommes menacés de les perdre. [...] le ciel nous en punit ; il nous les enlève et nous sommes épouvantés de la solitude qu'ils laissent autour de nous (t. II, p. 137).

Il écrit alors à madame de Staël : « [...] je suis comme un enfant qui a peur dans la solitude² ». Cette solitude, engendrée par la disparition de toutes ces femmes (réelles ou chimériques), est synonyme d'épouvante pour le narrateur parce qu'il devient témoin survivant d'un spectacle « où tout ce qui était n'est plus ». La « maladie sacrée » du narrateur se traduit par une « forme aiguë du désenchantement », qui consiste à regarder en face ce spectacle des Vanités, puis à danser avec, comme « nos soldats ont valsé au monastère d'Alcobaça avec le squelette d'Inès de Castro » (t. IV, p. 362). Nous avons vu plus haut que l'idée de dépossession entraîne forcément l'idée d'un

¹ *Ibid.*, p. 27.

² Lettre à madame de Staël in François-René de Chateaubriand, *Correspondance générale*, I, 1789-1807, Textes établis et annotés par Béatrix d'Andlau, Pierre Christophorov et Pierre Riberette, Paris, Gallimard, « NRF », 1977, p. 281.

manque. Ce manque, ou cette dépossession, est le trait révélateur de l'inaccessibilité à un idéal qui peut se résumer en une quête insatisfaite d'un absolu (peut-être amoureux au travers de l'image de la femme). L'insatisfaction se transforme dans les *Mémoires* en « désenchantement aigu », où les os d'Inès de Castro viennent s'entrechoquer avec ceux de la belle Paule, avec ceux de la Reine et avec ceux de Pauline, sur qui une des mains du narrateur « se trouvait appuyée sur son cœur qui touchait à ses légers ossements » (t. II, p. 146). Le « désenchantement du monde » de Marcel Gauchet ou la « *désespérance* » de Musset, se dessinent dans les *Mémoires*, quand Chateaubriand peint, sous le dernier voile de vie d'une mourante, la forme macabre et terrifiante de son squelette.

Le squelette d'Atala n'est pas rendu visible par l'auteur, tout juste suggéré par le corps inerte de la jeune indienne porté par Chactas. Peut-être pouvons-nous dire avec ce suicide féminin que Chateaubriand précède, voire suscite, le « mal du siècle », et qu'il se répercute plus tard dans la représentation de la mort féminine dans les *Mémoires*. L'expression d'un profond désenchantement semble être ici encore l'invariant clé pour la percevoir et la comprendre. Mais toutes ces représentations de morts féminines sont-elles réelles ou ne sont-elles pas en partie fictionnelles ?

d) Le pacte de lecture

Au XIX^e siècle, le genre des Mémoires est finissant et intéresse de moins en moins le siècle suivant. Même si dans les *Mémoires de ma vie* commencés en 1809, Chateaubriand dit : « [j]'écris principalement pour rendre compte de moi à moi-même » (t. I, p. 61), quand il les reprend plus tard, en 1830, avec un projet beaucoup plus vaste et qu'il les nomme *Mémoires d'outre-tombe*, l'objectif est clairement annoncé : « [j]e ne dirai de moi que ce qui est convenable à ma dignité d'homme [...] il ne faut présenter au monde que ce qui est beau » (t. II, p. 157). Chateaubriand écrit, sans conteste, pour la postérité. Le pacte de lecture entre lui et son lecteur est ainsi défini. Ses *Mémoires* ont une visée épideictique. L'éloge d'une certaine idée de la France (d'Ancien Régime), d'une certaine idée de l'aristocratie, d'une certaine idée de la religion, le compte-rendu des événements ou des drames historiques et personnels, tout ceci doit participer à l'éloge de l'auteur lui-même. Son œuvre doit être le miroir du monde comme il doit être le miroir de lui-même. Selon Jean-Claude Berchet, l'évolution détectée dans les *Mémoires d'outre-tombe* (par rapport aux *Mémoires de ma vie*), « est inséparable des habitudes mondaines de Chateaubriand qui, dans les années 1810, fréquente de plus en plus une société aristocratique encore pénétrée du vieil

esprit de "bonne compagnie" » (t. I, p. 58). Le poétique maintenant prédomine sur le narratif. Si l'auteur est pénétré de cet esprit de « bonne compagnie », il n'écrit néanmoins pas pour elle mais pour un public beaucoup plus large. Selon André Monglond, la Révolution bouleverse la littérature.

La Révolution, en ruinant l'influence littéraire de la bonne compagnie, a réalisé pour l'écrivain cette condition nouvelle : il n'a plus écrit pour un cercle limité, choisi, dont il était connu, dont les décisions faisaient loi. Désormais il s'est adressé à un immense public dont il était difficile, impossible, de connaître les goûts, devant qui, tant il était lointain, anonyme, le poète ou le romancier n'a plus éprouvé la moindre gêne à se déshabiller. [...] Les "montreurs" ont donc étalé leur vie secrète sur les tréteaux forains¹.

Derrière l'expression caricaturale de « montreurs » se cache une critique ferme de cette exposition du *moi* des auteurs. Mais quelle est, pour Chateaubriand, la matière de l'œuvre, la matière de ce qu'il a à montrer ? Ses *Mémoires* sont-ils réellement un miroir du monde et de lui-même, ou une construction en partie imaginaire ? Pouvons-nous parler de fictionnalisation obligatoire lorsque nous ne voulons « présenter au monde que ce qui est beau » ? Est-ce vraiment une exposition de son *moi* qu'il nous livre dans les *Mémoires*, ou un autre *moi*, retravaillé, pour témoigner de cet air du temps que les critiques littéraires nomment « mal du siècle » ? L'auteur en écrit la plus grande partie après sa démission de toute fonction publique officielle, c'est-à-dire après la révolution de Juillet 1830. Quand il révisé l'intégralité de ses livres qui viennent grossir son œuvre à la fin de sa vie, Hugo, Musset, Lamartine, Sand, Vigny, habitent pleinement ce monde littéraire français, que lui tente désespérément de ne pas quitter. Il sait que les *Mémoires d'outre-tombe* peuvent le faire revenir hanter définitivement ce monde. Il les travaille donc jusque sur son lit de mort. Forcément, les ajouts, les suppressions, les modifications, l'embellissement d'une manière générale, poussent l'œuvre à la frontière de la fiction et de la non-fiction. Selon Aristote, « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité² ». La nécessité ici est de rendre compte du *moi* de l'auteur au sein de la grande histoire, et dans cet esprit de « désenchantement du monde » qui imprègne la littérature et les arts en général après la Terreur et la fin du Premier Empire. La fictionnalisation d'une partie des souvenirs de l'auteur n'est donc absolument pas à exclure. La représentation de la mort féminine doit participer à l'économie générale de l'œuvre qui est de présenter le roman de la vie de Chateaubriand. Peut-être la main posée sur le cœur de Pauline n'a-t-elle jamais senti – « Oh ! moment d'horreur et d'effroi » (t. IV, p. 146) – le cœur s'arrêter ; peut-être le portrait de madame Mocenigo n'a-t-il jamais existé, de la

¹ André Monglond, *Le Prérromantisme français II*, *op. cit.*, p. 273.

² Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 98.

même manière que l'auteur n'a jamais aperçu un quelconque sourire sur la mâchoire de la Reine. Peu importe. Simone Balayé, dans sa préface de *Corinne ou l'Italie*, explique ce qui oriente chaque œuvre : « [...] l'opinion gouverne le roman et la société qu'il décrit. On doit avant tout se conformer aux règles en vigueur dans le groupe où chacun se voit, pour toute sa vie, imposer une place et l'attitude qui convient à cette place¹ ». Chateaubriand prend la posture du dernier fidèle d'un monde disparu (celui des Bourbons), et à ce titre prend l'habit d'un grand désenchanté.

L'expression de la mort féminine participe donc à cette expression générale de désenchantement, fût-elle une retranscription infidèle de la réalité. Un but trop affiché diminue la portée esthétique de l'œuvre et diminue sa valeur morale. Nous pouvons faire un parallèle avec l'article de Fabienne Bercegol sur le portrait des rois que Chateaubriand dessine dans ses *Mémoires*.

A coup sûr, les rois y gagnent en pittoresque, mais leurs portraits n'en gardent pas moins une fonction désacralisante [...]. Les rois n'y conservent plus rien de l'aura sacrée que leur conféraient leur naissance et leur fonction, et qui faisait d'eux des personnages fabuleux, à mi-chemin entre l'homme et Dieu. Leur image, ainsi désenchantée, annonce elle aussi l'écroulement du régime des valeurs qui en étaient le fondement idéologique².

En dessinant le portrait des rois dans leur désacralisation, comme le portrait des femmes dans leur finitude, l'auteur participe à cette expression de désenchantement portée par les *Mémoires*. Le pacte de lecture n'est pas rompu, au contraire. Le lecteur de 1849 voit dans l'œuvre posthume un témoignage d'une époque révolue mais qui résonne bruyamment dans cette Europe ou les printemps des peuples de 1848 fanent les uns après les autres dans la nuit hivernale des réalités mercantiles des sociétés préindustrielles. La puissance d'évocation du désenchantement réside en grande partie dans l'éloge de la finitude de la femme. Nous avons dit un peu plus haut que ces *Mémoires* ont une visée épictétique. Pour Fabienne Bercegol, « [l]'éloge ne resurgit que dans les portraits qui donnent prise à l'éloquence de la mort, celle où peut le mieux s'illustrer le génie du narrateur des *Mémoires d'outre-tombe*³ ». Les portraits que Chateaubriand peint dans son œuvre sont aussi bien masculins que féminins, mais pour ces derniers, il semble que la désillusion est le composant principal de son mélange de couleurs.

Pour conclure cette partie consacrée à l'espace littéraire au XIX^e siècle, nous pouvons peut-être insister sur le rôle joué par Chateaubriand dans l'élaboration du sentiment de

¹ Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Préface de Simone Balayé, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1985, p. 20.

² Fabienne Bercegol, « Figures du désenchantement : les rois et leurs portraits dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°55, Paris, Association Guillaume Budé, 1996, p. 335.

³ *Ibid.*, p. 327.

désenchantement, transcendé plus tard (par des auteurs comme Musset) en « mal du siècle ». Ce sentiment, issu probablement du *Sturm und Drang* allemand, est déjà visible dans l'esthétisation de la mort d'Atala (suicide par poison) en 1802. Nous retrouvons les mêmes motifs esthétisants dans l'expression de la mort féminine dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Est-ce à dire que l'auteur fictionnalise en partie cette expression dans ses *Mémoires* pour imiter la mort d'Atala, ou plagie-t-il, comme Nerval, le futur ? Nous ne le saurons jamais vraiment. Mais – nous rejoignons Fabienne Bercegol – la visée épictétique de cette œuvre posthume trouve son plein épanouissement dans l'expression de la mort en général, et certainement des morts féminines en particulier (qui jalonnent la vie de l'auteur). Nous retrouvons ces invariants que sont l'insatisfaction amoureuse dans la quête d'un idéal féminin inaccessible, les signes des Vanités dans toute tentative de représentation de la femme, et les désillusions apportées par l'Histoire. Chateaubriand précurseur et père inspirateur des Hugo, Lamartine, Musset, Vigny, et plus généralement du Romantisme français ? Nous allons tenter de répondre à ceci en étudiant maintenant plus précisément, même si nous nous en sommes déjà un peu approchés, l'espace immatériel dans lequel se débat Chateaubriand.

B. L'immatériel

Si nos yeux étaient sensibles aux rayons *gamma*, nos jours et nos nuits seraient rythmés, non par le soleil, mais par la nébuleuse du Crabe. Celle-ci illumine notre ciel de ses rais. Mais l'extrême petitesse de notre capacité sensorielle visuelle ne nous laisse apercevoir qu'une infime partie de l'espace qui nous entoure. Nous sommes des aveugles qui nous disons clairvoyants. Alors nous nous créons un monde, un espace fait de toutes pièces et dans lequel nous évoluons, un espace dans lequel nous croyons ou espérons pouvoir croire en quelque chose d'intangible, mais pourtant immatériel. L'« inconcrétude » de cet espace est peut-être propre à chacun. Chateaubriand décrit le sien. Nous allons donc étudier la représentation de la mort féminine dans les *Mémoires d'outre-tombe* par le prisme de cette immatérialité propre à l'auteur. Elle se distingue par trois grands aspects, l'un sujet à diverses interprétations, un deuxième sujet à l'idéal amoureux et un dernier sujet à une forme de poétisation de la mort féminine. L'aspect le plus commun, le plus partagé, de cette première moitié du XIX^e siècle est bien sûr le sentiment religieux, revigoré paradoxalement par une décennie de déchristianisation.

1. Les interprétations

a) La religion et les superstitions

Moins de dix ans après l'instauration du culte de la Raison, qui se veut une forme d'expression de l'esprit humain débarrassée de toute forme de croyances religieuses, paraît en 1802 le *Génie du Christianisme*, essai argumentatif et apologétique de la religion chrétienne. Napoléon voit dans le succès de librairie de cette œuvre l'occasion de se présenter comme le nouveau fils aîné de l'Église et récompense aussitôt l'auteur d'une fonction officielle à Rome. Chateaubriand reste fidèle à la religion chrétienne jusqu'à la dernière ligne du dernier paragraphe du dernier livre des *Mémoires* : « [...] après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité » (t. IV, p. 608). Point final. Plus rien d'autre ne sort officiellement de sa plume. Mais si ce point final est définitivement chrétien, tout ce qui précède est plus ambigu.

Ce sont des morts féminines, celles de sa mère et de sa sœur, qui convertissent réellement

l'auteur à la religion chrétienne. Il a trente ans, alors en exil en Angleterre, lorsqu'il reçoit une lettre de sa sœur Julie lui annonçant le décès de leur mère. Au moment où cette lettre lui arrive, Julie elle-même est déjà morte.

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 (t. I, p. 700).

L'auteur – Jean-Claude Berchet en fait la remarque¹ – insiste sur le rôle médiateur de sa sœur dans cette conversion. C'est moins le décès de sa mère que l'annonce de ce décès par la voix de sa sœur (comme sortie du tombeau) qui provoque la crise morale amenant à la conversion religieuse et à la rédaction du *Génie du Christianisme*. Dans les faits, Chateaubriand a déjà commencé un *Essai* sur les révolutions et un opuscule sur la religion chrétienne en réaction au poème blasphématoire de Parny *La Guerre des dieux*. Mais ce qui nous intéresse ici est ce que nous dit le narrateur des *Mémoires*, à savoir que la voix d'une toute nouvelle défunte (sa sœur) évoquant une défunte plus ancienne (sa mère) provoque chez lui un basculement : « [j]e ne me remis de ce trouble que lorsque la pensée m'arriva d'expier mon premier ouvrage par un ouvrage religieux : telle fut l'origine du *Génie du Christianisme* » (t. I, p. 700). La mort féminine, comme tout le reste des *Mémoires*, semble ainsi placée sous le patronage de la religion chrétienne. Chateaubriand continue ainsi sur cette idée d'une religion salvatrice des tourments des sociétés : « [i]l est donc très probable que, sans le christianisme, le naufrage de la société et des lumières eut été total² ».

Mais, et c'est peut-être là qu'est l'ambiguïté de la représentation du motif religieux associée à l'idée de la finitude féminine dans les *Mémoires*, l'angoisse du néant semble surgir au détour de certains mots ou de certaines idées. Même s'il se pose en chevalier de la Chrétienté, le doute, au sens pascalien, reste présent. Nous avons déjà eu l'occasion d'aborder une partie du passage ci-dessous dans un chapitre précédent.

Non loin de la tombe du magistrat, est celle d'une femme étrangère : mariée à l'âge de vingt-deux ans, au mois de janvier, elle décéda au mois de février suivant. Elle ne voulut pas aller au-delà de la lune de miel ; l'épithaphe porte : *Ci revidremo*. Si c'était vrai !

Arrière ce doute, arrière la pensée qu'aucune angoisse ne déchire le néant ! Athée, quand la mort vous enfoncera ses ongles au cœur, qui sait si dans le dernier moment de connaissance, avant la destruction du moi, vous n'éprouverez pas une atrocité de douleur capable de remplir l'éternité [...] Ah ! oui, *ci rivedremo* ! (t. IV, p. 414).

Nous interprétons ces commandements (« arrière le doute », « arrière la pensée ») comme des

¹ Note 3, t. I, p. 700.

² François-René de Chateaubriand, *Génie du Christianisme II*, Présentation par Pierre Reboul, Paris, Flammarion, « GF », 1966, p. 248.

injonctions que le narrateur applique à sa propre conscience. Selon le pari de Pascal, il vaut mieux croire que ne pas croire. Mais la fermeté de sa croyance s'oppose à l'ébranlement de l'Histoire. Le « vague des passions », ou le « mal du siècle », vus précédemment, ne s'acclimatent en fait que très peu avec la ferveur religieuse. Comme le propose Sylvain Ledda : « [q]u'on la nomme "école du désenchantement" avec Balzac ou "désespérance" avec Musset, l'angoisse du ciel vide se fait plus amère après les désillusions politiques des premières années de la monarchie de Juillet¹ ». Lorsque l'auteur écrit en 1838 sur la mort de Pauline de Beaumont et qu'il mentionne la lettre de consolation que lui adresse madame de Staël, nous pouvons entendre en sourdine une mise en doute de l'autre vie : « Madame de Beaumont aurait été bien heureuse dans ce moment, si le ciel lui eût permis de renaître ! Mais nos attachements, qui se font entendre des morts, n'ont pas le pouvoir de les délivrer [...] » (t. II, p. 155). Le narrateur se plaît également à présenter certaines superstitions sans commenter davantage le regard qu'il porte sur elles. Lors de son ambassade à Berlin, la princesse Guillaume lui fait visiter les appartements du « *grand palais* » : « [...] elle me montrait une chambre hantée à certains jours par une dame blanche, et, en se serrant contre moi avec une certaine frayeur, elle avait l'air de cette dame blanche » (t. III, p. 80). Celle-ci n'est bien sûr pas sans rappeler l'allégorie de la mort vue précédemment : « [...] une dame blanche, un peu maigre (t. II, p. 639). S'il ne commente pas la croyance en cette supposée chambre hantée, l'attitude de la princesse Guillaume lui donne l'occasion de montrer un certain dédain ironique (la princesse ayant en fait peur de sa propre ombre). Cette ironie peut être vue comme un rappel au nécessaire besoin de la religion.

Peut-être pouvons-nous y voir, comme Sylvain Ledda, « [...] le choix de la religion comme dernier refuge des âmes blessées offrant [...] une échappatoire au désenchantement personnel² » ? Ou alors, nous pouvons faire un parallèle avec Lamartine. Celui-ci a pleuré une amante (Elvire) comme jeune homme, puis a pleuré la mort de sa fille comme jeune père, entre-temps il a pleuré la mort de deux de ses sœurs et de sa mère : « [...] le nom d'Elvire recouvrait tant d'inspiratrices qu'il n'en désignait aucune ; Elvire, c'était la femme aimée et perdue, par la mort, l'absence ou l'oubli³ ». Lamartine a vécu « une expérience authentiquement religieuse, connaissant tour à tour les certitudes d'une adhésion volontaire et les tâtonnements d'une religion de cœur à la manière de Rousseau⁴ ». C'est cette religion de cœur qui pénètre l'âme moderne et

¹ Préface de Sylvain Ledda in Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, *op. cit.*, p. 28-29.

² *Ibid.*, p. 27.

³ Préface de Marius-François Guyard in Alphonse de Lamartine, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. XVI.

⁴ *Ibid.*, p. XIV.

fait dire à André Monglond : « [c]omment dire plus clairement que le sentiment religieux pénètre l'âme moderne [...]. Or, cette invasion date de Rousseau, du préromantisme¹ ». Lamartine rejoint Chateaubriand comme Elvire rejoint Pauline. Toutes deux représentent l'expression d'un profond désespoir, d'un profond désenchantement, mais qui dans le refuge de la religion chrétienne prennent le nom de mélancolie. La représentation de la mort féminine dans les *Mémoires*, tour à tour éclairée par la religion chrétienne, par une religion de cœur, ou par des formes de superstitions, exprime dans tous les cas une forme de langueur mélancolique qui participe à ce « mal du siècle », et que la critique a depuis, peut-être, rangé dans la catégorie de romantisme.

La religion chrétienne est l'étendard fièrement conquis et déployé par le chevalier de Chateaubriand. Il flotte sur la plus grande des tours de son espace mémoriel, là où les âmes blessées se réfugient et viennent soigner leur désenchantement. Il en est que leur absence de cette « tour littéraire » surprend.

b) Natalie de Noailles

Des femmes, des épouses, des maîtresses, des jeunes filles ou des vieilles femmes se télescopent dans les *Mémoires*. Elles meurent, naissent, disparaissent, ressurgissent, puis disparaissent à nouveau. Il en est une qui n'existe pas, ou du moins qui ne fait qu'une fugace apparition dans un chapitre (mais celui-ci finit retranché de la version finale). Elle est donc officiellement absente de l'œuvre². Et pourtant, selon Jean d'Ormesson, c'est un des grands amours de l'auteur.

Natalie-Luce-Léontine-Joséphine de Laborde, comtesse Charles de Noailles, plus tard duchesse de Mouchy [...] fut, sinon, comme le soutiennent quelques commentateurs, la plus vive passion de la vie de René et la seule femme qu'il ait vraiment aimée, du moins une des incarnations à la fois les plus parfaites et les plus secrètes de ses rêves de Sylphide³.

Une absence fait toujours sens. Pourquoi le grand amour de Chateaubriand n'est-il donc pas mentionné dans ces *Mémoires* comme peuvent l'être Pauline ou Juliette ? Il est impossible que l'auteur écrive le nom de la ville de Grenade sans penser à son séjour amoureux. Pour vivre pleinement celui-ci, il subit une tempête en pleine mer, une attaque de pirates, tombe malade, est

¹ André Monglond, *Le Préromantisme français II*, op. cit., 1966, p. 9-10.

² Une allusion à Natalie de Noailles existe cependant : « Méréville était une oasis créée par le sourire d'une muse [...] » (t. II, p. 219).

³ Jean d'Ormesson, *Mon dernier rêve sera pour vous, Une biographie sentimentale de Chateaubriand*, op. cit., p. 152.

victime de brigands, mais accomplit son voyage initiatique en terminant dans les bras de celle qui s'était promise à lui en cas de succès. De plus, la vie de Natalie de Noailles ressemble à une destinée tragique, épique, et sa disparition aurait mérité une place de choix dans l'œuvre. Elle est mariée à quinze ans à un homme qu'elle aime passionnément mais qui la trompe ; elle est enfermée dans les cachots de la Terreur où elle assiste à la décapitation de son père ; ensuite elle rejoint son mari en Angleterre qui utilise un subterfuge odieux et cruel pour la tenir éloignée de lui. Son histoire d'amour avec Chateaubriand commence après son retour en France. Projetant un voyage en Espagne avec lui – qui ne peut finalement se faire, madame de Chateaubriand n'étant pas encore prête à accepter l'inacceptable – ils se donnent rendez-vous dans les jardins de l'Alhambra à Grenade en 1807, après un périple homérique qui le mène d'Athènes à Carthage en passant par Jaffa (raconté dans *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*). Leur histoire d'amour dure cinq ans. Puis Natalie, à partir de 1817, sombre lentement dans la folie et meurt dix-huit ans plus tard, seule, dans un asile. Elle n'apparaît pas une fois sous la plume de l'auteur dans son œuvre.

Lorsqu'il rédige le livre dix-huitième de ses *Mémoires* racontant son périple outre-Méditerranée, Natalie est morte depuis quelques années. Il ne mentionne qu'à peine son passage par Grenade et encore moins ce rendez-vous passionné avec elle sous les ombrages des orangers de l'Alhambra. Rien n'est dit de cette exaltation à l'amour que le climat du sud de l'Espagne prodigue à de nouveaux amants. Pourtant, si nous nous référons à un passage retranché des *Mémoires*, nous pouvons découvrir que l'auteur s'interroge sur cette absence dans *l'Itinéraire*.

Mais ai-je tout dit dans *l'Itinéraire* sur ce voyage commencé au port de Desdémone et fini au pays de Chimène ? Allais-je au tombeau du Christ dans les dispositions du repentir ? Une seule pensée remplissait mon âme ; je dévorais les moments : sous ma voile impatiente, les regards attachés à l'étoile du soir, je lui demandais l'aquilon pour cingler plus vite. Comme le cœur me battait en abordant les côtes d'Espagne ! Que de malheurs ont suivi ce mystère ! Le soleil les éclaire encore ; la raison que je conserve me les rappelle (t. IV, p. 648).

La raison qu'il conserve est certainement à mettre en rapport avec la raison perdue de Natalie. Celle-ci, qui est peut-être l'amour de sa vie, meurt folle. Comment représenter la finitude de celle qui a déjà quitté le monde « sensé » des femmes et des hommes avant de mourir ? La folie a-t-elle pris au dépourvu le narrateur au point qu'il est incapable d'en parler ? Une femme devenue folle est-elle encore une femme pour le narrateur des *Mémoires* ? Existe-t-elle encore seulement pour lui dans son souvenir ? L'auteur rappelle seulement dans ses *Mémoires* ce qu'il dit dans *l'Itinéraire* : « [la] vallée de Grenade est délicieuse et ressemble beaucoup à celle de Sparte : on conçoit que les Maures regrettent un pareil pays » (t. II, p. 267). Rappelons-nous, pour tenter de bien comprendre, que l'absence n'est jamais dénuée de sens. Il ajoute un peu plus loin : « [l']Alhambra, le Généralife, le Monte-Santo se sont gravés dans ma tête comme ces paysages fantastiques que,

souvent à l'aube du jour, on croit entrevoir dans un beau premier rayon de l'aurore » (t. II, p. 267). Grenade est la ville de leur première fois, c'est la ville qui met fin à leur quête mutuelle et qui crée un début à leur histoire charnelle, c'est l'aube du jour, celui du « beau premier rayon », mais c'est aussi celui du paysage utopique, car l'auteur dit bien ne faire que croire l'apercevoir. L'apparition de la folie de Natalie vient-elle assombrir, flouter, les contours de la mémoire du narrateur lorsqu'il évoque Grenade ? Cette folie semble empêcher le souvenir de soulever le voile de l'outre-tombe.

Pendant mon séjour dans la ville des sultanes, un guitariste, chassé par un tremblement de terre d'un village que je venais de traverser, s'était donné à moi. Sourd comme un pot, il me suivait partout : quand je m'asseyais sur une ruine dans le palais des Maures, il chantait debout à mes côtés, en s'accompagnant de sa guitare (t. II, p. 267).

Ce livre dix-huitième est revu par l'auteur en 1846, soit à peine deux ans avant sa mort. Nous savons que dans les dernières années, Chateaubriand devient sourd. Le plus important dans l'analyse de cette absence de Natalie est de ne pas tomber dans le piège de faire dire aux mots ce que nous souhaiterions qu'ils disent, mais « de bien repérer les *imaginaires du langage*, à savoir : [...] la parole comme instrument ou expression de la pensée [...] »¹. L'image de ce guitariste « sourd comme un pot » associé à l'image de la ruine est intéressante. La ruine est depuis le *Génie du Christianisme* une poétique des morts. La ruine, lorsqu'elle est ouvrage du temps, « environne la mort des plus douces illusions de la vie² ». Et rappelons-nous la phrase de Senancour vue un peu plus haut : « [...] c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles, en peu de traits et d'une manière énergique, les lieux et les choses extraordinaires³ ». Ce guitariste ne serait-il pas un double du vieil auteur ? Les chants et les sons de la guitare au milieu des ruines peuvent être considérés, ainsi que pour Philomèle vue dans un paragraphe précédent, comme un « hymne d'amour ».

L'harmonieux mendiant n'aurait peut-être pas composé la symphonie de la *Création*, mais sa poitrine brunie se montrait à travers les lambeaux de sa casaque, et il aurait eu grand besoin d'écrire comme Beethoven à mademoiselle Breuning : « Vénérable Éléonore, ma très chère amie, je voudrais bien être assez heureux pour posséder une veste de poil de lapin tricotée par vous » (t. II, p. 267).

Le corbeau de Poe ne prend pas à Grenade l'apparence d'un rossignol, mais celui d'un chanteur guitariste. A l'image de Beethoven qui n'entendait plus ses mélodies, le chanteur (certainement un double de l'auteur) n'entend plus sa chanson d'amour (adressée à Natalie de Noailles ?)

¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 46-47.

² François-René de Chateaubriand, *Génie du Christianisme II*, Chronologie et introduction par Pierre Rebol, Paris, Flammarion, « GF », 1966, p. 40.

³ Voir le chapitre « Le chant des ruines » p. 89.

qu'accompagne sa guitare. Les « lambeaux de [l]a casaque » du mendiant répondent aux « lambeaux de [son] existence » (t. IV, p. 669). Plus jamais la raison perdue ne reviendra pour elle, plus jamais l'ouïe perdue ne réapparaîtra pour lui, et surtout, plus jamais l'histoire d'amour ne recommencera pour eux deux. Chateaubriand poétise les propos de Marc Aurèle vus précédemment : « [...] personne ne perd d'autre existence que celle qu'il est en train de vivre et [...] il n'en vit pas d'autre que celle qu'il perd¹ ».

L'absence de Natalie dans les *Mémoires* participe indirectement à l'idée de la finitude féminine. Pour le lecteur qui ne connaît rien de la vie de l'auteur, cette absence passe inaperçue. Pour celui qui la connaît, l'absence devient totalement signifiante. Le lecteur entend derrière les mots du narrateur l'absence assourdissante d'une femme qui n'est plus, et pour laquelle ce même narrateur chante un « hymne d'amour » qu'il ne peut lui-même plus entendre. Le sens de cette absence est peut-être, comme pour une anamorphose, de déformer le sens des mots pour donner au lecteur averti la signification réelle du tableau de Grenade, à savoir encore une fois un immense désenchantement face au deuil amoureux d'une femme disparue dans la folie.

c) Les anamorphoses scéniques

Dans un précédent chapitre, nous avons mis en évidence la prégnance du concept des Vanités dans l'écriture de Chateaubriand. Nous avons pris comme exemple l'absence de Juliette Récamier lors de l'Office des Ténèbres à Rome pendant la Semaine sainte (alors que l'auteur, ambassadeur auprès du Saint-Siège, y assiste). L'éloignement de la femme aimée (et la peur de perdre cet amour) face à la grandeur et à la beauté du *Miserere* d'Allegri lui fait peut-être prendre conscience du caractère fini de toute chose, en tout cas il l'exprime dans ses *Mémoires*. Il révèle ainsi l'impotence d'un vieux pape, la fadeur d'un prince ou la décrépitude d'un palais. En peinture, celui qui exprime d'une façon originale ces Vanités est Hans Holbein en 1533 avec le tableau des *Ambassadeurs*, et la technique de l'anamorphose. Une masse informe (comme un os de seiche) se situe au bas du tableau représentant deux notables ; os qui se révèle être, par un regard rasant, un crâne humain. La mort, ainsi présente, rend terriblement futile la notabilité des personnages.

Le narrateur des *Mémoires* utilise cette même technique picturale, adaptée à l'écriture. Sa position par rapport à certaines scènes, ou plutôt sa façon de regarder, laisse apparaître dans la représentation une forme étrange, sombre, qui rappelle l'outre-tombe. Cette fois, ce n'est pas lui

¹ Marc Aurèle, *Soliloques*, *op. cit.*, p. 30.

qui fait un pas de côté pour se détacher de la scène, mais la scène elle-même qui paraît se dédoubler. Nous sommes au chapitre premier du livre trente-huitième. Il décrit son arrivée à Carlsbad pour rendre visite à la fille aînée de Louis XVI, la Dauphine en exil. Marie-Thérèse est une miraculée. Elle a vécu treize mois seule dans un cachot sous la Terreur et ne doit sa survie qu'à un caractère bien trempé¹. Le narrateur passe un peu de temps en sa compagnie et décrit cette vie de salon réduite à sa plus simple expression (quelques fidèles et quelques domestiques). Il rend sa dernière visite à la Dauphine le vendredi 31 mai 1833 vers sept heures du soir.

[...] elle adressait un mot à chacun [...] entre chaque phrase elle retombait dans une distraction. Son aiguille multipliait ses mouvements, son visage se rapprochait de sa broderie ; j'apercevais la princesse de profil, et je fus frappé d'une ressemblance sinistre : Madame a pris l'air de son père ; quand je voyais sa tête baissée comme sous le glaive de la douleur, je croyais voir celle de Louis XVI attendant la chute du fer (t. IV, p. 321).

L'image de la mort (sous les traits du père) apparaît dans le visage de la fille, visage concentré et penché sur l'ouvrage. Le profil de la princesse, comme l'os de seiche d'Holbein, se révèle être le masque mortuaire du père. La suite du texte est intéressante car cette anamorphose semble contaminer la fin du chapitre. Le narrateur aperçoit avant de partir le lendemain matin la fille de Louis XVI au *Mühlbad* (bains du Moulin) : « [m]adame la Dauphine arriva, vêtue d'une mesquine robe de soie grise ; elle portait sur ses épaules un châle usé et sur sa tête un vieux chapeau. Elle avait l'air d'avoir raccommodé ses vêtements, comme sa mère à la Conciergerie » (t. IV, p. 322). La Terreur s'invite à nouveau et la mort vient se juxtaposer sur des portraits de femmes, ici une femme survivante. Quelques fois, « l'anamorphose littéraire » se superpose au portrait d'une femme déjà disparue, mais elle rappelle tout de même la vanité du sujet ou de la fonction, comme le crâne d'Holbein rappelle la vanité des deux notables. Lors de la présentation de l'auteur par son frère à la cour de Versailles, tous deux courent vers la galerie des Glaces pour se trouver sur le passage de la Reine.

Elle se montra bientôt entourée d'un radieux et nombreux cortège ; elle nous fit une noble révérence : elle semblait enchantée de la vie. Et ces belles mains qui soutenaient alors avec tant de grâces le sceptre de tant de rois, devaient, avant d'être liées par le bourreau, ravauder les haillons de la veuve, prisonnière à la Conciergerie (t. I, p. 332).

Le point focal de ce tableau sont les mains de la Reine. Ces mains qui portent « le sceptre de tant de rois » sont vues simultanément dans la même phrase comme des mains gracieuses et belles, et en même temps des mains qui repriseront des haillons, et qui seront ensuite liées par un bourreau. L'« anamorphose littéraire », comme pour le visage de la Dauphine, donne à la vie l'apparence de la mort, et à la mort l'apparence de la vie. Elle permet de rendre compte de la

¹ Sylvie Yvert, *Mousseline la Sérieuse, Ainsi l'appelaient Marie-Antoinette*, Paris, éditions Héloïse d'Ormesson, 2015.

précarité du bonheur, même pour la Reine. Mais cette anamorphose montre surtout que cette précarité ne se révèle pas brutalement chez les femmes. Elle se délove lentement dans la prison du Temple comme elle s'installe progressivement dans le salon de la Dauphine à Carlsbad. Les mains de Marie-Antoinette reprisent des haillons parce qu'elles ne veulent pas mourir ; sa fille Marie-Thérèse, quarante ans plus tard, dans la pénombre du salon de Carlsbad croit toujours qu'elle accédera un jour au trône de son père. Le concept des Vanités appliqué aux femmes est lent, insidieux, chez Chateaubriand. Pour les hommes, il apparaît plus soudainement : « [v]anités des destinées humaines ! ce souverain que je voyais pour la première fois, ce monarque si puissant était Louis XVI à six ans de son échafaud ! » (t. I, p. 331). Il y a peut-être une certaine idéalisation de l'auteur pour les femmes victimes des révolutions, et donc une volonté d'étirer le drame de ces vaines passions.

C'est le cas avec la duchesse de Berry. Son fils, Henry V, petit-fils du roi Charles X, est le successeur officiel à la couronne de France. La Révolution de 1830 et l'accession au pouvoir de Louis-Philippe l'écartent définitivement de cette couronne. Lors de la traque de la duchesse après sa tentative de soulèvement de la population, Chateaubriand va prendre fait et cause pour elle : « *Madame, votre fils est mon roi !* » (t. IV, p. 194). Il se met en scène comme avocat de la défense dans un procès fictif qui n'est pas sans rappeler ceux de l'Inquisition.

Puis, d'après l'expertise des lieux, il sera prouvé que l'*accusée* a été pendant six heures à la géhenne de feu dans un espace trop étroit où quatre personnes pouvaient à peine respirer, ce qui a fait dire contumélieusement à la torturée qu'on lui faisait la *guerre à la Saint-Laurent*. Or, Caroline-Ferdinande, étant pressée par ses complices contre la plaque ardente, le feu aurait pris deux fois à ses vêtements, et, à chaque coup que les gendarmes portaient en dehors à l'âtre embrasé, la commotion se serait étendue au cœur de la délinquante et lui aurait fait vomir des bouillons de sang (t. IV, p. 193).

L'auteur fictionnalise la vie de la duchesse et métamorphose celle-ci en nouvelle martyre. Pouvons-nous y voir une forme d'anamorphose ? D'une certaine façon oui. La duchesse de Berry mène une vie « légère », adultérine, séditeuse, et nous voyons subitement apparaître une Cymodocée¹. Bien sûr, tout est exagéré. C'est moins la fonction d'avocat d'une prétendante au trône de France que le rôle de nouveau tribun fidèle aux Bourbons qui anime Chateaubriand. Mais ce qui est intéressant de relever ici est la transformation du réel, ou plutôt l'exploitation qui en est faite. Pour l'auteur, la femme semble être la figure de prédilection pour interpréter le concept des Vanités, que ce soit sous forme d'« anamorphoses littéraires » ou de tout autre procédé (nous pourrions dire « hagiographie » pour le cas de la duchesse de Berry). Celle-ci ne veut pas renoncer au trône, de la même façon que les mains de la Reine ne veulent pas mourir, ou

¹ Personnage de martyre chrétienne in François-René de Chateaubriand, *Les Martyrs I et II*, Paris, Flammarion, « Classiques », 1948.

que la Dauphine ne veut pas arrêter d'espérer. Pour les femmes, le procédé d'anéantissement est donc terriblement lent et explique certainement en partie la mélancolie, le désenchantement exprimé dès que l'auteur aborde l'idée de féminité dans les *Mémoires*. Toutes ces interprétations auctoriales n'iraient-elles donc pas finalement de pair avec une nouvelle époque, celle du choléra, des révolutions, des empires ou des déroutes, mais aussi celle d'un athéisme violent puis d'une religiosité exacerbée, bref un bouleversement majeur qui affecterait simultanément toute la société, les Arts et les Lettres, que nous avons abordé un peu plus haut sous le nom de « désenchantement du monde », et que nous pourrions finalement appeler un certain « air du temps » ?

d) Un « air du temps »

Dans sa préface de *Cromwell*, Victor Hugo remarque « qu'avec le christianisme et par lui, s'introduisait dans l'esprit des peuples un sentiment nouveau, inconnu des Anciens et singulièrement développé chez les Modernes, un sentiment qui est plus que la gravité et moins que la tristesse : la mélancolie¹ ». La mélancolie est certainement devenue l'encre de la littérature européenne. Si les Grecs anciens ne ressentent pas le besoin d'une réflexion eschatologique, plus tard en Europe, les chrétiens sont hantés par celle-ci. La finitude de l'être devient un sujet de questionnement, d'angoisse pour tout le monde, dont l'intérêt va souvent de pair avec les grands bouleversements que connaissent les sociétés. Dans la période de renouveau religieux que connaît le début du XIX^e siècle, la violence n'en est pas moins toujours présente. Le grenadier mort gelé en 1812 dans la Bérézina n'a rien à envier à l'esclave noir mort de chaud cent ans plus tôt dans la cale d'un navire. Néanmoins quelque chose a changé. Le début du XIX^e siècle n'est pas le même que le début des autres siècles. La violente succession des événements est sans commune mesure avec tout ce qui a précédé. Cette période voit un empereur impulsif remplacer un avocat sanguinaire, avant d'être balayé lui-même par un ancien roi plus prompt à fuir qu'à gouverner. La littérature de ce début de siècle semble vouloir montrer ou exprimer ces cataclysmes imprévisibles en témoignant d'un « désenchantement du monde » (que nous pouvons peut-être corrélérer avec la mélancolie décrite par Hugo). Cette expression littéraire serait une sorte de reflet de la société, ou une forme de représentation des mentalités, qui tendraient à vouloir, par le prisme du désenchantement, oublier rapidement ces événements, à vite tourner la page d'une histoire devenue chaotique, fût-elle odieuse et insoutenable. Chateaubriand cite dans ses *Mémoires* le

¹ Victor Hugo, *Cromwell*, Chronologie et introduction par Annie Ubersfeld, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 67.

paragraphe d'un article qu'il écrit dans une auberge pour le *Mercur*, alors qu'il est arrêté par une tempête sur les rives encaissées du Rhône.

Ce fleuve, ces montagnes, ces sons, ces monuments gothiques, amusent un moment les yeux des spectateurs ; mais personne ne s'arrête pour aller où la cloche l'invite. Ainsi les hommes qui prêchent aujourd'hui morale et religion, donnent en vain le signal du haut de leurs ruines à ceux que le torrent du siècle entraîne ; le voyageur s'étonne de la grandeur des débris, de la douceur des bruits qui en sortent, de la majesté des souvenirs qui s'en élèvent, mais il n'interrompt point sa course, et au premier détour du fleuve, tout est oublié (t. II, p. 90-91).

L'esprit du temps est à l'oubli et à la fuite, car à l'inexprimable succède l'indicible. A la décapitation d'une Reine succède la Terreur, à la déroute d'un empire succède le choléra, et au passage du cercueil d'une jeune fille succède l'odeur de chlore : « [u]ne odeur de chlore formait une atmosphère empestée à la suite de cette ambulance fleurie » (t. IV, p. 93). Le chlore, comme un « premier détour du fleuve », permet de passer, de contourner, l'épouvante d'un cercueil d'une jeune fille. Ce passage, cette « courbe du fleuve » dont parle le narrateur, peut être vue comme une fuite de soi ou une fuite du monde. Nous avons vu un peu plus haut que, au moment de quitter des lieux en lesquels il sait qu'il ne reviendra pas, l'auteur capte des apparitions fugaces de jeunes femmes « à la volée », puis les intègre dans la narration et les fait apparaître comme des représentations d'une espérance amoureuse, d'un bonheur entrevu vite désenchanté par sa propre fuite. L'auteur en racontant ses voyages, allégorise le deuil amoureux, par ces visions fugaces de jeunes inconnues. Nous retrouvons l'esprit de voyage de Laurence Sterne. Dans le *Voyage sentimental* publié en 1768 (année de naissance de Chateaubriand), le révérend Yorick confesse :

C'a toujours été, je l'ai dit au lecteur, un des singuliers bonheurs de ma vie, d'être presque à toute heure éperdument amoureux de quelques femmes ; et ma dernière flamme s'étant trouvée soufflée tout d'un coup, à un détour de rue, par une bouffée de jalousie, je l'avais rallumée au pur flambeau d'Eliza, il n'y avait guère que trois mois – et j'avais juré, en le faisant, qu'elle me durerait tout mon voyage – [...]¹.

Le narrateur des *Mémoires d'outre-tombe* est certainement un « voyageur sentimental » au sens où Sterne le conçoit. Lors de ses déplacements, son pinceau attache de l'intérêt aux détails, aux sensations fugitives, aux impressions (*a priori*) passagères. La « jeune Waldmünchenienne », la jeune servante qui joue du piano au milieu du service, la petite hotteuse sont des détails de la narration. Ces détails servent le récit de Chateaubriand pour traduire quelque chose de beaucoup plus grand, plus vaste, comme peut servir par exemple le gazouillement de la grive de Montboissier : ce « son magique fit reparaître à [s]es yeux le domaine paternel » (t. I, p. 260) et lui « rappelait des jours perdus à la poursuite de cette félicité insaisissable » (t. I, p. 261). Tout voyage est un apprentissage, et si l'objectif du *Voyage sentimental* est différent de celui des voyages de

¹ Laurence Sterne, *Voyage sentimental*, Édition d'Alain Montandon, Paris, Classiques Garnier, « Classiques Jaunes », 2017, p. 141-142.

Chateaubriand, ce dernier semble s'inspirer de la légèreté (toute apparente) de Sterne pour capter l'instant fugace et le retranscrire dans ses *Mémoires*. Mais l'objectif est beaucoup plus sombre que celui de Sterne. L'exaltation de cette sensibilité est entièrement tournée vers l'expression de l'idée de finitude. Lors de son séjour chez les « Indiens de Niagara », Chateaubriand assiste à une pantomime de la petite indienne Mila, qui joue à l'indien ennemi, mourant en brave sous la torture.

[...] la petite fille mettait ses bras en croix comme dans le *cadre de feu*, et chantait la terrible chanson de mort avec un gazouillement qui ressemblait à celui d'un oiseau, puis elle se laissait tomber, se laissait coucher sur le dos, serrait ses jambes fines l'une contre l'autre, rapprochait ses deux bras étendus dans toute leur longueur, entr'ouvrait un peu la bouche et fermait avec lenteur ses yeux brillants, représentant la mort sous les formes les plus charmantes de la vie¹.

Lors de cette scène, la mort, comble de l'horreur, prend forme dans cette petite fille. La fugacité d'un « gazouillement » d'oiseau, la brièveté de cette vie incarnée par la courte vie de cette petite indienne faussement morte, cette bouche un peu ouverte qui tente d'exprimer l'indicible, la brillance de ses yeux qui répondent très certainement à la brillance des étoiles alors qu'elle est allongée sur le dos, tout ceci finalement se révèle avec les charmes, les espoirs de la vie que représente une petite fille. Ce voyage, fait par l'auteur alors qu'il a vingt-deux ans et raconté trente ans plus tard, montre ce que peut être « un voyageur sensible, aux impressions intimes et délicates² », tel que le définit Alain Montandon dans son introduction au *Voyage sentimental*. Comme Sterne, Chateaubriand mélange les observations de voyage avec les réflexions intimes. Comme Sterne qui popularise le terme de voyage en Europe en s'attachant aux singularités tant physiques que morales des femmes et des hommes, Chateaubriand s'attache au détail qui, sans le travail de l'écriture, aurait été tout de suite oublié.

La candeur m'entraîne et me touche, lors même qu'en certaines occasions, elle arrive à la dernière expression de sa naïveté. Ainsi le maréchal m'a raconté la mort de sa femme dans le langage du soldat, et il m'a fait pleurer : il prononçait des mots scabreux si vite, et il les changeait avec tant de pudicité, qu'on aurait pu même les écrire (t. II, p. 640).

Chateaubriand peint « l'air de son temps », fugace, volage, tourmenté, et vite oublié. Laurence Sterne, dans ses voyages, s'amuse du bonheur d'être partout éperdument amoureux de quelques femmes, Chateaubriand va plus loin dans cette insatisfaction amoureuse, et se plaît à peindre partout dans ses voyages les traces volatiles mais innombrables de la finitude féminine.

¹ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 1062-1063. « Le 20 janvier 1845, un secrétaire occasionnel nommé Lagneau vendit à un collectionneur un ensemble de pages provenant du manuscrit des *Mémoires* qu'il avait dérobé à son employeur » (t. I, p. 163). Ce passage cité n'apparaît plus que dans la collection de la Pléiade dans la partie « Variantes et Additions ».

² Alain Montandon in Laurence Sterne, *Voyage sentimental*, *op. cit.* p. 55.

L'instabilité de cette époque a engendré un espace immatériel particulier, un « air du temps » propre au XIX^e siècle, fugitif, mélancolique, fait d'instantanés capturés par la plume de l'écrivain qui, s'ils ne l'avaient été, seraient retombés aussitôt dans le néant des choses insignifiantes. La promptitude de ce siècle à l'oubli peut être contrecarrée par le travail de l'écrivain. Les interprétations à l'intérieur de cet espace peuvent être éclairées par la religion chrétienne, ou par des formes de superstitions, mais surtout par cette mélancolie décrite par Hugo et incarnée par Musset ou Lamartine. Chateaubriand interprète l'air de son temps avec en tête cette rengaine : « [...] les lambeaux de mon existence ont ainsi composé les printemps d'une multitude de femmes tombées après leur mois de mai. » (t. IV, p. 669). Il ne les oublie pas. La « courbe du fleuve » n'est peut-être elle aussi qu'une interprétation. Sterne semble s'amuser de ses amours incessantes, répétées, et passe de l'une à l'autre gaiement lors de ses voyages ; il semble que Chateaubriand tout en imitant celui-ci, va au-delà, et peint des reines, des maîtresses, des jeunes femmes, des jeunes filles, à peine entrevues lors de pérégrinations, avec cet « air du temps » si particulier où la religion, la folie, l'oubli ou la mort tentent si malhabilement de cacher la plus grande déconvenue de l'homme : l'idéal amoureux.

2. L'idéal amoureux

a) Un lyrisme d'outre-tombe

Il ne peut y avoir d'expression du sentiment amoureux sans une forme de lyrisme. Selon Claude Millet, « [l]e lyrisme romantique est pour une large part un lyrisme d'outre-tombe parce que le *Je* s'y vide et s'y creuse, fait l'expérience de la mort [...] »¹. Chez Chateaubriand, la femme est une figure de prédilection du concept des Vanités. Symbole de toutes les tentations de la chair auxquelles un sage doit une vie durant apprendre à renoncer, la femme, par la fragilité de ses attraits physiques, est la preuve de la précarité de l'existence. Il en est de même de l'amour d'une femme. Symbole de félicité absolue pour tout jeune homme mélancolique et rêveur comme peut l'être l'auteur alors adolescent, le sentiment amoureux n'en demeure pas moins un signe puissant de la vanité des sens – quels qu'ils soient – lorsqu'il s'évanouit étouffé par le temps qui passe, les contingences matérielles ou plus brutalement, la perte de l'être aimé. Tout ce qui vit ou qui naît dans la pensée d'un homme est destiné à se flétrir un jour, puis à mourir pour toujours. Mais le

¹ Claude Millet, *Le Romantisme*, *op. cit.*, p. 132.

« je » lyrique, en piochant dans la tombe, peut tenter de faire renaître le souvenir de ce qui a été, tenter de raviver ce sentiment amoureux, en redonnant corps à une idée, une pensée, par l'expression exacerbée de son « moi ». Nous avons vu dans la première partie de ce mémoire que l'auteur contemple son reflet dans le miroir tendu par toutes les femmes qu'il évoque et qui ont disparu avant lui. Ce « moi » reflété et porté par des femmes, se divise essentiellement en deux : un « je narré » dont le lecteur suit le cours de l'existence, et un « je narrant », qui parle depuis l'outre-tombe. La position temporelle du lecteur est donc à mi-chemin entre ces deux « je ». Il sert de pont entre eux. Cette position crée une intimité entre le narrateur et le lecteur. A la suite d'un passage où le « je narrant » rappelle un rêve avec des esclaves et « de jeunes Napolitaines » (déjà publié dans les *Martyrs*), il sermonne son lecteur :

Lecteur, si tu t'impatientes de ces citations, de ces récits, songe d'abord que tu n'as peut-être pas lu mes ouvrages et qu'ensuite je ne t'entends plus ; je dors dans la terre que tu foules : si tu m'en veux, frappe cette terre du pied, tu n'insulteras que mes os. Songe de plus que mes écrits font partie essentielle de cette existence dont je te déploie les feuilles (t. III, p. 632).

Le lecteur se fait donc rappeler à l'ordre. L'intimité entre celui-ci et le narrateur ne cesse tout au long des *Mémoires* de se construire et de se renforcer. Cette intimité est peut-être originale dans la longue tradition du genre des Mémoires et permet une certaine forme de lyrisme. Celui-ci exprime alors le sentiment amoureux (insatisfait dans les *Mémoires*) dans un genre littéraire où le lecteur s'y attend certainement le moins.

Lors de son voyage aux États-Unis, l'auteur se casse accidentellement le bras et se repose quelques jours sur une île au milieu d'un fleuve en compagnie d'indiens Creeks, et plus précisément en compagnie de deux indiennes métisses. Il loue leur beauté et la nature paradisiaque qui l'entoure. Puis il s'endort.

Quand je sortis de ce Léthé, je me trouvai entre deux femmes ; les odalisques étaient revenues ; elles n'avaient pas voulu me réveiller, elles étaient assises en silence à mes côtés ; soit qu'elles feignissent le sommeil, soit qu'elles fussent réellement assoupies, leurs têtes étaient tombées sur mes épaules (t. I, p. 517).

Ce livre huit (écrit en 1822) est revu en 1846, deux ans avant sa mort, c'est-à-dire cinquante-cinq ans après le voyage. Il est probable que la scène n'a jamais réellement eu lieu. Mais peu importe. Que nous dit-elle ? Elle fait écho à une scène de la *Jérusalem libérée*. Renaud, sous l'emprise de la magicienne Armide, mène une vie de paresse et de sensualité. Deux compagnons, venus le chercher, le découvrent « [...] lui dans ses bras, elle en l'herbe couchée [...] »¹. Chateaubriand « s'intertextualise » avec un poème épique du XVI^e siècle. Il s'accompagne lui-même du son de la lyre. Vers la fin des *Mémoires*, l'auteur s'interroge : « [v]ous souvenez-vous de mes études

¹ Le Tasse, *Jérusalem Libérée*, Traduction nouvelle de Michel Orcel, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2002, p. 410.

botaniques chez les Siminoles, de mes œnothères, de mes nymphéas dont je parais mes Floridiennes [...] ? Il ajoute ensuite en évoquant la petite indienne Mila : « [e]lle dort sans doute à l'éternité sous les racines d'une cyprière de l'Alabama [...] » (t. IV, p. 329). bercé du son de la lyre, le sentiment amoureux chez le narrateur se creuse donc bien dans la mort des femmes. L'insatisfaction amoureuse est prégnante dans les *Mémoires* parce que le sentiment amoureux se désenchanté dans la finitude féminine. Le narrateur, toujours dans le même esprit lyrique, apostrophe son lecteur à propos de l'amour : « Et vous, jeunes générations du moment, laissez venir vingt-trois années, et vous direz à ma tombe où en sont vos amours et vos illusions d'aujourd'hui » (t. II, p. 635). Il n'a pas plus d'illusions pour lui que pour les vivants qui lui succéderont. Ce lyrisme se teinte aussi de regrets amers lorsqu'il évoque une amie disparue – peut-être la plus chère. Madame de Duras est amoureuse de lui. Nous pensons que cet amour n'est pas réciproque.

Depuis que j'ai perdu cette personne [...] je n'ai cessé, en la pleurant, de me reprocher les inégalités dont j'ai pu affliger quelquefois des cœurs qui m'étaient dévoués. [...] Quand nos amis sont descendus dans la tombe, quel moyen avons-nous de réparer nos torts ? Nos inutiles regrets, nos vains repentirs, sont-ils un remède aux peines que nous leur avons faites ? Ils auraient mieux aimé de nous un sourire pendant leur vie que toutes nos larmes après leur mort (t. II, p. 638-639).

Ce chant plaintif du narrateur suscité par la perte d'une amie ressemble à une élégie amoureuse. L'intimité avec le lecteur, le ton lyrique employé, et surtout l'association persistante de la mort avec toute évocation d'une femme, peut nous faire dire que le narrateur tente de représenter l'idéal amoureux sous une forme systématiquement identique et répétitive. A la façon des poèmes homériques répétant inlassablement certains vers, Chateaubriand répète inlassablement le même motif de désenchantement amoureux dans cette finitude. Dans l'introduction aux *Poèmes d'Outre-Rhin*, Gérard de Nerval explique très bien cet effroi causé par le retour des mêmes paroles : « [i] semble qu'on réveille ainsi le sentiment de l'inflexible nécessité. [...] ce qui est immuable est uniforme ; et c'est un grand art dans certaines fictions, que d'imiter, par les paroles, la fixité solennelle que l'imagination se représente dans l'empire des ténèbres et de la mort¹ ». Par ce lyrisme propre à l'auteur, l'idéal amoureux s'assombrit dans la mort et prend l'aspect persistant du désenchantement.

Mais ce lyrisme, nous venons de le voir avec la notion du « moi », n'est absolument rien sans la notion d'égotisme.

¹ Gérard de Nerval, *Poèmes d'Outre-Rhin*, Édition établie, annotée et présentée par Jean-Yves Masson, Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1996, p. 35.

b) L'égotisme

Stendhal est le premier à utiliser ce mot (d'origine anglaise) sous la Restauration : « *Je et Moi*, ce serait, au talent près, comme M. de Chateaubriand, ce roi des *égotistes*¹ ». Il n'est pas facile de parler de soi sans éviter la complaisance narcissique. L'égotisme peut être un outil d'analyse de soi, et par rebond, de ceux qui nous entourent. Mais il peut aussi être vu comme un défaut. Selon l'édition de 1827 du dictionnaire Rivarol, l'égotisme est « l'habitude blâmable de parler de soi² ». Selon Pascal, deux siècles plus tôt, il est même « haïssable³ ». Si nous revenons à la période qui nous intéresse, la première moitié du XIX^e siècle, il est un avis d'un historien de la littérature, certes daté et dont les critiques sont largement discutables, mais qui paraît tout de même très intéressant. Il s'agit de celui d'André Monglond.

On comprend maintenant comment l'égotisme fut une condition, et indispensable, à la libération du lyrisme intérieur. Confidences indiscretes, confessions scandaleuses, cynisme même de certains aveux : ces accidents ne doivent pas nous dissimuler l'incomparable renouvellement qui favorise chez les préromantiques le contact avec le moi profond, qui rend possibles le *Lac* et l'*Isolement* (car les maîtres du lyrisme romantique ne puiseront pas à une autre source), et introduit la poésie jusque dans le roman, la critique et l'histoire⁴.

L'égotisme comme condition primordiale du lyrisme intérieur, voici peut-être ce qui doit nous guider dans notre recherche de la représentation de la mort féminine par le prisme du sentiment amoureux chez l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*. Ce qui explique que ces derniers prennent souvent l'apparence d'un journal intime. Jean-Claude Berchet le souligne régulièrement dans son édition lorsqu'il évoque des chapitres retranchés tardivement : « [i]l sacrifia en revanche le reste [...] jugé sans doute par son entourage à la fois trop libre et trop intime » (t. IV, p. 611). Lorsque le narrateur raconte sa course dans Paris après une jeune lingère âgée de deux cent seize ans (amante du maréchal de Bassompierre), c'est, non pas un *moi* historien, historique ou historicisé qu'il met en scène, mais son *moi* profond. En parcourant exactement le même chemin emprunté par l'amant deux siècles plus tôt, il tente, comme pour l'anneau de mariage de sa belle-sœur (vu précédemment), de courber cet espace fait de ruelles, de boutiques et d'immeubles, pour faire joindre les différentes temporalités du « je narrant », du « je narré », du lecteur et de la disparue. Toutes ces différentes temporalités qu'il essaie de réunir servent en fait à la mise en scène de son *moi* profond. Il ravive et s'approprie, sur un ton lyrique, l'étincelle amoureuse de Bassompierre

¹ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, in *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 6.

² Définition du dictionnaire Rivarol, in André Monglond, *Le Préromantisme français II*, op. cit., p. 294.

³ « Le *moi* est haïssable », in Blaise Pascal, *Pensées*, op. cit., p. 208.

⁴ André Monglond, *Le Préromantisme français II*, op. cit., p. 312.

pour se construire l'image d'un « amant maudit ». Cette image, il semble la soigner et la perpétuer dans toutes les « femmes tombées après leur mois de mai » (t. IV, p. 669) et qu'il évoque dans ses *Mémoires*.

Toute occasion est propice à une mise en scène de ce *moi* profond. C'est le cas lorsqu'il se lance sur la piste de la jeune gardienne de prison Zanze, alors qu'il attend la duchesse de Berry à Venise en 1833 (il a soixante-cinq ans). La duchesse se faisant attendre, l'auteur se passionne pour l'histoire du poète italien Silvio Pellico et de la petite italienne. Ce dernier, lors de son séjour en prison à Venise, écrit une partie de *Le Mie Prigioni*¹ dans lequel il raconte les visites de la petite fille du geôlier qui lui apporte du café et lui apparaît comme « un ange d'amour quand après avoir baisé un verset de la Bible, elle dit au prisonnier : "Toutes les fois que vous relirez ce passage, je voudrais que vous vous souvinssiez que j'y ai imprimé un baiser" » (t. IV, p. 620). Chateaubriand se lance avec l'aide de son domestique Hyacinthe dans une véritable enquête de terrain pour la retrouver. Dans un chapitre retranché très tardivement de ses *Mémoires*, il relate la rencontre avec la mère de Zanze, puis avec Zanze elle-même devenue mère de famille. Là encore, le *moi* de l'auteur se met en scène pour raviver cette étincelle qui a un jour éclairé fugitivement une geôle humide de Venise. Voici le *moi* de l'auteur avec la mère : « [q]uand nous avons été assis l'un près de l'autre, elle s'est emparée de ma main qu'elle a serrée et qu'elle a voulu baiser [...] » (t. IV, p. 617). Le voici encore avec la fille : « Zanze m'avait saisi la main comme sa mère, et je ne sais pourquoi je n'ai pas retiré ma main » (t. IV, p. 618). S'ensuit une série de questions et de réponses retranscrites sous la forme du discours direct. Le lecteur a dans les mains le journal intime d'un jeune homme de soixante-cinq ans qui, en tentant de faire ressusciter les prémices amoureuses suscitées par cette jeune vénitienne, orchestre, dans un premier temps, la représentation de sa propre douleur dans le spectacle de son impuissance à rallumer cette flamme qu'il a lue dans les vers du poète italien ; puis dans un deuxième temps, de sa déception de découvrir, de dévoiler, la réalité crue des traits d'une femme que la beauté de ces vers lui avaient peut-être fait trompeusement idéaliser. Néanmoins, sur un ton plus lyrique, et dans un passage qui cette fois n'est pas retranché des *Mémoires*, le narrateur accueille Zanze parmi les femmes de son panthéon. Elle rejoint ainsi Pauline de Beaumont, Natalie de Noailles, Madame de Staël, Delphine de Custine,...

Oui Zanze, vous prendrez place parmi les ombres de femmes qui naissent autour du poète, lorsqu'il rêve au son de sa lyre. Ces ombres délicates, orphelines d'une harmonie expirée et d'un songe évanoui, restent vivantes entre la terre et le ciel, et habitent à la fois leur double patrie. « Le beau paradis n'aurait pas ses grâces complètes si tu n'y étais », dit un troubadour à sa maîtresse absente par la mort (t. IV, p. 467).

¹ *Mes Prisons*.

Pour le « je narrateur » (celui de l'outre-tombe), Zanze est déjà morte. Elle rejoint la cohorte des femmes disparues. L'auteur « musifie » Zanze comme il catastérise Pauline de Beaumont. Son *moi* se met en scène en allant jusqu'à prendre la main de celle qui a inspiré un poète en prison. Ainsi l'égotisme du narrateur sert son projet de représentation de tout ce qui touche à la mort féminine, et plus précisément ici par le prisme du sentiment amoureux, sert à se projeter en « amant maudit ». Il ravive des étincelles amoureuses d'autres temps, d'autres lieux, d'autres amants, puis il se met en scène seul au milieu d'eux. Alors son *moi* amoureux se déréalise. Il se désenchante dans ces autres qui ne sont plus, ou qui ne peuvent plus être. L'« amant maudit » serait cet amant inconstant, incompris, malheureux et surtout ce « roi des *égotistes* » pour reprendre la formule de Stendhal. L'« amant maudit » répond peut-être au « Dandy du néant » (dont nous avons parlé un peu plus haut) qui doit vivre et dormir devant un miroir. Tous deux renvoient à la même notion d'incompréhension de leurs contemporains et de désenchantement dans l'époque qu'ils vivent.

Il est une femme, célèbre dans les salons parisiens pour son esprit et sa beauté, protégée de madame de Staël et amoureuse de l'auteur, qui supporte de moins en moins cet égotisme littéraire qui plaît tant aux femmes.

c) Juliette Récamier

Nous ne pouvons aborder le sujet de l'idéal amoureux dans les *Mémoires d'outre-tombe* sans parler de Juliette Récamier, « la souveraine des rêves » selon Charles Baudelaire (t. IV, p. 21). C'est un des grands amours de l'auteur. L'amour est ici réciproque et semble persistant. Nous ne connaissons pas d'autres amours de Juliette. En revanche, nous ne pouvons être sûrs que François-René et Juliette sont amants, certaines rumeurs prêtant à cette dernière une incapacité physique. Néanmoins elle est belle, intelligente et libre de tout homme. Elle survit à l'auteur une année, une seule petite année. Puis elle meurt d'une maladie qui la terrorise, le choléra. Leur première rencontre est racontée dans un livre qui lui est entièrement consacré, mais qui est finalement retranché selon sa volonté car jugé beaucoup trop intime. Nous prenons tout de même la liberté de l'étudier comme partie intégrante des *Mémoires*. : il est de la main de l'auteur et Juliette est une partie de la vie de l'auteur.

[...] entre tout à coup Madame Récamier [...]. Je me demandais si je voyais un portrait de la candeur ou de la volupté. Je n'avais jamais inventé rien de pareil et plus que jamais je fus découragé ; mon amoureuse admiration se changea en humeur contre ma personne. Je crois que je priai le ciel de vieillir cet ange, de lui retirer un peu de sa divinité, pour mettre entre nous moins de distance. Quand je rêvais ma Sylphide, je me donnais toutes les perfections

pour lui plaire ; quand je pensais à Madame Récamier je lui ôtais des charmes pour la rapprocher de moi [...] (t. III, p. 579).

Le narrateur, au souvenir de cette première rencontre, place d'emblée Juliette au rang de Sylphide. Et il en sera ainsi tout au long des *Mémoires*. Après cette brève entrevue, l'auteur attend douze ans avant de revoir Juliette. A leur deuxième rencontre, ils sont assis côte à côte au repas funèbre chez madame de Staël. Leur hôte, mourante, est dans sa chambre. Ils ne se sont pas adressé la parole de tout le repas et au moment où les convives se lèvent, le narrateur confie :

[...] je tournai un peu la tête, je levai les yeux [et je vis mon ange gardien à ma droite¹].

Je craindrais de profaner aujourd'hui par la bouche de mes années un sentiment qui conserve dans ma mémoire toute sa jeunesse et dont le charme s'accroît à mesure que ma vie se retire. J'écarte mes vieux jours pour découvrir derrière ces jours des apparitions célestes, pour entendre du bas de l'abîme les harmonies d'une région plus heureuse (t. III, p. 657).

Le narrateur s'enfonce dans ses vieux jours dans un abîme (à l'imitation de Dante) et découvre vues d'en bas les couches supérieures d'un paradis qui s'éloigne. La femme aimée vit encore et côtoie tous les jours l'auteur, donc cette fois celui-ci ne peut la catastériser comme Pauline ou la « musifier » comme Zanze. C'est donc lui qui va mettre de la distance entre elle et lui, et qui s'en éloigne en donnant l'impression de s'enfoncer dans les profondeurs de la mort tout en entendant (toujours ces sons !) les harmonies des jours anciens plus heureux. A ce fond de l'abîme s'ajoute une idée de pesanteur apportée par l'écoulement du temps, comme pour la descente finale dans la fosse au dernier chapitre de l'œuvre : « [...] après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main dans l'éternité » (t. IV, p. 608). L'idéal amoureux reste un idéal, une idée, des sons, d'une région plus heureuse et qui s'éloigne à mesure que le temps passe. Juliette ne meurt pas dans les *Mémoires*, mais nous assistons à une transformation, une métamorphose de Juliette en Béatrice.

[...] je traçais ces mots au crayon : *Ce que je voulais sur le lac de Lucerne, je l'ai trouvé sur le lac de Constance, le charme et l'intelligence de la beauté. [...] je veux encore voir longtemps le soleil, si c'est près de vous que je dois achever ma vie. Que mes jours expirent à vos pieds comme ces vagues dont vous aimez le murmure. – 28 août 1832* (t. IV, p. 172).

Sylphide au début de leur relation, Juliette s'idéalise comme la muse du poète florentin (qui peut-être n'a jamais réellement existé). Elle devient le « symbole métaphysique de l'essence de l'amour² » dont nous avons parlé dans l'introduction de ce mémoire.

En approchant de ma fin, il me semble que tout ce que j'ai aimé, je l'ai aimé dans Madame Récamier, et qu'elle était la source cachée de mes affections. Mes souvenirs de divers âges, ceux de mes songes, comme ceux de mes réalités, se sont pétris, confondus pour faire un

¹ Cette partie du texte dans l'édition Berchet est entre crochet. L'édition Gallimard précise que le texte a subi un léger grattage (Maurice Levaillant in François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 987).

² Audrey Giboux, *Introduction à la littérature européenne*, Cours de licence 1, Lettres modernes, Rennes, 2018.

composé de charmes et de douces souffrances, dont elle est devenue la forme visible. Elle règle mes sentiments, de même que l'autorité du ciel a mis le bonheur, l'ordre et la paix dans mes devoirs (t. III, p. 665).

Rappelons-nous que l'auteur parle depuis l'outre-tombe puisque que son projet est de publier son œuvre cinquante ans après sa disparition, tous les personnages sont donc supposément bel et bien morts. Si le « je narré » s'éloigne de sa Béatrice en s'enfonçant dans les abîmes, le temps de la narration (le « je narrant ») est celui du lecteur (1898 – cinquante années après la mort de l'auteur – étant le *terminus a quo* de la narration). Ce « je narrant » nous parle donc bien d'une femme disparue, et au travers de cette disparition, essaie de représenter ce qu'il subsiste d'un amour, ou d'un idéal amoureux. Il tente alors de laisser une épitaphe au passant-lecteur sur le buste sculpté par Antonio Canova. Ce dernier, sculpteur vénitien, réalise un buste de la Béatrice de Dante à l'image de Juliette Récamier.

J'étais vivement ému de ces hommages du génie à celle dont la protectrice amitié survivra à ces Mémoires. Si elle apparut à Canova *sovra candido velo*¹, elle m'apparut à moi qui continue la citation :

... *dentro una nuvola di fiori*
*Che dalle mani angeliche saliva*².

Je trace à mon tour ce peu de mots sur le socle du Buste, regrettant de n'avoir reçu du ciel ni le ciseau de Canova, ni la lyre de Dante (t. IV, p. 623).

L'insatisfaction de ne posséder ni le ciseau ni la lyre pour façonner et chanter l'image d'une Béatrice (ou d'un idéal amoureux) renvoie bien sûr à cette insatisfaction amoureuse terrestre, mais que nous voyons ici perdurer dans l'outre-tombe. Le portrait de madame Récamier laissé par l'auteur à la postérité semble livrer un enseignement moral au lecteur en révélant une part d'universel propre à cette période chaotique. A l'imitation de l'expérience de Dante qui parcourt les différents cercles et bolges avant d'accéder au Paradis, l'idéal amoureux s'efface dans l'outre-tombe pour se sublimer en une forme d'apothéose religieuse. Pour Dante, après avoir suivi longuement Béatrice, l'amour pour une femme se métamorphose en amour chrétien dans la personne de Bernard de Chartres à la toute fin de l'œuvre ; pour Chateaubriand, cet idéal amoureux se métamorphose en chapelle littéraire par la volonté du narrateur.

Je l'ai suivie la voyageuse par le sentier qu'elle a foulé à peine ; je la devancerai bientôt dans une autre patrie. En se promenant au milieu de ces *Mémoires*, dans les détours de la Basilique que je me hâte d'achever, elle pourra rencontrer la chapelle qu'ici je lui dédie ; il lui plaira peut-être de s'y reposer : j'y ai placé son image (t. III, p. 665).

C'est peut-être avec Juliette Récamier que le narrateur tente le plus grand rapprochement avec le poète florentin. Juliette peut être vue comme un symbole métaphysique de l'amour, une nouvelle

¹ Sur un voile blanc.

² Dans un nuage de fleurs qui s'élevait des mains d'un ange.

Béatrice, qui se transcende en icône religieuse dans l'outre-tombe du narrateur. Le temps cette fois vient distancier le narrateur lui-même de sa propre narration. La mort féminine n'est plus représentée par la disparition effective ou prochaine des femmes, mais par le poids des ans sur le narrateur lui-même qui se voit, épouvanté, disparaître de la scène, ce qui permet au « je narré » de se dissocier à nouveau du « je narrant ». Nous arrivons ici, dans le cadre de ce mémoire, à une extrémité, où les deux grandes parties (espace et temps) se contaminent l'une l'autre. Les autres femmes évoquées dans l'œuvre de Chateaubriand n'accèdent pas à une telle postérité littéraire.

d) De toutes les femmes

Chateaubriand aime les femmes, peut-être même toutes les femmes qu'il rencontre dans sa vie. Cette vie ressemble à une course effrénée aux titres de gloire et aux conquêtes féminines, où les titres promettent peut-être des conquêtes, mais où les conquêtes n'ont jamais promis des titres. Si l'auteur se perd quelques fois dans ces curieux mélanges, le narrateur des *Mémoires* lui, reste très discret, très allusif voire mutique sur ces aspects de sa carrière publique. Son œuvre nous parle de son idéal amoureux, de son fantôme d'amour, de son amour pour les femmes en général. Parfois il relie des femmes entre elles, pourtant séparées par des continents, des époques différentes ou des attachements sentimentaux différents.

J'étais trop près de l'île et de la ville de Murano, pour ne pas visiter les manufactures d'où vinrent à Combourg les glaces de la Chambre de ma mère. Je n'ai point vu ces manufactures maintenant fermées ; mais on a filé devant moi, comme le temps file notre fragile vie, un mince cordon de verre : c'était de ce verre qu'était faite la perle pendante au nez de la petite Iroquoise du saut de Niagara : la main d'une Vénitienne avait arrondi l'ornement d'une sauvage (t. IV, p. 415).

Les manufactures sont fermées tout comme est définitivement fermée la chambre de sa mère, disparue trente ans plus tôt. Les ateliers de verrerie eux sont ouverts et la main d'une Vénitienne tend un fil de verre qui rejoint la petite iroquoise, peut-être toujours vivante, de l'autre côté de l'Atlantique. La main d'une inconnue sur l'île de Murano participe à la beauté d'une autre inconnue sur un autre continent. Ces deux inconnues se touchent par-delà les distances et le temps par ce mince fil. Le narrateur devient, à l'image d'une Parque, garant de ce fil de verre tendu entre deux femmes, fil que l'auteur peut trancher à tout moment. Et il tranche quasiment tous les fils amoureux qui le relie aux femmes de ses réalités. L'idéal amoureux du narrateur ne s'incarne dans aucune d'elles (Juliette Récamier, nous l'avons vu au chapitre précédent, est à considérer comme un cas à part). Après la mort de madame de Beaumont, l'auteur part visiter

Naples et Pompéi.

Voici une prodigieuse misère [...]. Mon chagrin ne se flattait-il pas, en ces jours lointains, que le lien qui venait de se rompre serait mon dernier lien ? Et pourtant que j'ai vite, non pas oublié, mais remplacé ce qui me fut cher ! Ainsi va l'homme de défaillance en défaillance (t. II, p. 162).

Cette impossibilité de l'homme à aimer durablement n'est pas nouvelle. Deux mille ans plus tôt, Ovide, en s'en amusant, la paye de son bannissement. Chateaubriand prend le sujet beaucoup plus au sérieux et considère cette impossibilité comme « une prodigieuse misère ». Déjà dans *Atala*, il explique que « l'âme de l'homme se fatigue, et jamais elle n'aime longtemps le même objet avec plénitude¹ ». Dans la préface de 1805 (pour la douzième édition d'*Atala*), l'auteur justifie les sentiments du père Aubry, cible des critiques littéraires à ce sujet.

Sans parler des morts dont on ne se souvient guère, que de vivants sont revenus dans leurs familles et n'y ont trouvé que l'oubli, l'humeur et le dégoût ! D'ailleurs quel est ici le but du père Aubry ? N'est-ce pas d'ôter à *Atala* tout regret d'une existence qu'elle vient de s'arracher volontairement et à laquelle elle voudrait en vain revenir² ?

Les idées du père Aubry hantent les *Mémoires d'outre-tombe*. L'homme va de « défaillance en défaillance » et ne doit pas tenter de s'attacher car il en est incapable. Sur le chemin de Paris à Venise, le narrateur force le trait d'une jeune et jolie femme pour prévenir cette « prodigieuse misère » de l'homme.

Quand il fallut fermer les lanternes de la calèche, la difficulté fut grande ; l'hôtesse, jeune sorcière extrêmement jolie, prêta son secours en riant. Elle avait soin de coller son lumignon, abrité dans un tube de verre, auprès de son visage, afin d'être vue (t. IV, p. 381-382).

Cette vision un peu terrifiante nous fait tenir à distance de la jeune femme, et évite au narrateur tout attachement comme peut en avoir Laurence Sterne au fil de ses voyages. Ce dernier, nous l'avons vu, s'amuse du bonheur d'être partout éperdument amoureux. Chateaubriand lui se plaît à peindre partout dans ses voyages les traces volatiles mais innombrables de la finitude féminine. Il préfère peut-être alors garder une certaine distance et peindre parfois ses personnages avec des traits qui nous font rester sur nos gardes. Lors d'une soirée chez la comtesse Benzoni (lors du séjour à Venise de 1833 – l'auteur a soixante-cinq ans), il se retrouve assis quasiment seul, quelques instants.

Mme Benzoni [...] s'est remise en course pour me trouver des partners féminins. Pendant ce temps je suis resté seul au milieu de ma malheureuse ottomane, fasciné et tremblant sous les regards d'une dame noire, aux yeux de serpent à demi endormi ; elle semblait m'entraîner : je crois qu'il y a des femmes aimantées qui vous attirent (t. IV, p. 627).

¹ François-René de Chateaubriand, *Atala - René, op. cit.*, p. 130.

² *Ibid.* p. 49.

Pendant que son hôte va lui chercher quelques adoratrices qui rêvent de lui faire la cour, le narrateur prend ses distances avec ses propres désirs, et voit dans les yeux d'une femme l'image d'un serpent, rappel de la Chute originelle, comme pour prévenir toute tentation à venir. Fabienne Bercegol pense que la femme, « éternel visage de la volupté » accentue « en lui l'impression douloureuse de frustration d'un homme qui ne sait décidément pas vieillir¹ ». Mais peut-être pouvons-nous émettre un jugement différent. L'idéal amoureux du narrateur pour les femmes qu'il rencontre tout au long de sa vie se heurte systématiquement – hormis le cas particulier de Juliette Récamier – à cette « prodigieuse misère » qui le hante depuis ses débuts littéraires : nous ne sommes capables d'aucun attachement. Cette lutte du narrateur entre volonté de désir amoureux (perceptible avec Charlotte Ives par exemple), et désenchantement profond que nous appelons « mal du siècle », finit toujours par se transformer en peur abyssale du néant.

Qui sait les passions, les plaisirs, les embrassements de ces morts ? [...] Songes, avenir, joies, douleurs, [...] illusions, amours, êtes-vous des perceptions d'un moment, perceptions passées avec les crânes détruits dans lesquels elles s'engendrèrent, avec le sein anéanti où jadis battit un cœur ? Dans votre éternel silence, ô tombeaux, si vous êtes des tombeaux, n'entend-on qu'un rire moqueur et éternel ? (t. II, p. 612).

Voici peut-être la cause profonde de la « prodigieuse misère » qui habite toutes les œuvres de l'écrivain, et qui explique pourquoi aucune femme (réelle) ne peut incarner l'idéal amoureux pour le narrateur des *Mémoires*. Son égotisme, base première d'un lyrisme intérieur pour traduire l'amour, se déploie donc dans le rôle d'« amant maudit » face à la mort féminine. La « prodigieuse misère » de l'homme s'accomplit pour lui dans toutes les femmes, même dans le personnage de Juliette Récamier, nouvelle Béatrice, qui finit par céder sa place à une chapelle littéraire.

Pour ce « Dandy du néant » qu'est le narrateur des *Mémoires*, il faut donc trouver autre chose pour parler de l'idéal amoureux, chercher un autre moyen de traduire ou de représenter cet espace immatériel qui entoure les femmes et leur disparition, dégager un autre signifiant pour nommer l'épouvante de la disparition d'une jeune fille, du drame de la mort d'une amante, d'une sœur ou d'une mère. Pour Chateaubriand, ce signifiant peut être celui d'une forme d'esthétisation de la mort féminine, et pourquoi pas une poétisation de cette mort.

¹ Fabienne Bercegol, *La poétique de Chateaubriand : Le portrait dans les « Mémoires d'outre-tombe »*, op. cit, p. 230-231.

3. Poétisation de la mort féminine

a) Une rhétorique

Il n'est pas bien clair qui de la poétique ou de la rhétorique est venue la première. Si pour Aristote, la rhétorique est plutôt du côté de la façon de persuader et la poétique du côté de la façon de composer des histoires, l'œuvre réussie est celle qui dans tous les cas suscite un effet cathartique¹. Chateaubriand n'écrit pas pour démontrer mais pour persuader son lecteur. Il est d'ailleurs certainement convaincu que la vérité est inaccessible. Aussi, pour persuader son lecteur, le narrateur des *Mémoires* utilise le style élevé, celui de l'épopée (le *movere* de la Roue de Virgile). Le style épique amplifie l'égotisme de l'auteur pour le mettre en scène au milieu de la grande Histoire. L'auteur vit l'Histoire et la fait vivre : il est assis aux mêmes assemblées que Robespierre, il est reçu par Georges Washington, il est une menace pour Napoléon Bonaparte, les rois ont besoin de lui, puis finalement en Cincinnatus incompris, il se retire de l'Histoire pour en faire un récit vu de l'extérieur. Par des « effets de manche » littéraires tout au long de son œuvre, il maintient ce style élevé pour raconter la mort féminine et se présente comme un contemplateur majestueux de cette finitude. Le lecteur devient son indiscret complice. Nous assistons aux derniers soubresauts de Pauline de Beaumont, nous pleurons l'agonie de madame de Staël, nous déterrions le cadavre d'une reine, nous consolons les derniers jours de la dernière fille du dernier roi des Bourbon, etc., etc. Cette rhétorique qui se traduit par la virtuosité de son style – héritier de la « belle langue » –, sert aussi bien la disparition d'un empire que celle d'une femme.

La lune neige sa lumière sur la couronne gothique de la tour du tombeau de Metella et sur les festons de marbre enchaînés aux cornes des bucranes ; pompe élégante qui nous invite à jouir de la vie, sitôt écoulee (t. IV, p. 335-336).

L'auteur s'efface derrière son discours en imposant un style majestueux. Il est alors peut-être imparfait de dire que le lecteur est complice. Il n'est pas seulement ceci. En imposant ce style, le narrateur suggère, voire inspire à son lecteur « une communauté des affects² », une communion de pensée. Cette pensée de l'auteur devient presque universelle pour le lecteur. Ce dernier se met lui aussi à courir dans les rues de Paris après la jeune lingère amante du maréchal de Bassompierre ; il se met également à faire résonner ses pas autour de la tombe de marbre de

¹ Cette vue d'Aristote est tirée de l'ouvrage de Joëlle Gardes Tamine *in Poétique et rhétorique, La littérature et sa belle parole*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 16.

² Cette notion est empruntée au cours de Hélène Baty-Delalande, Professeure à Rennes 2 *in Littérature et Rhétorique*, Cours de master 2, Université Rennes 2, Année universitaire 2021-2022.

Pauline de Beaumont dans l'église Saint-Louis-des-Français à Rome ; ou encore il cherche à entendre les sons du guitariste sourd assis sur une ruine du palais des Maures dans la ville de Grenade. La mort féminine devient une et indivisible dans les *Mémoires d'outre-tombe*, elle devient un objet esthétique que l'auteur va pouvoir travailler et modeler pour le rendre palpable au lecteur. Tout en s'effaçant derrière son objet (ou discours), l'auteur fait surgir sa voix distincte et personnelle, caractérisée essentiellement par cette maîtrise virtuose du style élevé.

Une autre caractéristique de la rhétorique de Chateaubriand dans ses *Mémoires* est peut-être ce que Raphaël Baroni appelle « une stratégie textuelle *tensive* visant à intriguer le destinataire¹ ». Une forme d'indétermination entoure le sort du narrateur en regard des femmes disparues. Nous connaissons la position du « je narrant » (l'outre-tombe), nous suivons le récit presque au jour le jour du « je narré ». L'indétermination de ces deux « je » qui court tout au long des *Mémoires* semble provisoire. Chateaubriand annonce dans l'avant-propos :

Si j'ai assez souffert en ce monde pour être dans l'autre une ombre heureuse, un rayon échappé des Champs-Élysées répandra sur mes derniers tableaux une lumière protectrice : la vie me sied mal ; la mort m'ira peut-être mieux (t. I, p. 169).

Les quarante-deux livres ressemblent à autant de stations d'un chemin de croix vers le dénouement et la compréhension de la mort d'une jeune fille, de la mort de Pauline de Beaumont, de la décapitation de Jane Gray, de la finitude féminine en général et de son insatisfaction amoureuse en particulier. Mais au point final des *Mémoires*, nous apprenons que nous n'apprendrons rien : « [a]près quoi je descendrai hardiment le crucifix à la main dans l'éternité » (t. IV, p. 608). Le narrateur ne fait jamais rejoindre ses deux « je ». La tension narrative construite par les événements historiques et personnels tout au long de ces livres se transcende en interrogation sur le sens du discours : nouveau père de l'Église ? nouveau peintre des Vanités ? père inspirateur du « mal du siècle » ? Toute la rhétorique du discours, à propos de la finitude féminine, se construit sur des interrogations, des incertitudes pour le lecteur, car nous pouvons déceler différents niveaux de lecture. Par exemple, nous pouvons faire une lecture autobiographique, inhérente à toute œuvre de rédaction de *Mémoires* ; ensuite nous pouvons faire une lecture allégorique induite par un style épique où l'auteur raconte une expérience catabatique au milieu des sépultures de Westminster ; puis bien sûr le lecteur peut avoir une lecture historique de l'œuvre au travers des drames féminins de la Révolution ou des différentes maladies de l'époque ; enfin nous pouvons avoir une lecture psychanalytique des pensées du narrateur, relatives aux jeunes filles ou à l'interprétation de la narration conversationnelle entre sa sœur Lucile et lui, qui ressemble à l'extrait d'un roman épistolaire entre deux amants. Cette liste de

¹ Raphaël Baroni, *La Tension narrative, Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 399.

niveaux de lecture, non exhaustive, participe à une indétermination du discours sur la mort féminine, qui convainc finalement le lecteur de l'immense « désenchantement du monde ».

La rhétorique des *Mémoires* est peut-être essentiellement basée sur cette indétermination du discours derrière laquelle se cache l'auteur après avoir réifié la mort féminine (par une forme de « communauté des affects »), qui lui permet ensuite de moduler cette dernière, de l'esthétiser selon ses choix littéraires. Le premier de ces choix, nous l'avons déjà un peu abordé, tourne autour d'un motif qui parcourt l'œuvre du premier au dernier livre – motif qui remonte au moins à Hésiode – c'est celui de la muse.

b) Une muse

Au tout début de *La Théogonie* d'Hésiode, ce sont des muses qui « insufflèrent la voix merveilleuse¹ » au poète pour raconter le monde des dieux. Le motif de la muse est incontournable pour l'auteur des *Mémoires*. Tout écrivain s'il se veut poète doit être inspiré et guidé par une muse (à l'époque romantique, car ce motif est fermement rejeté par les générations suivantes). La muse de Chateaubriand naît dans les bois de Combourg par la voix de sa sœur Lucile.

Ce fut dans une de ces promenades, que Lucile, m'entendant parler avec ravissement de la solitude, me dit : « Tu devrais peindre tout cela. » Ce mot me révéla la Muse ; un souffle divin passa sur moi. Je me mis à bégayer des vers, comme si c'eût été ma langue naturelle ; [...] J'ai écrit longtemps en vers avant d'écrire en prose (t. I, p. 275).

Mais cette muse n'est pas seulement une muse divine, éthérée ou impalpable. L'auteur va continuer à l'édifier au fil de l'œuvre. Au départ elle s'incarne dans l'image d'une femme, alors qu'il n'a essentiellement pour modèles que sa sœur et sa mère.

Je me composai donc une femme de toutes les femmes que j'avais vues : [...] je lui donnai les yeux de telle jeune fille du village, la fraîcheur de telle autre. Les portraits des grandes dames du temps de François 1^{er}, de Henri IV, [...] m'avaient fourni d'autres traits, et j'avais dérobé des grâces jusqu'aux tableaux des Vierges suspendues dans les églises (t. I, p. 281).

Peut-être retrouvons-nous ici un mélange de la muse et de la madone telle que le théorise Stéphane Michaud dans son ouvrage sur les visages de la femme à partir de la Révolution française.

La Muse appartient à l'antiquité païenne, la Madone à la culture chrétienne ; l'une et l'autre

¹ Hésiode, *La Théogonie, Les Travaux et les Jours et autres poèmes*, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », p. 28.

participent d'un même culte de la beauté, d'une même perfection sensuelle. Amante et emblème de la poésie, la Muse partage avec la Madone le fait d'être à la fois une créature charnelle et idéale¹.

Mais ensuite le narrateur des *Mémoires* va beaucoup plus loin dans la représentation de sa muse. Cette dernière va participer à l'esthétisation de la mort féminine. Nous avons vu que l'auteur s'efface derrière son discours pour réifier la mort féminine. Sa muse participe à ce projet littéraire. Elle syncrétise l'idée du désenchantement. Elle symbolise par exemple la jeune fille (femme en devenir) et l'idéal amoureux comme absolu inatteignable. Elle prend les traits de sa sœur Lucile, de Pauline de Beaumont, de Delphine de Custine,... Toute femme disparue, toute poétesse de l'Antiquité, toute muse de la mythologie se transcendent dans l'image de la muse du narrateur des *Mémoires*.

N'ayez pas peur, Cynthie ; ce n'est que la susurration des roseaux inclinés par notre passage dans leur forêt mobile. J'ai un poignard pour les jaloux et du sang pour toi. Que ce tombeau ne vous cause aucune épouvante ; c'est celui d'une femme jadis aimée comme vous : Cecilia Metella reposait ici (t. IV, p. 335).

Cynthie (la muse du poète latin Properce) est convoquée dans ses pensées, une nuit où il voyage seul en calèche entre Carlsbad et Ellbogen, pour pleurer une femme romaine défunte. Ce poème en prose continue sur plusieurs pages et constitue selon Jean-Claude Berchet « la plus belle "élégie romaine" du romantisme français » (t. IV, p. 335, note 1). L'auteur semble ici, non pas uniquement inspiré par sa muse, – Cynthie –, mais semble se hisser jusqu'à elle. Il la rejoint et entend avec elle « la susurration des roseaux inclinés par [leur] passage ». Il est peu probable qu'une forêt de roseaux se soit trouvée à l'entrée de la gorge de la vallée que suit la calèche, mais la présence des roseaux dans le texte est intéressante : « [l]a métaphore du roseau [...] dénote la fragilité humaine. Elle est d'inspiration biblique et pascalienne : le roseau est un emblème fréquent de la faiblesse des hommes dans l'Ancien et le Nouveau Testament² ». Ils évoquent également les paysages romains, et plus particulièrement les berges du Tibre. En faisant couler les roseaux sur son passage, le narrateur rejoint cette dimension « extra » humaine, et entre dans la même dimension poétique que sa muse. La narration se floute, nous ne savons plus qui du « je narré » ou du « je narrant » parle. L'histoire (le voyage en calèche) s'arrête brutalement et le récit (le texte) continue à Rome. Le pinceau de Chateaubriand à côté de la muse qui, ce soir-là, se nomme Cynthie, la représente avec des reflets de finitude. Elle prend les couleurs du désenchantement.

¹ Stéphane Michaud, *Muse et Madone, Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Paris, Édition du Seuil, 1985, p. 11.

² Esther Pinon in Marceline Desbordes-Valmore, *Les Pleurs*, op. cit., p. 48.

Mais, Cynthie, il n'y a de vrai que le bonheur dont tu peux jouir. Ces constellations si brillantes sur ta tête ne s'harmonient à tes félicités que par l'illusion d'une perspective trompeuse. Jeune italienne, le temps fuit ! sur ces tapis de fleurs tes compagnes ont déjà passé (t. IV, p. 337).

Nous ne pouvons reproduire dans les pages de ce mémoire l'intégralité de l'« élégie romaine » de Chateaubriand. Mais il apparaît clairement que la muse de l'auteur participe, au-delà de la représentation de la vanité des espoirs amoureux, à la représentation du désenchantement. Nous avons vu dans un chapitre précédent que l'auteur féminise l'idée de désenchantement, de perte ou de deuil. Nous voyons maintenant que la muse du narrateur devient objet littéraire représentatif de ce même désenchantement.

Il en est peut-être de même avec le personnage de Charlotte Ives, devenue par son mariage Lady Sutton. Charlotte se divise en trois personnages féminins dans les *Mémoires*. Le premier est celui de l'adolescente dont l'auteur a fui l'amour, le deuxième est celui de la femme mariée et mère de famille, et enfin la dernière est l'épouse du narrateur, dont la représentation ressemble à une uchronie malheureuse. Mais le narrateur a tourné la page, ou plutôt, Lady Sutton s'est effacée devant le souvenir de Charlotte. Celle-ci se superpose alors à Pauline, à Lucile, à Delphine, à Natalie, à toutes ces femmes qui s'effacent dans la mort pour que vive la muse du narrateur. Pour Jean-Christophe Cavallin, « [l]e personnage de Lady Sutton est donc comme un palimpseste ou une métempsychose pacifiés de Didon [...] »¹. L'amour réciproque entre Charlotte et le narrateur se désenchante dans cette nouvelle Didon qui vient alors compléter et parfaire la muse de l'auteur : « [j]e n'étais pas plus tôt dans un lieu écarté, que Charlotte aux blanches mains, se venait placer à mes côtés. Je devinais sa présence, comme la nuit on respire le parfum des fleurs qu'on ne voit pas » (t. I, p. 666).

Charlotte dans les pages des *Mémoires* est devenue un parfum de fleur respiré dans la nuit. Elle n'existe plus que comme objet poétique littéraire patiemment édifié par l'auteur avec toutes les autres femmes de ses réalités et de son imagination. Sans cesse redessiné ou retouché, cet objet littéraire se nomme de différentes façons, sylphide, fantôme d'amour ou muse, mais quel que soit son nom, l'auteur le fait tinter en accord avec l'harmonie qu'il veut laisser d'une certaine représentation poétique de la mort féminine.

¹ Jean-Christophe Cavallin, *Chateaubriand mythographe, Autobiographie et allégorie dans les « Mémoires d'outre-tombe »*, op. cit., p. 345.

c) Des harmoniques

Le narrateur des *Mémoires d'outre-tombe* décrit un univers – espace immatériel – que nous pouvons étudier comme nous étudions un piano. Le timbre d'un piano, ses harmoniques, renseignent sur sa facture. L'objet poétique, que l'auteur nous offre à travers l'image de sa muse par exemple, peut être étudié par les vibrations ou les sons qu'il rend lors de sa matérialisation par le lecteur de toutes ces voix de femmes disparues ou à disparaître.

Lorsque je me rendais au congrès de Vérone, en 1822, la station du pic du Simplon était tenue par une Française ; au milieu d'une nuit froide et d'une bourrasque qui m'empêchait de la voir, elle me parla de la Scala de Milan, [...] sa voix, la seule que je connaisse de cette femme, était fort douce à travers les ténèbres et les vents (t. IV, p. 384).

L'auteur traverse une dizaine de fois les Alpes au cours de sa vie, soit par le col du Simplon, soit par le col du Saint-Gothard. Cette traversée pour rejoindre la ville de Vérone correspond à un moment où sa carrière officielle approche de son zénith. Chaque ascension est l'occasion pour le narrateur d'une remémoration ou d'une méditation. Cette douce voix féminine parlant de l'opéra de Milan et réussissant à se faire entendre au milieu de la nuit et du vent dans un col de montagne lui donne un aspect fantomatique dont il ne connaît pas même le visage. Le contraste entre le vent et la voix peut faire penser au lecteur que le son de cette voix féminine est fuyant, évanescent, un peu à l'imitation d'une lyre ou d'une cithare. Cette fugacité rappelle bien sûr la précarité de l'existence mais apporte surtout à la muse de l'auteur une touche légèrement inquiétante, mélange de voix d'artiste (Scala de Milan) et de voix d'outre-tombe (ténèbres). Dix ans plus tard, lorsque l'auteur perd toutes fonctions officielles et qu'il commence l'ascension du Saint-Gothard, ce ne sont plus des sons de lyre ou de cithare qui font vibrer son objet poétique mais le déchaînement d'une tempête.

L'orage recommence ; les éclairs s'entortillent aux rochers ; les échos grossissent et prolongent le bruit de la foudre ; les mugissements de la Schächen et de la Reuss accueillent le barde de l'Armorique. [...] Il me semble que je vois sortir des flancs du Saint-Gothard ma sylphide des bois de Combourg. Me viens-tu retrouver, charmant fantôme de ma jeunesse ? [...] Je sors du monde, et j'y entrais quand je te créai dans un moment d'extase et de délire. [...] Si tu n'es pas contente des grâces que je t'avais prodiguées, je te ferai cent fois plus séduisante ; [...]. Viens ! emporte-moi comme autrefois, mais ne me rapporte plus. (t. IV, p. 153-154).

L'image de la muse, douce ou violente, est peut-être à mettre en corrélation avec le ressentiment de l'écrivain au moment de l'écriture. Quoi qu'il en soit, nous distinguons ici une réécriture de l'épisode amoureux de Didon et Énée. Lors d'une partie de chasse, ces derniers passent la nuit dans une grotte pour se protéger d'un orage déclenché à dessein par Vénus. Ils deviennent amants. Nous retrouvons l'idée du palimpseste, ou de la métempsychose de Jean-Christophe

Cavallin, mais cette fois c'est une métempsychose non pacifiée. Les échos prolongent la foudre et les mugissements des torrents saluent le poète breton. L'idée du chaos par ce bruit ininterrompu accompagne l'arrivée de la muse. L'extrait ci-dessus n'est pas cité entièrement, mais il est clair qu'il est maintenant grand temps que la muse se donne au narrateur. L'*hybris* rôde sous la plume de celui-ci. Il lui rappelle même son pouvoir de démiurge en lui proposant de la modeler indéfiniment. Celle-ci semble un réservoir de possibles pour répondre à ses volontés et à ses désirs. Mais les sons qui accompagnent l'apparition de cette nouvelle Galatée traduisent à chaque fois une forme d'aporie dans la recherche de la satisfaction amoureuse. N'oublions pas que l'auteur recherche une forme de « communauté des affects » avec son lecteur, il cherche à le faire vibrer aux mêmes fréquences que cette muse impose à chacune de ses apparitions. Et à chaque fois, les harmoniques de cet objet littéraire sonnent d'espoirs apparemment vains, quels que soient les efforts de l'auteur : « [d]e ce songe, il ne reste que la pluie, le vent et moi, songe sans fin, éternel orage » (t. IV, p. 154). Quelquefois le ton élégiaque des harmoniques se termine brutalement (non sans humour) en chanson de marche.

« *Mein Herr ? dix kreutzers pour la parrière.* »

Peste soit de toi avec tes cruches ! J'avais changé de ciel ! La muse ne reviendra pas ! Ce maudit Egra, où nous arrivons, est la cause de mon malheur (t. IV, p. 338).

Cette rupture permet sans doute de mettre en exergue la musicalité poétique du passage précédent.

Nous pouvons également revenir un instant sur le motif du silence, très présent dans les *Mémoires*. Nous avons vu par exemple, lors de l'évocation du souvenir de madame de Lévis, que le silence est une des pierres angulaires de la remémoration. Il est un moyen de rappeler une défunte indéfiniment. Le silence en général fait écho aux bruits du passé et cristallise une forme d'éternité du féminin. Les silences peuvent ainsi être vus comme des harmoniques poétiques. Ils sont comme un fond diffus qui baigne l'environnement de l'auteur. Celui-ci le brise involontairement mais régulièrement. Lorsqu'il visite la sépulture de Pauline de Beaumont, il mentionne : « le bruit de mes pas autour de ce monument muet, dans une église solitaire, m'était une admonition » (t. II, p. 148). Lorsqu'il est à Cauterets pour un rendez-vous qu'il espère amoureux avec une jeune inconnue (de trente-six ans sa cadette), le narrateur rappelle son passage au même endroit vingt-trois ans plus tôt alors qu'il visite une église déserte (au retour de son séjour amoureux avec Natalie de Noailles).

Le passé ressemble à un musée d'antiques ; on y visite les heures écoulées ; chacun peut y reconnaître les siennes. Un jour me promenant dans une église déserte, j'entendis des pas se traînant sur les dalles, comme ceux d'un vieillard qui cherchait sa tombe. Je regardai et n'aperçus personne ; c'était moi qui m'étais révélé à moi (t. IV, p. 429-430).

Cette visite ressemble à la visite de l'église Saint-Louis-des-Français à Rome qu'il a faite trente ans plus tôt. Ses pas rompent à nouveau ce silence des heures écoulées, ce silence qui baigne l'intégralité des *Mémoires* comme un fond diffus, un bourdonnement silencieux, et qui traduit son désenchantement face à la finitude féminine. Ce bourdonnement serait une forme de bruit de fond quasiment inaudible, imperceptible à l'oreille, mais partout présent dans l'œuvre pour rappeler l'omniprésence des disparues, comme la simple contemplation d'un ciel étoilé rappelle au narrateur la présence de Pauline. Ce murmure silencieux ressemble étrangement au fond diffus cosmologique qui baigne la totalité de l'univers, et qui permet aux scientifiques non plus seulement de l'observer mais de l'écouter. Chateaubriand inspire peut-être en cela les auteurs romantiques qui vont apparaître après lui. Ceux-ci, comme Hugo dans son poème « *Magnitudo Parvi* », admirent la voûte céleste car le ciel nocturne permet d'apercevoir des astres à des milliers d'années-lumière, chose que la lumière du jour ne permet pas. Celle-ci, contrairement à la nuit, rend malvoyant. En cela les romantiques renversent le paradigme platonicien qui place le soleil comme valeur suprême. Le fond diffus cosmologique est un rayonnement fossile dont les romantiques n'ont absolument pas connaissance, mais pourtant ils semblent l'entendre. Le narrateur des *Mémoires* fait entendre à son lecteur un fond diffus, comme un acouphène, dans l'expression du motif du silence qui entoure la finitude féminine et le désenchantement amoureux. Ce murmure (ou bourdonnement) peut être considéré lui aussi comme un harmonique poétique qui renseigne sur la facture de cet objet esthétique et littéraire qu'il met sous les yeux de son lecteur. Si pour l'univers, il vient du fond des âges, pour le narrateur, il vient des tréfonds de son adolescence. Tous ces harmoniques, qu'ils ressemblent aux sons d'une lyre ou d'une cithare, ou bien encore à un bourdonnement dans la tête quand ne subsiste plus que le silence, participent à une certaine forme de poétisation. Et cette poétisation commence au pied de la croix dans le parc du château de Combourg, quand sa sœur Lucile lui demande de « peindre tout cela » (t. I, p. 275).

d) Ut pictura poesis

Ce vers d'Horace¹ tiré de son *Art poétique* devient quelques siècles plus tard un sujet de doctrines et de théories sur la correspondance des arts entre eux et sur les arts en général. Avant

¹ « Les poésies sont comme les peintures » in Horace, *Art poétique*, Édition et traduction de Léon Herrmann, Bruxelles, Latomus, 1951, p. 35.

Horace, Aristote compare le travail du poète avec l'acte de peindre¹. Chateaubriand, imprégné de culture antique, est très sensible à cette figure du poète-peintre, guidé en cela par l'image de John Milton² et du motif des Vanités. Il affiche très clairement sa volonté d'imiter le poète anglais.

Lecteurs, supportez ces arabesques ; la main qui les dessina ne vous fera jamais d'autre mal ; elle est séchée. Souvenez-vous, quand vous les verrez, qu'ils ne sont que les capricieux enroulements tracés par un peintre à la voûte de son tombeau (t. IV, p. 360).

L'auteur peint tout au long de son œuvre aussi bien de gigantesques fresques que des miniatures. Il est convaincu de la puissance évocatrice des mots par la métaphore de la peinture. Sur le navire qui l'emmène vers les États-Unis d'Amérique à l'âge de vingt-deux ans, il décrit la ligne infinie de l'horizon depuis la hune du grand mât : « [l']espace tendu d'un double azur avait l'air d'une toile préparée pour recevoir les futures créations d'un grand peintre » (t. I, p. 209). Il peint donc la mort féminine. Cet objet littéraire dont nous parlions un peu plus haut, sorte d'artefact construit par le narrateur « archaïque » (des débuts) jusqu'au narrateur « moderne » (sur son lit de mort), peut être assimilé à la réalisation d'un tableau. Toute la rhétorique mise en œuvre pour la représentation de la finitude féminine dans les *Mémoires* est comme une toile tendue prête à recevoir les coups de pinceau du Maître. Mais elle bénéficie d'un traitement particulier. Sa carrière politique par exemple, pourtant elle aussi profondément désenchantée, n'est pas traitée de la même façon. Pour comprendre le tableau qu'il nous offre de la mort féminine, nous devons peut-être prendre pour exemple le tableau d'un vrai peintre, contemporain de l'auteur bien que beaucoup plus jeune. Il s'agit du *Puits-Noir* de Gustave Courbet conservé au musée d'Orsay à Paris. Courbet peint ce tableau, non pas à partir d'un fond blanc, mais à partir d'un fond entièrement noir. Une fois ce fond peint en noir, il l'éclaire par un paysage : un ruisseau au milieu d'une végétation dense, resserrée, des rochers et des pierres. Ce paysage conserve une tonalité sombre. Il n'y a aucune présence humaine. La seule présence réelle est le spectateur qui regarde ce tableau. Le vide que ce paysage offre au regard interroge la propre angoisse du spectateur face à la brièveté de son existence, symbolisée par son passage devant ce tableau et à laquelle répond la brièveté même de ce paysage issu d'un fond noir. Par analogie, c'est peut-être cette mise en abyme dans le tableau de Courbet qui peut nous faire saisir la mise en abyme de la mort féminine dans les *Mémoires* et montrer ainsi le travail de poétisation de cette représentation au travers de la métaphore picturale.

La mort féminine dans cette œuvre est peinte elle aussi sur un fond noir. Nous parlons de ce fond noir depuis le début de ce mémoire, mais sans jamais avoir montré à quel point il était

¹ Aristote, *Poétique*, Paris, le Livre de Poche, « Classiques », 2019, p. 86-87.

² Proposition d'Agnès Verlet in *Les Vanités dans les « Mémoires d'outre-tombe »*, *op. cit.*, p. 113-115.

important dans la genèse de cette représentation. Tout est construit sur l'idée de la fin et de la mort. Cimetière, tombeau, caveau, tombe, sépulcre, épitaphe, etc., jusqu'au titre de l'ouvrage « outre-tombe », participent à ce fond noir. Le narrateur utilise une poétique du détail, par exemple avec des vieilles femmes dans les cimetières comme pour noircir à outrance l'arrière-plan de sa toile. Nous avons vu un peu plus haut qu'il trébuche dans un cimetière sur la pierre sépulcrale de « [l]a défunte juive [...] Violante » (t. IV, p. 643) pour bien rappeler sa mort il y trois-cent-quatre-vingt-dix-huit ans, une éternité. Une autre fois il peint une scène d'une profonde noirceur.

Une très vieille femme boiteuse appuyée sur une béquille, traversait le cimetière et rapportait une croix abattue : peut-être la loi lui permettait-elle de butiner cette croix pour sa tombe ; le bois mort, dans les forêts, appartient à celui qui l'a ramassé (t. IV, p. 481).

Le narrateur ne décrit pas ce qu'il voit mais ce qu'il a décidé de voir. Le cimetière est une forêt de croix qui tombent, puis sont ramassées – ou volées – pour servir à nouveau. Nous ne savons pas si la très vieille femme a abattu elle-même la croix, nous savons seulement que ce qui est mort n'appartient plus à personne. Le néant retourne au néant. Beaucoup de scènes sombres avec de vieilles femmes parsèment les *Mémoires*. D'autres scènes tout aussi sombres, avec des femmes, des jeunes filles émaillent également l'œuvre. Elles en constituent l'arrière-plan, le fond noir de la représentation féminine. Ce ne sont plus des détails mais peut-être, comble de l'horreur, des détails de l'Histoire. Par exemple, la condamnation à mort de quatorze jeunes filles ayant accueilli des troupes prussiennes en libérateurs en 1794, est rappelée à deux reprises.

Je remarquai, au milieu des paisibles trophées, l'aigle de Prusse attachée sur les fortifications de Vauban : elle n'y devait pas rester longtemps ; quant aux fleurs, elles allaient bientôt voir se faner comme elles les innocentes créatures qui les avaient cueillies. Un des meurtres les plus atroces de la Terreur, fut celui des jeunes filles de Verdun (t. I, p. 609).

A ce moment, il reste deux ans à vivre aux jeunes filles, et le narrateur les rappelle encore à la fin de son œuvre : « [l]es femmes se distinguèrent par leur héroïsme ; les jeunes filles de Verdun montèrent à l'autel comme Iphigénie ; [...] ces plébéiens dont la Convention fit une moisson si large, bravaient le fer du bourreau aussi résolument que nos grenadiers le fer de l'ennemi » (t. IV, p. 520). Nous pouvons remarquer que Chateaubriand rejoint Victor Hugo qui, avant lui, dénonce avec la même honte ce meurtre de jeunes femmes innocentes dans son poème « Les Vierges de Verdun ». Nous n'irons pas plus loin dans la production des exemples mais ce qu'il faut retenir est que la représentation de la femme dans les *Mémoires* est systématiquement faite sur un fond noir, un fond de mort ou de néant. La représentation des hommes ne bénéficie pas du même traitement, que ce soit Napoléon, Talleyrand, La Fayette, ou pour n'importe quel intime de l'auteur. Lors de ses voyages, le narrateur ne raconte jamais, ou à de très rares exceptions la

rencontre avec un paysan, un homme, un garçon, et s'il le fait c'est souvent dans une relation conflictuelle ou ironique (avec un garde-barrière par exemple). Une fois le fond noir de la représentation féminine établi, Chateaubriand va l'éclaircir un peu par des scènes de sa vie dessinées à la lumière de ses souvenirs. Mais les scènes gardent en mémoire leur genèse de noirceur, et l'idée d'éternel féminin perd alors de son allure. La mise en abyme de la finitude féminine avec la propre finitude du narrateur et du lecteur des *Mémoires* peut faire écho à la mise en abyme du *Puits-Noir* de Courbet. Les traits du pinceau de Chateaubriand entonnent les vers d'un chant funèbre dès lors que l'auteur esquisse le portrait d'une femme.

Nous terminerons avec celle par qui tout a commencé. Cela se passe un soir d'automne 1803 à Rome. Pauline de Beaumont est en train de s'éteindre inexorablement.

Un jour, je la menai au Colysée [*sic*] ; c'était un de ces jours d'octobre, tels qu'on n'en voit qu'à Rome. Elle parvint à descendre, et alla s'asseoir sur une pierre, en face d'un des autels placés au pourtour de l'édifice. Elle leva les yeux ; elle les promena lentement sur ces portiques morts eux-mêmes depuis tant d'années, et qui avaient vu tant mourir ; les ruines étaient décorées de ronces et d'ancolies safranées par l'automne, et noyées dans la lumière. La femme expirante abaissa ensuite, de gradins en gradins jusqu'à l'arène, ses regards qui quittaient le soleil ; elle les arrêta sur la croix de l'autel, et me dit : « Allons ; j'ai froid. » Je la reconduisis chez elle ; elle se coucha et ne se releva plus (t. II, p 142-143).

La façon de présenter la scène comme un tableau peut être rapprochée du concept antique de l'*enargeia*. Ce concept basé essentiellement sur la description visuelle – et peut-être ici sonore avec la suggestion du mot mélancolie (avec les ancolies) – permet la mise sous les yeux d'un lieu, d'un objet, qui prend ensuite corps dans l'imaginaire du lecteur. Le narrateur rend ainsi visible, palpable, presque à l'identique d'une peinture la description de cet objet ou de cette scène. Dans ce tableau, ne sommes-nous pas un instant les yeux de Pauline qui balayent de haut en bas ce monument millénaire couvert de ronces et qui s'arrête en bas de l'édifice sur la croix de l'autel ? Ne sommes-nous pas ces mêmes yeux qui contemplant la vanité de l'édifice qu'il va falloir bientôt se préparer à rejoindre ? Le lecteur des *Mémoires* partage la même expérience que le spectateur du *Puits-Noir* de Courbet. *Ut pictura poesis*. La poésie est comme une peinture. La dernière scène de vie de Pauline est une peinture, elle est certainement aussi comme une poésie, poésie d'un « écrivain en prose qui donne la sensation du vers¹ ». Chateaubriand poétise la mort de Pauline tout au long de son œuvre. Celle-ci surgit au détour d'une ligne, d'une page, sous les traits d'une muse, dans le timbre d'une voix. Toutes les femmes des *Mémoires* participent à cette vaste entreprise de poétisation de la mort féminine, que le narrateur fait commencer dans les bois de

¹ Charles-Julien Chênedollé cité in Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, op. cit., t. II, p. 67.

Combourg, à l'ombre du château familial, par une soudaine révélation de sa sœur Lucile alors qu'il est un jeune lecteur fiévreux de Homère, Virgile et Horace.

En arrivant au terme de cette seconde partie, nous pouvons faire un point sur toutes les occurrences relatives à la représentation de la mort féminine dans les *Mémoires d'outre-tombe* que nous avons collectées et classées sous le terme d'espace.

Des ruines antiques, un arbre ou une ville, tout est propice à rappeler une disparue. Même le vivant, la beauté ou la jeunesse par exemple, rappellent la finitude féminine car ils sont pour le narrateur l'expression même du concept des Vanités. Mais au-delà de l'expression de la précarité de l'existence et de l'idée obsédante de la finitude, l'auteur dévoile, à dessein, une forme d'aporie dans sa réflexion. Le souvenir lui-même est périssable. Lorsque le narrateur ne sera plus là pour contempler les étoiles « aperçues brillant au-dessus des montagnes de la Sabine » (t. II, p. 60) lui rappelant son amour pour Pauline de Beaumont, alors s'éteindra avec lui l'espérance amoureuse. C'est ce deuil fait de son vivant, puis tous les autres deuils amoureux, qui patiemment élaborent, édifient ce motif du désenchantement. Ce dernier a certainement à voir avec le *Sturm und Drang* allemand du siècle précédent, mais Chateaubriand le retravaille, le polit dans ses *Mémoires*. Le désenchantement devient sous sa plume un mot féminin. Cette féminisation commencée avec *Atala*, atteint son acmé dans les *Mémoires*. Et c'est peut-être là que nous pouvons déceler cette aporie, ou du moins ce doute au sens pascalien. La religion chrétienne semble n'être pour le narrateur qu'une échappatoire incertaine à l'expression de son profond désenchantement, un pari. Il métamorphose Juliette en Béatrice. Dante, comme dans la première partie, est omniprésent. Mais le motif de la finitude reste prégnant pour le narrateur. L'« air du temps » a à voir avec le néant, « air du temps » fugace, volage, tourmenté et tout de suite oublié. La mort féminine empêche d'aimer durablement. Comme Laurence Sterne, le narrateur raconte son *Voyage sentimental*, mais contrairement à l'auteur anglais, il ne décrit pas ses nombreuses sensations amoureuses. Il raconte ses nombreuses fuites devant sa « prodigieuse misère » (t. II, p. 162) à ne pouvoir s'attacher, à ne pouvoir aimer durablement. Aucune femme de ses *Mémoires*, fictive ou réelle, ne peut incarner l'idéal amoureux. Il devient une sorte d'« amant maudit » face à cette finitude.

Le narrateur esthétise alors le motif de la mort féminine. Il déploie un « lyrisme d'outre-tombe¹ » pour sublimer son *moi* dans cet espace où tout lui rappelle une disparue, un fantôme d'amour ou un idéal amoureux inatteignable. Il crée au fil de l'œuvre un objet littéraire, un signifiant, pour désigner son désenchantement, sa « prodigieuse misère », son épouvante de la disparition d'une jeune fille ou de la mort d'une amante. Cet objet se poétise dans les courbes d'une muse, dans le chant d'une ruine, ou dans la peinture d'un soir à Rome avec une mourante.

¹ Terme utilisé par Claude Millet pour décrire le lyrisme romantique in *Le Romantisme*, *op. cit.*, p. 132.

L'auteur cherche à rendre son tableau visible, flagrant, au lecteur. Ce dernier, en le contemplant, doit pouvoir entendre le silence qui y domine, voir le vide qui y règne, et deviner le fond entièrement noir sous les pigments colorés de la beauté, de la jeunesse et des titres de naissance. Une peinture est de la poésie. L'espace décrit par le narrateur et dans lequel celui-ci évolue tout au long des *Mémoires* ressemble à une gigantesque fresque historique et personnelle, avec comme une rengaine funèbre, des tableaux de femmes disparues ou à disparaître disséminés partout dans l'œuvre.



Conclusion

François-René de Chateaubriand gît, faussement anonyme, sur un îlot qui fait face à l'Angleterre devant les remparts de Saint-Malo : « un grand écrivain français a voulu reposer ici pour n'y entendre que la mer et le vent ». Anonyme, il ne l'est pas, même pour Napoléon. Celui-ci le connaît, et reconnaît son grand talent d'écrivain à la lecture du *Génie du Christianisme*. Mais ce n'est pas le *Génie* qui lui assure une postérité dans la mémoire collective. Ce sont les *Mémoires d'outre-tombe* publiés en 1849 qui le font entrer définitivement dans le patrimoine littéraire français. Ces *Mémoires* sont le récit d'un homme qui voit la fin d'un ancien monde qu'il considère comme le sien, et aperçoit les reflets d'un monde nouveau auquel il se sent profondément étranger. Nous venons d'étudier la représentation de la mort féminine dans ce récit en collectant les occurrences de cette représentation selon deux critères, le temps et l'espace. Ces derniers en réalité ne peuvent jamais être séparés. Ils sont, pour des cosmologistes, les deux faces d'une même pièce. L'espace-temps est un et indivisible. La séparation que nous avons faite est un artifice qui a permis de segmenter temporairement la réflexion. Nous n'allons donc pas tarder à les réunifier pour conclure.

Il est peut-être important de rappeler quelles sont les intentions de l'auteur avec la publication de ses *Mémoires*. Selon Jean-Louis Jeannelle, les *Mémoires* font partie de ce pôle « égo-historique » dans le vaste continuum des écrits de soi¹. Dans le cas de Chateaubriand, « c'est précisément la fusion de la veine autobiographique et de l'ambition mémoriale qui confère à ce texte sa valeur particulière² ». L'auteur écrit pour la postérité. Il rend compte de son *moi* au sein de la grande Histoire, puis en dehors de celle-ci quand elle s'arrête pour lui le 7 août 1830 après son dernier discours à la Chambre des pairs et l'arrivée au pouvoir de Louis-Philippe. Les *Mémoires d'outre-tombe* sont une œuvre autobiographique, historique, à visée épidiétique, et certainement en partie fictionnalisée pour ne « présenter au monde que ce qui est beau » (t. II, p. 157). Mais c'est une œuvre profondément désenchantée. Financièrement, l'auteur subit une gêne continue ; politiquement, il choisit de refuser toute proposition de poste ministériel dans le gouvernement de Louis-Philippe et quitte tous ses mandats officiels ; sentimentalement, il est marié à une femme qu'il n'a pas choisie. Dans le dernier livre des *Mémoires*, l'auteur présente un monde à venir qui l'épouvante. Par exemple, la machine à vapeur l'effraie par le désœuvrement des travailleurs qu'elle provoque inévitablement : « [q]ue ferez-vous des passions oisives en même temps que l'intelligence ? » (t. IV, p. 582) ; ou bien l'instruction pour tous provoquera la guerre civile : « [...] essayez de persuader au pauvre, lorsqu'il saura bien lire [...] qu'il doit se soumettre à toutes les privations, tandis que son voisin possède mille fois le superflu [...] il vous le faudra tuer » (t. IV,

¹ Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle, Déclin et renouveau*, op. cit., p. 367-376.

² *Ibid.* p. 23.

p. 581). Cette désillusion dans les perspectives entrevues d'un monde moderne, placée dans les derniers chapitres, participe à l'*ethos* de l'œuvre. Elle rejaillit sur son ensemble. Rappelons-nous que les vieilles mains de Chateaubriand ont sans cesse retravaillé ce qu'elles avaient écrit plus jeunes. La représentation de la mort féminine n'a donc aucune raison de ne pas faire partie de ce vaste « désenchantement du monde » peint par l'auteur.

Toute expression du féminin dans les *Mémoires* est par essence désenchantée. Le narrateur semble jouer avec le temps lorsqu'il aborde la finitude féminine. Il le ralentit, l'éternise, l'accélère, s'en extrait, quelquefois le fait disparaître complètement dans ses expériences catabatiques. Cette façon de se distancier de la notion du temps, que nous ne retrouvons pas avec l'expression de la mort masculine, permet au narrateur de surplomber ce temps, peut-être pour mieux l'étudier, dans tous les cas pour offrir au lecteur cette vision quadridimensionnelle qu'il nomme l'outre-tombe. Dante n'est jamais très loin de son projet d'écriture. De ce nouvel observatoire qu'est l'outre-tombe, l'auteur découvre et révèle à son lecteur la couleur changeante de la mort féminine. Nous oscillons entre éternité et néant. Le « je narré » des *Mémoires* devient « je narrant ». L'expérience révolutionnaire et les « poitrinaires » lui ont montré trop tôt que toute femme est condamnée à disparaître. La « prodigieuse misère » (t. II, p. 162) du narrateur, son incapacité à s'attacher, à aimer durablement, trouve sa justification, sa raison d'être, dans la représentation de la finitude féminine. L'idée de dépossession, de manque, dans ces disparitions exprime le non-retour irrévocable de tout être aimé. L'insatisfaction amoureuse qui s'ensuit transforme la représentation de l'idéal féminin éternel en une représentation futilement illusoire de ce même idéal. Comme une obsession, le narrateur représente la jeunesse en symbole même de la finitude, et une jeune fille de seize ans devient alors l'image de la fin. Seul spectateur depuis son surplomb, il se contemple dans toutes les morts féminines, sorte de miroirs tendus vers lui, qui lui renvoient des images qu'il retravaille patiemment tout au long de son œuvre pour se présenter en « Dandy du néant¹ ». Il tente alors de rejoindre toutes ces disparues dans ces miroirs qui se transforment en un tableau unique dans lequel le « je narrant » se démasculinise afin de rejoindre celles « appuyées sur la bordure pour regarder la fin de [s]a vie » (t. IV, p. 543) et pouvoir ainsi chanter à l'unisson avec elles une sorte de « fantôme d'amour », idéal féminin inaccessible et désenchanté.

L'environnement de l'auteur est profondément désenchanté. La Terreur fait prendre conscience en une année ce que la peinture des Vanités met plusieurs siècles à représenter. Si un titre d'ambassadeur et un titre de gloire sont dans l'imaginaire collectif effectivement voués un jour à disparaître, la précarité de l'existence féminine, elle, se révèle soudainement au public dans

¹ Voir note 1 page 79.

les cachots de la Conciergerie ou de la prison du Temple. Même la naissance ne protège plus. Pour le narrateur, tout dans la nature est propice à rappeler une disparue. Mais au-delà du souvenir, c'est la disparition même du souvenir qui épouvante. Ces fuites devant des jeunes femmes lors de ses nombreux voyages, ces rencontres de nuit avec des muses en pleine montagne ou dans les bois sont autant de bonheurs entrevus¹ dont il choisit de faire le deuil de son vivant. Le deuil amoureux, puis le deuil du souvenir, élaborent le motif du désenchantement qui participe à cet « air du temps » des années 1830. Encore une fois nous oscillons entre éternité et néant. La religion chrétienne semble une échappatoire, un pari au sens pascalien, en réponse à ce désenchantement qui semble plonger ses racines dans le « *moi* haïssable² » de l'homme.

L'indigence de notre nature est si profonde, que dans nos infirmités volages, pour exprimer nos affections récentes, nous ne pouvons employer que des mots déjà usés par nous dans nos anciens attachements. [...] nos heures s'accusent : notre vie est une perpétuelle rougeur, parce qu'elle est une faute continuelle (t. II, p. 162-163).

Car le narrateur se dit coupable. La « prodigieuse misère » qui le tenaille, qui tenaille tout homme, est présente dès le début des *Mémoires* dans l'évocation du souvenir de sa grand-mère : « [c]ette impossibilité de durée et de longueur dans les liaisons humaines, [...] me ramène sans cesse à la nécessité de l'isolement » (t. I, p. 197). Cette prodigieuse misère n'est pas nouvelle pour lui puisqu'elle commence dès 1802 dans *Atala* avec le suicide de la jeune indienne. Au « Dandy du néant » répond l'« amant maudit ». Alors le narrateur polit, esthétise et poétise cette représentation de la mort féminine. Il crée au fil de l'œuvre un objet littéraire, un signifiant, pour désigner son désenchantement qu'il finit par féminiser. Il sublime son *moi* par sa rhétorique, par son « lyrisme d'outre-tombe » et par sa muse. Il devient le peintre de la beauté féminine, de sa jeunesse, de ses amours, mais le fond du tableau sous les pigments colorés reste désespérément noir.

Nous ne savons alors plus très bien si c'est la désillusion de la fin des *Mémoires* qui rejaillit sur la représentation de la mort féminine, ou si c'est cette dernière qui donne à l'œuvre une impression de désenchantement général. Mais il est grand temps de réunir à nouveau ce que des physiiciens ne nous auraient jamais permis de séparer, et de conclure sur la représentation de la mort féminine au sein de cet espace-temps du narrateur. La finitude féminine, comme son rôle politique, ou l'étalage de son arbre généalogique au chapitre I du livre premier par exemple, participent à la construction de l'édifice. Mais l'expression de la mort féminine interroge la place de l'auteur au sein de cette diégèse qui commence en 1768 et se termine en 1848. Contrairement à

¹ Ce terme de « bonheurs entrevus » est emprunté à Antoine Pol in « Les Passantes », consultable en ligne, <http://www.24601.fr/sl/les-passantes-antoine-pol>.

² Blaise Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, p. 208.

son rôle politique où il se présente maître de son destin et qu'il décide lui-même d'arrêter en 1830, sa « prodigieuse misère » est subie et ne cesse qu'à sa mort. Nous pouvons alors interpréter l'acte d'écrire sur la mort féminine comme une vanité coupable. A défaut d'agir, l'écriture serait une fonction compensatoire à son inaction blâmable, son *moi* haïssable d'auteur se métamorphosant en un *moi* louable de narrateur. Au crépuscule de sa vie, la poétisation de la mort féminine devient l'unique réalité de son récit, la seule preuve tangible de son existence. Napoléon n'est peut-être finalement rien. Charlotte, Pauline, Hortense, Cordélia, Natalie, Delphine, la petite hotteuse, la jeune Waldmünchenienne, le fantôme d'adolescente de Westminster sont peut-être tout. Marcel Proust, après Joseph Joubert, parle à nouveau d'enchantement.

Il nous dit que rien n'est sur la terre, bientôt il mourra, l'oubli l'emportera ; nous sentons qu'il dit vrai, car il est un homme parmi les hommes ; mais tout d'un coup parmi ces événements, ces idées, par le mystère de sa nature il a découvert cette poésie qu'il cherche uniquement, et voici que cette pensée qui devait nous attrister nous enchante et nous sentons non pas qu'il mourra, mais qu'il vit, qu'il est quelque chose de supérieur aux choses, aux événements, aux années, et nous sourions en pensant que ce quelque chose est le même que nous avons déjà aimé en lui¹.

Ce sentiment de sa propre finitude nous permet également d'interpréter la représentation de la mort féminine dans une approche plus englobante de la mort en général. Poétiser la réalité de la mort des femmes contribue à la représentation de la mort dans une parole collective. Pauline de Beaumont comme le sourire de Marie-Antoinette ne sont qu'une expression supplémentaire et nouvelle du *memento mori* de ce début du XIX^e siècle. Cette représentation peut être vue comme une liberté nouvelle dans l'acte auctorial, libérée de toute contrainte codifiante, et signe d'un rejet du passé. A la suite des *Confessions* de Rousseau, nous assistons à une multiplication de variantes textuelles autobiographiques ; d'où, selon Alain Vaillant, « la prolifération de textes où les écrivains peuvent, plus librement que dans les genres codifiés par la tradition, se dire et s'analyser² ». La seule chose qui soit vraiment sûre est, qu'à partir de 1832, lorsque son nouveau projet de *Mémoires* arrive à maturation, l'auteur se consacre entièrement à se représenter au milieu de ce vaste « désenchantement du monde ».

Mais, pareille à la peste asiatique exhalée des vapeurs du Gange, l'affreuse *désespérance* marchait à grands pas sur la terre. Déjà Chateaubriand, prince de poésie, enveloppant l'horrible idole de son manteau de pèlerin, l'avait placée sur un autel de marbre, au milieu des parfums des encensoirs sacrés³.

¹ Marcel Proust, « *Contre Sainte-Beuve* » précédé de « *Pastiches et mélanges* » et suivi de « *Essais et articles* », Édition établie par Pierre Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 651-652.

² Alain Vaillant, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, *op. cit.*, p. 104.

³ Alfred de Musset, *Confession d'un enfant du siècle*, *op. cit.*, p. 76.

Il ressort de toutes ces hypothèses une volonté du narrateur de représenter la mort féminine comme édifiante pour vaincre cette hantise, cette impossibilité à trouver sa place dans ce monde qui lui devient étranger. Édifier par l'écriture de la mort féminine ce qui ne peut être appréhendé de son vivant, traduit peut-être ce désenchantement qui gouverne ensuite les auteurs romantiques de la première moitié du XIX^e siècle.

Suite à un colloque en 1993 sur l'auteur, Jean-Claude Berchet décide d'intituler le recueil de textes qui y sont lus *Le Tremblement du temps*¹. C'est dans ce tremblement « où chaque être mortel est appelé à devenir un être transfiguré que se situe le meilleur Chateaubriand² ». Ce tremblement, secousse de l'histoire, soubresaut ou cahot, n'empêche pas le récit de continuer. Le narrateur des *Mémoires* perçoit chaque tremblement, chaque vibration. Son époque est bien sûr particulièrement chargée en perturbations, mais ce ne sont pas les grands bouleversements qui créent ses plus belles élégies. Le narrateur détecte la petite vibration, le petit tremblement imperceptible aux autres. Ces petites vibrations sont comme des liens, des moyens de communication avec l'outre-tombe, et lui permettent de voir et de raconter un monde dantesque. Sappho se met à chanter la douleur de la prisonnière Marie-Antoinette, et le tombeau majestueux de Cécilia Metella devient celui du corps sans sépulture de Lucile de Chateaubriand. Le narrateur observe et interprète tous les petits tremblements de sa diégèse. Par analogie, l'univers est régulièrement parcouru de tremblements équivalents, que les scientifiques nomment des « ondes gravitationnelles ». Ce sont des tremblements de l'espace-temps, comme ceux dont parle Jean-Claude Berchet, et qui n'ont été observés et mesurés que très récemment. L'origine de ces petites vibrations est absolument énigmatique, et peut faire croire selon ces mêmes scientifiques à l'existence de plusieurs univers, comme le pensent déjà Démocrite, Anaximandre ou Giordano Bruno. Ainsi, ces petites vibrations ressenties à la lecture des *Mémoires d'outre-tombe*, comme les ondes gravitationnelles, pourraient nous rassurer sur notre « prodigieuse misère ». Si elles participent à la poétisation de la mort féminine, elles sont peut-être aussi l'évidence mobile de l'éternité³ des femmes disparues ou oubliées.

§

¹ Jean-Claude Berchet, *Chateaubriand, Le Tremblement du temps, Colloque de Cerisy, op. cit.*

² *Ibid.* p. 15.

³ Cette notion de multivers, associée aux ondes gravitationnelles et à l'hypothèse poétique d'une évidence mobile de l'Éternité, est empruntée à Aurélien Barrau, astrophysicien, professeur à l'université Grenoble-Alpes, dont les cours de cosmologie sont consultables en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=C8dNVkBHeNc>.

Bibliographie

A. Œuvre du corpus

1. Édition de référence

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, Édition de Jean-Claude Berchet, Livres I à XLII, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 1998.

2. Autres éditions

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe I et II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Les Mémoires d'outre-tombe I et II*, Préface de Jean d'Ormesson de l'Académie française, Introduction, notes et variantes de Jean-Paul Clément, Paris, Gallimard, « Quarto Gallimard », 1997.

B. Autour des *Mémoires d'outre-tombe*

1. Autres œuvres de l'auteur

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Atala – René*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Le Livre de Poche, « Folio Classique », 2011.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Atala. René. Le Dernier Abencérage*, Édition Pierre Moreau, Paris, Gallimard, « Classiques », 1971.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Écrits politiques (1814-1816)*, Édition critique par Colin Smethurst, Genève, Librairie Droz, 2002.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Essai sur la littérature anglaise et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*, Texte établi et présenté par Sébastien Baudoin, Paris, S.T.F.M., 2012.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Génie du Christianisme I et II*, Présentation par Pierre Reboul, Paris, Flammarion, « GF », 1966.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2005.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Les Martyrs I et II*, Paris, Flammarion, « Classiques », 1948.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires de ma vie, (Manuscrit de 1826)*, éd. Jean-Maurice Gautier, Genève, Droz, 1976.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Œuvres de Chateaubriand, Les Martyrs*, Paris, Dufour et Mulat, 1852.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Vie de Rancé*, Édition d'André Berne-Joffroy, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1986.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Voyage en Amérique*, éd. Sébastien Baudoin, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2019.

2. Biographies de l'auteur

BERCHET, Jean-Claude, *Chateaubriand*, Paris, Gallimard, « NRF », 2012.

DENNERY, Étienne, *Catalogue de l'exposition de la commémoration nationale du bicentenaire de Chateaubriand*, Paris, Bibliothèque nationale, 1969.

ORMESSON, Jean d', *Album Chateaubriand*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

ORMESSON, Jean d', *Mon dernier rêve sera pour vous, Une biographie sentimentale de Chateaubriand*, Paris, Le Livre de Poche, 2012.

3. Correspondance de l'auteur

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Correspondance générale, I, 1789-1807*, Textes établis et annotés par Béatrix d'Andlau, Pierre Christophorov et Pierre Riberette, Paris, Gallimard, « NRF », 1977.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Correspondance générale, II, 1808-1814*, Textes établis et annotés par Pierre Riberette, Paris, Gallimard, « NRF », 1979.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Correspondance générale, VIII, 1828-1830*, Textes établis et annotés par Pierre Riberette et Agnès Kettler, Paris, Gallimard, « NRF », 2010.

CHATEAUBRIAND, François-René de, CUSTINE, Delphine de, DURAS, Claire de, *L'Amante et l'Amie, lettres inédites 1804-1828*, Édition établie et annotée par Marie-Bénédicte Diethelm et Bernard Degout, Préface de Marc Fumaroli de l'Académie française, Paris, Gallimard, « NRF », 2017.

SAINT-ROMAN, Comtesse de, *Le Roman de l'occitanienne et de Chateaubriand*, Paris, Plon, 1925.

C. Ouvrages portant sur l'objet d'étude

1. Écriture de soi et écriture biographique

BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre, Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Le Seuil, « Collection Poétique », 1980.

BOUJU, Emmanuel, GEFEN, Alexandre, HAUTCOEUR, Guiomar, MACÉ, Marielle, *Littérature & exemplarité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », in *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, n° 62-63, 1986, p. 69-72, https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1986_num_62_1_2317.

JEANNELLE, Jean-Louis, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle, Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, « NRF », 2008.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographie*, Paris, Le Seuil, 1996.

MACÉ, Marielle, *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, « Corpus », 2004.

MADELÉNAT, Daniel, *La Biographie*, Paris, PUF, 1984.

SIMONET-TENANT, Françoise, dir., *Dictionnaire de l'autobiographie, Écriture de soi de langue française*, Paris, Champion Seuil, 2018.

ROSI, Ivanna, *Les Masques de Chateaubriand, Liberté et contraintes de la représentation de soi*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

2. La mort et les Vanités

BERCHET, Jean-Claude, « Chateaubriand : l'écriture, l'histoire et la mort », in *Commentaire*, N° 48, 1989, p. 787-798. <https://www.cairn.info/revue-commentaire-1989-4-page-787.htm>.

BLUM, Claude, « La Représentation de la mort dans la littérature française du XVI^e siècle », in *Bulletin de l'association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n°12, 1980, p. 59-62. https://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1980_num_12_1_1199.

BUI, Véronique, *La Femme, la faute et l'écrivain, La Mort féminine dans l'œuvre de Balzac*, Paris, Honoré Champion, 2003.

CLEMENT, Jean-Paul, « Chateaubriand et la "fièvre des ruines" », *Anabases* [En ligne], 5, 2007, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 20 octobre 2019. <https://journals.openedition.org/anabases/3185>.

CSIKY, Gábor, *La Fascination de la mort dans les « Mémoires d'outre-tombe »*, thèse soutenue à l'université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Monsieur le Professeur Philippe HAMON, 2002.

JACQUIN, Gérard, dir., *Le Récit de la mort, Écriture et Histoire*, Rennes, PUR, 2003.

JIDOUARD, Sylvie, *Les Modalités de la mort féminine chez Balzac*, thèse soutenue à l'université de Paris IV – Sorbonne, sous la direction de Monsieur le Professeur Michel CROUZET, 1987.

LEDDA, Sylvain, *Des feux dans l'ombre, La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Éditions Champion, 2009.

RORET, Anne, *Les Lieux de mémoire dans les « Mémoires d'outre-tombe » de Chateaubriand*, thèse soutenue à l'université de Paris IV – Sorbonne, Sous la direction de Madame le Professeur Arlette MICHEL, 1998.

SÈVE, Bernard, « Chateaubriand, la vanité du monde et la mélancolie », in *Romantisme*, n°23, *Revue du dix-neuvième siècle, Aspects d'une modernité*, 1979, p. 31-42.

https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1979_num_9_23_5248.

TABET, Emmanuelle, « Quelques aspects de la poésie de la mort dans les *Mémoires d'outre-tombe* », in *Bulletin de l'association Guillaume Budé, Lettres d'humanité*, n°55, 1996, p. 373-382.

https://www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1996_num_55_4_2411.

VERLET, Agnès, *Les Vanités de Chateaubriand*, Genève, Droz, 2001.

3. Le Romantisme

BÉNICHOU, Paul, *Le Temps des prophètes, Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977.

BÉNICHOU, Paul, *Romantismes français I et II*, Paris, Gallimard, « Quarto Gallimard », 2004.

CELLIER, Léon, *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, Eurédit, 2019.

GAUCHET, Marcel, *Le Désenchantement du monde, Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, « NRF », 1985.

GUSDORF, Georges, *Le Romantisme I, Le Savoir romantique*, Paris, Payot & Rivages, 1993.

GUSDORF, Georges, *Le Romantisme II, L'Homme et la Nature*, Paris, Payot & Rivages, 1993.

HENRIOT, Émile, « Les Romantiques » in *Courrier Littéraire, XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1953.

HUGO, Victor, *William Shakespeare, Édition de Michel Crouzet*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2018.

MILLET, Claude, *Le Romantisme, Du bouleversement des Lettres dans la France post-révolutionnaire*, Paris, Le Livre de Poche, 2007.

MONGLOND, André, *Le Prérromantisme français I et II*, Paris, Librairie José Corti, 1966.

STAROBINSKI, Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Postface par Fernando Vidal, Paris, Seuil, 2012.

TELENNE, Eric, *L'Explosion romantique, Roman*, Monaco, Éditions du Rocher, 2015.

VAILLANT, Alain, *Dictionnaire du Romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

VAILLANT, Alain, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, CNRS Éditions, « Biblis », 2016.

4. Les femmes au XIX^e siècle

BERTRAND-JENNINGS, Chantal, « Condition féminine et impuissance sociale : les romans de la duchesse de Duras », in *Romantisme*, n°63, *Revue du dix-neuvième siècle*, Femmes écrites, 1989, p. 39-50.
https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1989_num_19_63_5565.

MARIETTE-CLOT Catherine, ZANONE Damien, Textes réunis et présentés par, *La Tradition des romans de femmes, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2012.

DECOURS, Catherine, *Juliette Récamier, L'art de la séduction*, Paris, Perrin, 2013.

DUCHET, Claude, présentation, « Mythe et représentation de la femme », in *Romantisme*, n°13-14, *Revue du dix-neuvième siècle*, Paris, Honoré Champion, 1976.

MICHAUD, Stéphane, *Muse et Madone, Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Paris, Édition du Seuil, 1985.

SCHOR, Naomi, « *Triste Amérique : Atala et la fabrique de la femme post-révolutionnaire* », *Féminin/Masculin : Écritures et représentations*, Sous la direction de Sylvie Triaire, Christine Planté, Alain Vaillant, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2003, p. 19 - 41.

VILLENEUVE, Léontine, comtesse de Castelbajac, *Mémoires de l'occitanienne*, Paris, Plon, 1927.

WINOCK, Michel, *Madame de Staël*, Paris, Pluriel, 2012.

5. Le sentiment amoureux

LAFORGUE, Pierre, *L'Éros romantique, Représentation de l'amour en 1830*, Paris, PUF, 1998.

MORTIER, Roland, *Le Cœur et la Raison, Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Préface de René Pomeau, Paris, Éditions de l'université de Bruxelles, 1990.

PERROT, Michèle, « Le couple au XIX^e siècle », in *La Cause du désir*, n°92, 2016, p. 30-32.
<https://www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2016-1-page-30.htm>.

ROULIN, Jean-Marie, « La Sylphide, rêve romantique », in *Romantisme*, n°58, *Revue du dix-neuvième siècle*, *Figures et modèles*, Paris, CDU-SEDES, 1987, p. 23-38.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « Le Chateaubriand romanesque et amoureux », in *Causeries du lundi, Tome Deuxième*, Paris, Classiques Garnier, 1850, p.143-162.

VAILLANT, Alain, « Pertes illusoires. Amour et littérature au XIX^e siècle », in *Romantisme*, n°62, *L'amour*, 1988, p. 15-29.

6. La représentation du temps

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

KOUTLOUKA, Maria E., « La notion de temps, de l'Antiquité au Christianisme », in *Platonisme et néoplatonisme, Antiquité et temps modernes, Cahiers de la villa Kerylos*, n°1, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1991, p. 72-78.

D. Ouvrages portant sur les événements historiques

BAECQUE, Antoine de, *La Révolution terrorisée*, Paris, CNRS Éditions, 2017.

BOIGNE, Comtesse de, *Mémoires de la comtesse de Boigne I et II*, Paris, Mercure de France, 1999.

BROGLIE, Gabriel de, *La Monarchie de Juillet, 1830-1848*, Paris, Fayard, 2011.

COZE, Paul, THEVENIN, René, *Mœurs et histoire des indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Éditions Payot, 2004.

HAVARD, Gilles, VIDAL, Cécile, *Histoire de l'Amérique française*, Paris, Flammarion, « Champs histoire », 2008.

JOURDAN, Annie, *Nouvelle histoire de la Révolution*, Paris, Flammarion, 2018.

ONFRAY, Michel, *La Force du sexe faible, Contre-histoire de la Révolution française*, Paris, Autrement, 2016.

PETTIEAU, Natalie, *Napoléon Bonaparte, La Nation incarnée*, Paris, Armand Colin, 2015.

VIDALENC, Jean, *Que sais-je ?, La Restauration (1814-1830)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

E. Études sur l'auteur, son œuvre et la période

ANTOINE, Philippe, *commente, Itinéraire de Paris à Jérusalem, de François de Chateaubriand*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006.

BAUDOIN, Sébastien, *Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

- BERCEGOL, Fabienne, « Figures du désenchantement : les rois et leurs portraits dans les "Mémoires d'outre-tombe" de Chateaubriand », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°55, Paris, Association Guillaume Budé, 1996, p. 323-335.
- BERCEGOL, Fabienne, GLAUDES, Pierre, ROULIN, Jean-Marie, dir., *Chateaubriand, Nouvelles perspectives critiques*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2020.
- BERCEGOL, Fabienne, *La poésie de Chateaubriand : Le portrait dans les « Mémoires d'outre-tombe »*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- BERCHET, Jean-Claude, *Chateaubriand, Le Tremblement du temps, Colloque de Cerisy*, Textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse, Presses Universitaires Mirail, « Cribles », 1994.
- CAVALLIN, Jean-Christophe, *Chateaubriand et « L'homme aux songes », L'initiation à la Poésie dans les « Mémoires d'outre-tombe »*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- CAVALLIN, Jean-Christophe, *Chateaubriand mythographe, Autobiographie et allégorie dans les « Mémoires d'outre-tombe »*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- CROUZET, Michel, *Stendhal et le désenchantement du monde, Stendhal et l'Amérique II*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- DEGOUT, Bernard, *Je ne suis plus que le temps, Essai sur Chateaubriand*, Paris, Fayard, 2015.
- DUBÉ, Pierre Hubert, *Nouvelle bibliographie refondue et augmentée de la critique sur François-René de Chateaubriand, (1801-1999)*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- LEGRAS, Léon, « Lucile de Chateaubriand et les *Mémoires d'outre-tombe* », in *Annales de Bretagne*, Tome 40, n° 1, 1932, p 98-112.
https://www.persee.fr/doc/abpo_0003-391x_1932_num_40_1_1690.
- LEBÈGUE, Raymond, « Le Problème du voyage de Chateaubriand en Amérique », in *Journal des savants*, n°1, Paris, De Boccard, 2008.
- LEVAILLANT, Maurice, *Chateaubriand, Madame Récamier et les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Librairie Delagrave, 1936.
- LEVAILLANT, Maurice, *Splendeurs et Misères de M. de Chateaubriand*, Paris, Albin Michel, 1922.
- MONTALBETTI, Christine, dir., *Chateaubriand, La Fabrique du texte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 1999.
- ROBIDA, Michel, *Chateaubriand, L'homme épris de grandeur*, Paris, René Julliard, 1948.
- ROULIN, Jean-Marie, *Chateaubriand, L'Exil et la Gloire, Du roman familial à l'identité littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Honoré Champion, 1994.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire, Tome I et II*, Paris, Garnier Frères, 1861.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « *Mémoires d'outre-tombe*, par M. de Chateaubriand », in *Causeries du lundi*, Quatrième édition revue et corrigée, Tome Premier, Paris, Classiques Garnier, 1850, p.432-452.
- SEMPOUX, André, MOUROT, Jean, « Le génie d'un style, Chateaubriand, Rythme et sonorité dans les *Mémoires d'outre-tombe* », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 41, fasc. 1, 1963. pp. 147-149.
- VIAL, André, *Chateaubriand et le temps perdu*, Paris, 10-18, 1963.

F. Autres études consultées

- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 1999.
- BÉNICHOU, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1948.
- BERNARD-GRIFFITHS, Simone, Textes réunis et présentés par, *Difficulté d'être et mal du siècle dans les Correspondances et Journaux intimes de la première moitié du XIXe siècle*, Clermont-Ferrand, Librairie Nizet, 1998.
- BUTOR, Michel, « Le voyage et réécriture », in *Romantisme*, N°4, *Voyager doit être un travail sérieux*, Paris, Flammarion, 1972, p.4-19.
- CASTAGNÈS, Gilles, « *La Confession d'un enfant du siècle : un romantisme de façade ?* », *Littératures, Musset un romantique né classique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009, p. 87-102.
- CROUZET, Michel, *Stendhal en tout genre, Essais sur la poétique du Moi*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- GARDES TAMINE, Joëlle, *Poétique et rhétorique, La littérature et sa belle parole*, Paris, Honoré Champion, 2015.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1972.
- HERSCH, Jeanne, *L'Étonnement philosophique, Une histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1993.
- JULLIEN, Dominique, *Récits du Nouveau Monde, Les voyageurs français en Amérique de Chateaubriand à nos jours*, Paris, Nathan, 1992.
- PINON, Esther, *Le Mal du Ciel, Musset et le sacré*, Paris, Honoré Champion, 2015.
- PRUDON, Montserrat, dir., *Peinture et Écriture*, Paris, Éditions de la différence, « Collection Traverses », 1996.
- SCHIFFER, Daniel Salvatore, *Lord Byron*, Paris, Gallimard, « Folio Biographies », 2015.
- STAROBINSKI, Jean, « La Mélancolie dans les ruines », in *L'Invention de la liberté*, Genève, Skira, 1987, p.179-187.
- STAROBINSKI, Jean, « Sur la chlorose », in *Romantisme*, N°31, *Sangs*, Paris, CDU-SEDES, 1981, p.113-130.
- VASAK, Anouchka, « "Héloïse" et "Werther, Sturm und Drang" : comment la tempête, en entrant dans nos cœurs, nous a donné le monde », in *Ethnologie française, nouvelle série*, T. 39, Numéro 4, *Météo, Du climat et des hommes*, 2009, Paris, PUF, p. 677-685.

G. Sources et influences

ARIOSTE, *Roland furieux raconté par Italo Calvino*, Paris, Gallimard, « NRF », 2015.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 1990.

AUGUSTIN, dit saint, *Confessions*, Traduction d'Arnaud d'Andilly, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1993.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri, *Paul et Virginie*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2004.

CHODERLOS DE LACLOS, Pierre, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Le livre de Poche, « Classiques », 2002.

DANTE, *La Divine Comédie*, Traduction et présentation par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Les Souffrances du jeune Werther, Die Leiden des jungen Werthers*, Paris, Gallimard, « Folio Bilingue », 1990.

HOMÈRE, *L'Odyssée*, Paris, La Découverte, 1982.

LE TASSE, *Jérusalem Libérée*, Traduction nouvelle de Michel Orcel, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2002.

MILTON, John, *Le Paradis perdu*, Traduit et présenté par Chateaubriand, Introduction et notes par Claude Mouchard, Paris, Belin, 1990.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Édition présentée et annotée par Anne Videau, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2010.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Présentation par Dominique Descotes et Marc Escola, Paris, Flammarion, « GF », 2015.

PÉTRARQUE, *Canzoniere*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2018.

PRÉVOST, Antoine François, *Manon Lescaut*, Paris, Flammarion, « Étonnants Classiques », 2007.

RONSARD, Pierre, *Les Bocages, Les Meslanges*, Paris, Flammarion, « GF », 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Flammarion, « GF », 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, Tomes I et II, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2012.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, Édition établie, présentée et annotée par Jean M. Goulemot, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2002.

STERNE, Laurence, *Voyage sentimental*, Édition d'Alain Montandon, Paris, Classiques Garnier, « Classiques Jaunes », 2017.

VIRGILE, *Énéide*, Édition et traduction de Jacques Perret, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1991.

VIRGILE, *Les Bucoliques, Les Géorgiques*, Traduction par Maurice Rat, Paris, Garnier Frères, 1967.

H. Autres œuvres littéraires

FRANCE, Anatole, *Les Dieux ont soif*, Édition de Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1989.

HUGO, Victor, *Cromwell*, Chronologie et introduction par Annie Ubersfeld, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

HUGO, Victor, *Quatrevingt-treize*, Paris, Flammarion, 2002.

LAMARTINE, Alphonse de, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.

KRÜDENER, Barbara Juliane von, *Valérie I et II*, Paris, Hachette Livre, 2016.

MUSSET, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, Édition de Sylvain Ledda, Paris, Flammarion, « GF », 2010.

NEVAL, Gérard, *Les Filles du feu*, Préface de René Dumesnil, Paris, Bordas, « Les Grands Maîtres », 1948.

NEVAL, Gérard de, *Poèmes d'Outre-Rhin*, Édition établie, annotée et présentée par Jean-Yves Masson, Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1996.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1987.

SENAUCOUR, Etienne Pivert de, *Obermann*, Édition de Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1984.

STAËL, Madame de, *Corinne ou l'Italie*, Préface de Simone Balayé, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1985.

STAËL, Madame de, *De l'Allemagne I et II*, Chronologie et introduction par Simone Balayé, Paris, Garnier Flammarion, 1968.

STAËL, Madame de, *Delphine*, Édition d'Aurélié Foglia, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2017.

STAËL, Madame de, *Dix années d'exil*, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche, Petite Bibliothèque », 2012.

STAËL, Madame de, *Œuvres*, Édition établie par Catriona Seth, avec la collaboration de Valérie Cossy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.

YOURCENAR, Marguerite, *La Couronne et la Lyre, Anthologie de la poésie grecque ancienne*, Paris, Gallimard, « NRF », 1979.

Table des matières

<u>Introduction</u>	9
<u>I. Le temps</u>	25
A. L'effet miroir	29
1. <u>L'expression de la mort d'une proche</u>	29
a) Sa grand-mère maternelle.....	29
b) Sa nourrice.....	31
c) Sa mère.....	32
d) Une amante.....	33
2. <u>La relation d'un événement</u>	35
a) Le baisemain.....	35
b) La nuit à Westminster.....	37
c) La visite funèbre.....	39
d) Des morts masculines.....	41
3. <u>Des souvenirs dans le souvenir</u>	43
a) Lucile.....	43
b) Pauline de Beaumont.....	45
c) Charlotte.....	47
d) « De quelques femmes ».....	49
B. L'éternité ou le néant	53
1. <u>Vocabulaire</u>	53
a) Les règles.....	53
b) Le passage.....	55
c) La fuite ou la hâte.....	56
d) <i>L'ars moriendi</i> au masculin.....	58
2. <u>L'éternité</u>	60
a) L'outre-tombe.....	60
b) Le silence éternel.....	62
c) Une vie qui n'en finit pas.....	65

d) Une singularité chez Chateaubriand ?.....	67
3. <u>Le néant</u>	69
a) Une futile illusion.....	69
b) Une jeune fille de seize ans.....	71
c) Jamais plus.....	74
d) La Terreur, allégorie du néant.....	76
II. L'espace	83
A. Le matériel	87
1. <u>L'environnement extérieur</u>	87
a) Les Vanités.....	87
b) Le chant des ruines.....	89
c) La nature.....	92
d) Les objets.....	94
2. <u>L'environnement des femmes (leurs attributs)</u>	97
a) La beauté.....	97
b) La jeunesse.....	99
c) La naissance.....	102
d) La sépulture.....	104
3. <u>L'environnement littéraire</u>	107
a) La mort d'Atala.....	107
b) D'autres Atala.....	110
c) Le « désenchantement du monde ».....	112
d) Le pacte de lecture.....	115
B. L'immatériel	119
1. <u>Les interprétations</u>	119
a) La religion et les superstitions.....	119
b) Natalie de Noailles.....	122
c) Les anamorphoses scéniques.....	125
d) Un « air du temps ».....	128
2. <u>L'idéal amoureux</u>	131
a) Un lyrisme d'outre-tombe.....	131
b) L'égotisme.....	134

c) Juliette Récamier.....	136
d) De toutes les femmes.....	139
3. <u>Poétisation de la mort féminine</u>	142
a) Une rhétorique.....	142
b) Une muse.....	144
c) Des harmoniques.....	147
d) <i>Ut pictura poesis</i>	149
<u>Conclusion</u>	157
<u>Bibliographie</u>	165