

L'ENCHANTEUR ET SES POUVOIRS

Du rhétorique au méta-physique

A priori, l'homme a tout pouvoir sur les mots — et par les mots ; ce néanmoins, dans les limites du langage se réalisant en parole, lesquelles demeurent, à vrai dire, presque inconnues. Ce que, depuis près de deux siècles maintenant, nous appelons couramment « littérature » — dénomination transversale aux genres et tournures jusque là, et même jusqu'à nos jours, pratiqués — se fait fort d'explorer ces limites, de jouer à la marge du dicible et du scriptible pour faire naître de nouveaux objets de parole qui engagent de nouveaux rapports entre les mots — corps, âme et esprit ; phonèmes, sens et signifié — et ce qu'ils nomment, entre les mots et celui-là qui nomme, entre les mots et ce qui n'a pas de nom. Autant de configurations de parole inédites, autant d'aperçus inouïs et « invus » sur ce monde-ci et ce que prétend en savoir l'ordinaire créance. Il nous semble qu'un écrivain universel comme le fut Chateaubriand illustra, l'un des premiers, — sans toutefois le revendiquer lui-même — l'acception moderne du terme de « littérature ». Et nous pensons pouvoir le lire au mieux en ces moments où sa parole se fait « singulière », selon le sens que donne Laurent Jenny à « la parole singulière »⁽¹⁾, c'est-à-dire quand les mots ensemble ajustés font, à eux seuls d'abord, « événement » par leur brillance ou leur matité, leur tonitruance ou leur mutité, par la surprise qu'ils induisent voire par leur incongruité. Quand les mots mettent soudain en oscillation le pouvoir même de désigner sans l'abolir et qu'ainsi ils rouvrent à vif les « écarts de la langue »⁽²⁾ : c'est là ce que Laurent Jenny appelle « le figural » et « événement figural ». Il ne faut bien sûr pas confondre « le figural » ainsi défini avec les figures au sens rhétorique du terme bien qu'un manie-

(1) Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990 (coll. L'extrême contemporain).

(2) Cf *op. cit.*, p. 20 : « Qui associe une puissance de désignation à une réouverture des écarts de la langue ». Il faut entendre ici par « écarts » les jeux d'oppositions internes à la langue et leurs déhiscences, des oppositions articulatoires aux oppositions grammaticales et sémiotico-sémantiques (puis herméneutiques) : la langue se réalisant en parole est un tel jeu d'écarts », réglés certes et oubliés dans et par la pratique ordinaire mais que l'écrivain s'ingénie à remettre au jour pour leur faire produire une nouvelle vérité de parole.

ment un peu déviant de ces dernières, les portant jusqu'à leur excès ou leur défaut potentiels et les renouvelant de la sorte, puisse aboutir aussi à de tels événements. À la lecture des œuvres de Chateaubriand, il nous est apparu que des événements de cette espèce se produisent, de manière privilégiée, aux moments stratégiques de l'énoncé : à l'orée ou à la clause d'un paragraphe comme à la fin d'un livre, par exemple. Comme si l'auteur voulait donner à ces lieux de son récit ou de son discours une qualité de prégnance particulière destinée à arrêter le lecteur un peu plus longuement que le reste du texte et qu'un surcroît d'attention et même de perplexité convînt spécialement à ces moments-clés. Mais ce n'est pas là chez lui une pratique figée, cette façon de faire peut, de fait, se manifester un peu partout et la fréquence des occurrences de ce type croît avec l'âge : dans les œuvres tardives — surtout dans la *Vie de Rancé* — de tels lieux, de tels moments se multiplient et avec un sens particulier. Le phénomène que nous nous proposons d'examiner ici, brièvement, a ainsi une histoire dans l'œuvre et son sens évolue avec le temps.

Dans un premier moment, qui tourne autour des *Natchez* et de l'expérience américaine, l'auteur pousse à leur limite les procédés traditionnels ou en invente de nouveaux jusqu'à produire les effets d'une poésie d'abord sensible, douce ou terrible, presque toujours inouïe. De la sorte, Chateaubriand (re)trouve un mode d'attaque du « réel » qui lui permet de l'appréhender tel qu'en lui-même dans son inédite étrangeté, et c'est en forçant la tradition rhétorique ou en l'excédant que « *sa* parole singulière » peut affronter un instant l'irréductibilité de *l'être-là* du monde et des choses.

Il en résulte une capacité particulière d'émotion — terreur et/ou pitié — et d'action qu'il exploite comme romancier, comme historien et comme mémorialiste. Enfin, et c'est en partie dû à la conscience grandissante en l'auteur de l'irréversibilité du temps et de l'imminence de la mort, s'accroît, sur le fond le plus sensible en même temps que sur le fond plus opaque de *l'être-là*, une tendance de plus en plus impérieuse à vouloir dire au-delà du réel, à désigner ce qui, presque indicible, demeure invisible et presque impalpable — le « méta-physique » au sens étymologique du terme.

En profonde harmonie avec la foi chrétienne — depuis toujours ancrée, manifestée, professée mais ici par-delà tout dogme —, l'*Enchanteur*, devenu une voix d'Outre-Tombe bien avant de se faire le biographe de Rancé, procède à une véritable incarnation (de l') imaginaire qui est une incarnation de l'âme dans l'âme des mots.

À monde nouveau, rhétorique nouvelle

La découverte de l'Amérique fut aussi pour Chateaubriand celle d'un continent littéraire nouveau, le continent sensible. L'expérience américaine le conduisit vers une révolution de l'écriture destinée à transmettre la part inédite de son exploration du monde et à en faire éclore dans et par la lecture toute la nouveauté. Et c'est sans doute là l'une des raisons du succès d'*Atala*, dès sa parution. Jean-Claude Berchet analyse ainsi ce qu'il présente comme un procédé :

Au départ une idée simple : pourquoi ne pas utiliser, pour représenter la nature, tous les sens qui sont à notre disposition pour la percevoir ? Le procédé consiste à élaborer un véritable paysage sensoriel par la mise en œuvre de sensations multiples. C'est ainsi que le « tableau de la nature » associe, chez Chateaubriand, le tracé, la couleur, la lumière (vue) ; les indications de volume, de grain, de mouvement — souffles ou brises (toucher) ; enfin les odeurs, les sons. Parfois un élément isolé suffit à caractériser une situation ou un paysage. C'est par exemple une notation visuelle qui termine la description de la vallée du Tennessee par ce que nous appellerions aujourd'hui un « arrêt sur image » :

« Nous ne vîmes qu'un chasseur indien qui, appuyé sur son arc et immobile sur la pointe d'un rocher, ressemblait à une statue élevée dans la montagne au Génie de ces déserts. »

Ce faisant, Chateaubriand produit bien une tournure rhétorique nouvelle qui, pour l'heure, se contente d'inverser un rapport propre à l'esthétique héritée des Anciens : ce n'est plus l'image qui s'efforce de ressembler à l'homme tout en le magnifiant mais l'homme qui, en se magnifiant, devient image. Dans le monde encore sauvage de l'Amérique, le naturel doit se faire, lui-même, monument pour rivaliser avec l'art et se donner à voir comme à sentir. Mais cette même tournure prend souvent une allure qui, à notre sens, éveille d'autres échos :

Quelques renards dispersés par l'orage allongeaient leurs museaux noirs au bord des précipices, et l'on entendait le frémissement des plantes qui, séchant à la brise du soir, relevaient de toutes parts leurs tiges abattues .

Certes le « détail incongru [...] fonctionne, cette fois, comme un gros plan sur une sensation visuelle ou auditive »⁽³⁾, mais la force de l'expression n'est pas seulement sensorielle, elle est appelée, parce qu'elle nous arrête, à questionner notre connaissance du monde et à réorienter notre rapport d'ensemble à ce dernier. Le monde ouvert par cette rapide esquisse de paysage (elle vient en clause de paragraphe)

(3) J.-C. Berchet : « Introduction » à l'édition d'*Atala*, René, *Les aventures du dernier Abencérage*, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 31. La citation d'*Atala* se trouve dans Chateaubriand : *Œuvres romanesques et voyages*, Tome I, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1969, p. 58.

(4) *Atala*, *Ibid.*, p. 67-68.

(5) J.-C. Berchet : *op. cit.*, *Ibid.*

est en effet bien étrange : la posture de quelques renards, le remuement de quelques tiges sont donnés pour exemplaires et pour vraiment caractéristiques d'un univers inconnu. Ce dernier s'en trouve doué d'une singularité telle qu'elle nous fait désirer une appréhension plus fine de cette réalité, mi-imaginaire mi-réelle : nous sommes renvoyés aux possibilités et aux limites mêmes de nos organes sensoriels comme de notre capacité d'analyse et de synthèse des données des sens passant par les mots. Le mouvement d'élongation des « museaux noirs » n'a une telle prégnance que sur le fond des « précipices » : une érection s'oppose à un engouffrement, un excès de précision physique — indice de vitalité — s'arrache à l'indistinction du gouffre béant ; de même les plantes, animées d'un geste organique, prennent vie d'une tout autre manière que d'habitude, elles ont soudain du corps et de la présence. Jean-Claude Berchet a raison d'insister sur l'un des effets majeurs de telles descriptions :

Le procédé contribue à intérioriser la description. La conscience du lecteur incorpore, pour ainsi dire, le paysage à son propre imaginaire. Au lieu de le contempler du dehors, comme une pure image, ou comme un spectacle extérieur à soi-même, on le respire, on se laisse envahir par son murmure dont les échos de plus en plus assourdis viennent se prolonger dans un espace intérieur. Pareille incarnation du langage opère, sur le plan littéraire, une audacieuse révolution. Avec Chateaubriand, le style se donne les moyens de produire une sensation physique. Le mot possède désormais une couleur, un rythme propres ; il est devenu *matière* sonore. [...] Accepter cette magie, c'est reconnaître au langage un pouvoir qui passe désormais par le corps et qui révèle sa profonde connivence avec le désir. .

Mais nous irions toutefois plus loin : cette intériorisation, cette évidente sollicitation du corps et du désir par le pouvoir enchanteur des mots ne sont pas univoques et, en même temps qu'elles révèlent une « profonde connivence », elles soulignent une non moins profonde divergence. Quand la parole se fait singulière, à des moments précis de « l'enchantement » comme en celui des « renards », elle ne propose *d'emblée* ni une identification ni une continuité sans couture entre le monde qu'elle ouvre et l'imaginaire et/ou le corps de celui qui lit. Elle rouvre plutôt les « écarts ». Ceux de la langue : il nous faut réinterroger chaque mot, chaque tournure, chaque image ; ceux de notre sensibilité propre : l'impression reste équivoque, la sensation est mêlée ; ceux de notre rapport au monde : ce dernier oscille entre le déjà-connu et l'étrange, l'accessible et l'inaccessible. Nous sommes à l'écoute d'une rumeur inconnue et à l'école d'une nouvelle façon d'être-au-monde, *mais nous ne savons pas encore de quoi il retourne exactement*. La rhé-

(6) *Ibidem*, p. 31-32.

torique d'un conteur plein de zèle et d'enthousiasme nous invite à un passage que nous ne savons peut-être pas encore accomplir :

Les éperviers criaient sur les rochers, et les martrés reentraient dans le creux des ormes : c'était le signal du convoi d'Atala⁽⁷⁾ .

Ce qui est ici déconcertant, c'est le rapport établi entre les éléments naturels et le rite humain. Les deux-points laissent entendre *comme une évidence* que le comportement des animaux est bien « le signal » qui convient pour ouvrir la cérémonie des funérailles d'Atala. Et rien n'explique ni ne justifie cette mise en rapport : nous sommes renvoyés à la conjecture et devons supposer comme une pétition de principe. Toutefois ce n'est pas là une hypothèse gratuite ou l'indice d'une poésie sans fondement : il s'agit d'un coup de force rhétorique décidé à imposer la singularité d'un monde par la singularité du verbe. Seulement quelque chose résiste et c'est la teneur même de la singularité initiale, celle du monde américain : le réel résiste au langage qui tente de l'appréhender et les raffinements du procédé subtilement analysé par J.-C. Berchet n'y suffisent pas. Par moments, là où elle achoppe, la rhétorique nouvelle laisse apparaître sa trame et son envers. C'est sans doute pourquoi, dans *Les Natchez*, Chateaubriand fait plus d'une fois machine arrière, cherchant à rendre compte de la nouveauté qu'il s'efforce d'envisager, au moyen d'une rhétorique qui ne dissimule pas son origine : l'épopée antique qui lui fournit en particulier la célèbre comparaison homérique et maint autre procédé. Et pourtant là encore, l'auteur comme son lecteur ne sont pas tout à fait à l'abri de la surprise. Prenons-en comme exemple une comparaison qui vient à la fin d'un long morceau de bravoure, le combat entre Ondouré et René (livre III). Malgré de terribles embûches et diverses trahisures de la part d'Ondouré, René sort vainqueur de cet affrontement et le retour au calme du héros magnanime est ainsi illustré, juste à la fin de ce livre héroïque :

Déjà généreux par la victoire, le frère d'Amélie sent sa colère expirer : un pêcher couvert de ses fleurs, au milieu des plaines de l'Arménie, cache un moment sa beauté dans un tourbillon de vent, mais il reparait avec toutes ses grâces, lorsque le tourbillon est passé, et le front de l'arbre charmant sourit immobile dans la sérénité des airs : ainsi René reprend sa douceur et son calme⁽⁸⁾ .

La structure de la phrase a de quoi étonner : grâce à l'emploi redoublé des deux-points, l'élément comparant est placé au centre et il est développé pour lui-même avec une richesse de détails qui arrache de fait au contexte américain comme au contexte guerrier. Le plaisir du texte, ici incontestable, ne protège nullement la capacité de

(7) *Atala*, éd. cit., p. 90.

(8) *Les Natchez, Œuvres romanesques et voyages*, Tome I, éd. cit., p. 212-213.

« désignation » propre à ce passage d'une pénible oscillation. Car le désir de caractériser l'événement épique ainsi célébré a déployé, pour ce faire, le faste apparemment gratuit d'un « événement figural » qui transporte l'action en un ailleurs imprévu, quasiment n'importe où ! En effet, pourquoi « l'Arménie » dont les « plaines » sont bien éloignées et bien étrangères à celles de l'Amérique ? La réponse probable est, elle aussi, stupéfiante : sans doute en raison de la paronomase entre « Amélie » (René est couramment désigné par la périphrase épique, elle aussi : « le frère d'Amélie ») et « Arménie » ! Une telle « hypostase du signifiant » pourrait passer pour décevante mais elle ne révèle, à notre sens, qu'un malaise persistant, qu'une impossibilité propre au langage. Qu'il se voue à une rhétorique ancienne ou nouvelle, qu'il tente de se jeter nu vers ce qu'il nomme, il ne saurait se saisir du réel, opposer ni imposer la force d'une nomination immédiatement adéquate à la matérialité brute. Le langage est ainsi voué à un perpétuel déplacement sur place, à un éternel démarrage ou désamarrage qui est la pure et simple torsion sur lui-même par laquelle il tente de remédier à l'échappement ou à l'échappée du réel.

L'échappée du réel

Fallait-il aller jusqu'en Amérique pour apprendre cela ? Certes non ! Mais l'évidence du simple n'apparaît jamais dès le début, elle est réservée aux œuvres tardives. Il faut attendre la *Vie de Rancé* pour voir l'écrivain accepter sans barguigner l'opacité sans espoir du réel et lui accorder la pleine dignité d'« objet » littéraire sans tenter de le réduire ou de le séduire. Évoquant le séjour de Rancé à côté de Chambord, Chateaubriand recueille soudain un « éclat » de mémoire personnelle :

Lorsque j'y passai, il y avait un oiseau brun⁽⁹⁾ de quelque grosseur qui volait le long du Cosson, petite rivière inconnue .

Il faut accepter, en effet, de nommer seulement *pour* lui-même « un être-là énigmatique et charmant »⁽¹⁰⁾ — strictement localisé dans le temps et dans l'espace et qui ne renvoie à rien d'autre qu'à soi. Tentative, pathétique parfois, pour rattraper un instant le réel et lui donner un nom presque aussi fuyant et décevant que lui, pour en tenir l'altérité sans la forcer et l'éprouver comme telle sans en avoir peur⁽¹¹⁾ . C'est

(9) *Vie de Rancé*, éd. cit., p. 1031.

(10) J.-C. Berchet : « Avant-propos » à *Chateaubriand, le tremblement du temps*, Actes du Colloque de Cerisy (13-20 juillet 1993), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, p. 14 (coll. Cribles).

(11) Cf P. Campion : « L'autorité de l'écrivain. Notes sur l'écriture de l'altérité », dans *Le Pouvoir*, conférences du CRU, 1996-97, à paraître : « C'est dire que le réel, ici et maintenant, c'est l'altérité elle-même, cette fois immédiate, rapatriée devant nous, face à nous et en nous, et nous niant à force d'être visible et présente, ou encore nous ignorant, et que l'altérité, inversement, c'est purement et simplement le réel. »

pourquoi le mémorialiste ou l'historien aime à mailler son récit de la grande Histoire de petits faits donnés pour vrais et placés comme de nécessaires renvois à cette réalité-altérité. Au cœur même de la retraite de Russie, juste après des phrases hallucinées où l'imagination de l'auteur anticipe une véritable industrie de la mort qui utilisera les os des soldats tombés en hécatombe pour faire du « vernis », juste avant l'indication qu'il fait dix-huit degrés au-dessous de zéro, Chateaubriand évoque en clausule de paragraphe un trait de nature :

Pendant l'hiver l'hermine fré⁽¹²⁾quente les neiges virginales, et pendant l'été les mousses fleuries de Pultava .

Comme dans *Atala* et dans *Les Natchez*, l'écrivain semble opposer nature et histoire, le tumulte insensé des actions humaines et la régularité cyclique des grands ordres naturels. Mais, ici, il y a un peu plus : l'auteur a besoin comme Antée, en fin de paragraphe, de toucher terre à nouveau pour retrouver avec le tact du réel en son absolue opacité quelque chose de ferme et de sûr qui l'arrache aux fumées d'imaginaires cruelles et perverses et aux abstractions comme aux actions inhumaines. Malgré son irréductible altérité, le réel ainsi évoqué fait moins peur que l'histoire des hommes, il accable moins et le mémorialiste en vient à attribuer un mouvement analogue au sien à son héros historique favori (après lui-même), à son *alter ego*, à Napoléon Bonaparte. Lorsque ce dernier, échappé de l'île d'Elbe, aborde le 1^{er} mars 1815, à trois heures du matin, la côte de France entre Cannes et Antibes dans le golfe Juan, voici ce qu'il fait :

Il descend, parcourt la rive, cueille des violettes et bivouaque dans une plantation d'oliviers⁽¹³⁾.

L'entreprise historique et politique de reconquête du pouvoir (qui aboutira aux Cent-Jours) est bien sûr relativisée et son sérieux, une seconde, mis en question mais, en même temps, la subjectivité du héros s'en trouve magnifiée : Napoléon y acquiert comme sujet agissant une épaisseur et une présence inédites et sa vie nous apparaît comme dévoilée jusqu'à une profondeur inouïe, que l'on atteint rarement chez les héros de l'Histoire.

Une fois de plus l'on touche au singulier par un tour singulier du langage qui n'a plus rien ici de rhétorique. Comme l'écrit Chantal Thomas :

[...] la séquence incongrue des violettes donne, ne serait-ce qu'un instant, sa plénitude de réalité à une existence singulière — réalité lunaire, sinon lunatique. On pourrait dire, pour reprendre une autre expression de Cha-

(12) *Mémoires d'Outre-Tombe*, Tome I, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, p. 818.

(13) *Ibid.*, p. 916.

teaubriand, qu'au geste de cueillir des fleurs, Napoléon *s'attendrit sans savoir pourquoi* .

Comment qualifier cette émotion qui naît d'un rapport inédit au réel, d'un mode d'attaque inouï de la réalité des « choses » et d'une manière d'évaporation subite des contraintes historiques ? Elle nous semble relever moins de la psychologie que du sens même de l'être ; elle surgit en effet à la lisière de l'*être-là* de ce qui est et résulte d'une acceptation implicite de l'irréductibilité du réel. Elle apparaît comme un supplément gratuit ou gracieux à la totalité de ce qui se donne pour réel et pour historique et se fait le garant de la singularité comme de la subjectivité vives. Cette émotion — qui, ici, passe tout entière par la tournure même du verbe qui la situe et met en scène, qu'il s'agisse de l'oiseau du Cosson, de l'hermine de Pultava ou des violettes du golfe Juan — est une victoire sur la réalité brute et sur l'échappée du réel car elle fait passer de la terreur que peut inspirer l'irréductibilité à la pitié qu'engendre une libre acceptation du destin.

La terreur ou la pitié ?

Cette pitié et cette acceptation du destin — du *destin* conçu comme épreuve de l'*être-là* à la fois physique et historique, comme reprise de contact avec ce qui est dans le dépassement de tout ce qui est —, il a fallu à Chateaubriand les apprendre et son œuvre porte les marques de cet apprentissage. Ce progrès passe aussi intégralement par celui des mots et des figures. L'Histoire a d'abord imposé sa terreur au jeune aristocrate. Et un passage des *Mémoires d'Outre-Tombe*, écrit en novembre 1821, rappelle ce qui fut sans doute pour le jeune homme, en juillet 1789, la « scène primitive » ou, du moins, la scène capitale de l'horreur historique :

Un groupe de déguenillés arrive par un des bouts de la rue ; du milieu de ce groupe s'élevaient deux étendards que nous ne voyions pas bien de loin. Lorsqu'ils s'avancèrent, nous distinguâmes deux têtes échevelées et défigurées, que les devanciers de Marat portaient chacune au bout d'une pique : c'étaient les têtes de MM. Foulon et Berthier. Tout le monde se retira des fenêtres ; j'y restai. Les assassins s'arrêtèrent devant moi, me tendirent les piques en chantant, en faisant des gambades, en sautant pour approcher de mon visage les pâles effigies. L'œil d'une de ces têtes, sorti de son orbite, descendait sur le visage obscur du mort ; la pique traversait la bouche ouverte dont les dents mordaient le fer : « Brigands ! » m'écriai-je, plein d'une indignation que je ne pus contenir, « est-ce comme cela que vous entendez la liberté ? »

(14) C. Thomas : « Le peuple innocent des fleurs » dans *Chateaubriand, le tremblement du temps*, op. cit., p. 295.

(15) *Mémoires d'Outre-Tombe*, Tome I, éd. cit., p. 171.

La mise en scène narrative de l'événement figural est remarquable et elle dit tout, à la fois le courage de Chateaubriand, l'hystérie orgiaque des assassins et l'exaltation comme l'horreur qui résultent de l'exhibition de ces têtes coupées. Elle nous apprend ce qu'il en est de la terreur : cette dernière naît du fait que des figures sont « défigurées » sans aucune contrepartie, que le symbole le plus noble de la personne humaine se trouve ravalé au rang d'un « morceau », à une dépouille insensible traitée comme un objet, jouet ou trophée. Le bref tableau, sobre — comme le sont les descriptions de ce genre chez le Chateaubriand de la maturité — mais précis, évoque un « œil » qui ne voit plus et qui n'est donc plus un œil mais un organe de chair morte, des « dents » qui mordent le fer qui les a d'abord mordues. La cruauté est ici dans le dire pur et simple de ce terrible *être-là* : pas de sentimentalité et, plutôt que la lamentation, la revendication visant les justes principes. L'auteur restitue toutefois leur pleine dignité aux victimes en leur rendant leurs noms et en les traitant encore comme des membres à part entière de la société par le signe de politesse placé devant ces noms : ces têtes sont et seront *de facto* encore et toujours celles de « MM. Foulon et Berthier ». C'est là le seul signe tangible de la pitié de Chateaubriand, elle rend toute leur humanité aux deux chefs décapités. Mais le cheminement, qui conduisit ainsi Chateaubriand de l'horreur à la pitié et à l'acceptation du destin dans la dignité préservée, est sensible également dans les *Natchez*, œuvre de jeunesse qui engage toute l'expérience vécue de l'auteur. Et quelques-uns des jalons fournis par cette tentative épique permettent de mieux comprendre les voies de cette pitié. Juste après la scène ci-dessus analysée, l'auteur conclut son paragraphe par : « J'eus horreur des festins de cannibales et l'idée de quitter la France pour quelque pays lointain germa dans mon esprit ». Or cette image d'un terrible et ignoble « festin » se trouve exploitée par l'auteur des *Natchez* au moment du combat entre les Français et les Natchez (livre X) et elle va le conduire à un développement prodigieux. Premier indice :

On se saisit par les cheveux; on s'attaque avec les pieds et les mains : tel a perdu les bras qui se sert de ses dents pour combattre : c'est comme un festin de la mort .

Nous retrouvons ici les « dents », associées bien sûr à la morsure mais surtout à un « festin » monstrueux : ce qui est notable, toutefois, c'est l'insistance placée sur la victoire, pure et absolue, unique, de la mort. De même les assassins de juillet 1789, mus sans doute d'abord par un instinct de vengeance sociale, avaient transformé leur action révolutionnaire en une orgie de mort, en une volonté de faire-mourir pour fai-

(16) *Les Natchez, Œuvres romanesques et voyages*, Tome I, éd. cit., p. 326.

re-mourir et il en était résulté une exaltation dionysiaque et mortifère. Le combat entre les Natchez et les Français, guerre coloniale s'il en est, est raconté de manière épique, et c'est sans doute aussi parce que l'auteur s'efforce de recréer le style de l'épopée dans un contexte moderne que ce récit prend très vite une allure hallucinée. Chateaubriand s'efforce de particulariser les actes guerriers un à un comme des hauts faits et, pour ce faire, il recourt abondamment à la mythologie classique et aux figures homériques. Pourtant il s'intéresse plus encore à la singularité de la souffrance propre à chacun et tente d'imaginer ce qu'il en est d'un corps vivant sa mutilation, sa blessure et sa mort *de l'intérieur*. Cette obsession provient peut-être de l'horreur éprouvée naguère devant les deux têtes coupées de 1789 et elle conduit à un surenchérissement dans la terreur où l'auteur confond fraternellement Français et Indiens :

D'un revers de sa hache, Adario fend le côté de son ennemi : le Breton sent l'air entrer dans sa poitrine par un chemin inconnu, et son cœur palpiter à découvert. Ses yeux deviennent blancs ; il tord les lèvres ; ses dents craquent ; la massue échappe à sa main ; il tombe : la vie l'abandonne ; ses membres se raidissent dans la mort.

[...]

Lameck reçoit au-dessous des côtes un coup d'épée. [...] La membrane qui soutenait les entrailles de Lameck est rompue ; elles s'affaissent dans les aînes lesquelles se gonflent comme une outre. L'Indien se pâme avec d'accablantes douleurs, et un dur sommeil ferme ses yeux.

[...]

[...] une balle lancée au hasard lui [à Siégo] crève le réservoir du fiel. Le guerrier sent aussitôt sur sa langue une grande amertume ; son haleine expirante fait monter, comme par le jeu d'une pompe, le sang qui vient bouillonner à ses lèvres . . .

Le degré de précision est sidérant : la minutie quasiment clinique de la description éclipse toute pitié et renvoie à une indicible douleur, celle que chacun peut éprouver en lui-même sans vraiment pouvoir la partager. Chateaubriand médite sans doute encore la souffrance des suppliciés de 1789 et de 1793 en essayant de pénétrer, à sa façon, au sein du souffrir et du périr. Terrible identification qui ne laisse nulle place à la sensiblerie. Mais l'on pourrait soupçonner quelque délectation sadienne, voire sadique, en cette insistance si, au milieu du combat, n'intervenait une haute et héroïque manifestation de pitié qui sauve le lecteur — et sans doute aussi l'auteur — de l'horreur ambiante par un attendrissement sans aucune faiblesse. Le brave et naïf Outougamiz, l'ami de René et son beau-frère, a frappé à mort le jeune Bois-Robert, dix-sept ans, et il propose de sa victime et à sa victime une image de

(17) *Ibidem*, p. 328-329.

celle-ci qui l'arrache à son sort misérable pour l'ouvrir à un dépassement et à un essor inouïs :

« Pauvre nonpareille, lui dit-il, qui te revêtais à peine d'un léger duvet, te voilà tombée de ton nid ! Tu ne chanteras plus sur la branche ! Puisse ta mère, si tu as une mère, pardonner à Outougamiz ! Les douleurs d'une mère sont bien grandes. Hélas ! tu étais à peu près de mon âge ! Et moi aussi, il me faudra mourir ; mais les Esprits sont témoins que je n'avais aucune haine contre toi ; je n'ai fait ce mal qu'en défendant la tombe de ma mère. » Ainsi vous parliez, naïf et tendre Sauvage ; les larmes roulaient dans vos yeux. Bois-Robert entendit votre simple éloge funèbre, et il sourit en exhalant son dernier soupir .

Une vraie tendresse parle et se déploie et émeut qui situe les deux jeunes guerriers sur le même plan, dans l'unité d'une même humanité. Cette tendresse héroïque ne renie ni les horreurs du combat ni les nécessités du patriotisme mais elle porte au-delà et invente une fraternité des héros et des hommes qui n'a de véritable efficacité qu'à condition d'éviter les lamentations et l'apitoiement égoïste. Une pitié tenue à cette hauteur permet d'accepter le destin. Alors que l'horreur et la terreur désenchantaient le monde en le réduisant à ses diverses frénésies, la pitié ainsi conçue et connue réenchante le réel et le soulève au-dessus du pur et simple *être-là* pour ménager un appel d'air — *un appel d'être* — et un essor. Le sourire du jeune Bois-Robert expirant est le signe de cette acceptation et de cette pleine fraternité dans l'essor. Toutefois ce « réel réenchanté » a un « envers » ou un revers car sa plus pure énergie lui est fournie par l'expérience même de la mort. Non plus la terrible ravageuse qui réifie tout ce qu'elle touche, la pourvoyeuse de cadavres à dépecer, ivre de carnage, qui est le versant désenchanté du mourir et du faire-mourir — mais celle qui délivre de l'*être-là* tout en le métamorphosant subitement de sa touche et qui ouvre le lieu hors lieu d'un *au-delà* qui se révèle fondateur.

« *L'envers d'un réel réenchanté* »

Comparons d'abord : opposons un oiseau à un autre et un autre sourire à celui du jeune Bois-Robert agonisant. Rancé apprend, lui aussi, quelque chose de crucial au contact d'un jeune mourant :

À cette époque mourut un religieux qui n'avait pas plus de vingt-trois ans, et qui, dans son attirail de décédé, dit à Rancé : « J'ai bien de la joie de me voir dans l'habit de mon départ ». Il souriait lorsqu'il allait mourir, comme les anciens Barbares. On croyait entendre cet oiseau sans nom qui console le voyageur dans le vallon du Cachemir .

(18) *Ibid.*, p. 331.

(19) *Vie de Rancé, Œuvres romanesques et voyages*, Tome I, éd. cit., p. 1087.

À près d'un demi-siècle de distance dans l'œuvre de Chateaubriand, le sourire du jeune moine répond à celui du jeune Bois-Robert mais en tirant plus loin. Dans les deux cas, le sourire inverse les domaines respectifs de la civilisation et de la barbarie : en effet, c'est le Sauvage, Outougamiz, qui convertit Bois-Robert à la fraternité héroïque tout comme le jeune moine fait naître en plein siècle de Louis XIV un lieu hors lieu qui échappe à la civilisation française et qui se métaphorise fort bien en monde exotique⁽²⁰⁾. S'ouvre la dimension d'un tout autre monde, d'un ailleurs qui démarre d'ici en le désamarrant et l'« oiseau sans nom », pourtant censé connu (le déictique anaphorique s'en porte garant !), n'a que bien peu à voir avec l'oiseau du Cosson. Tout aussi inconnu, et même bien plus, il ne présente plus l'*être-là* dans sa dimension irréductible mais l'appel à un dépassement qui est un dévoilement, celui d'un ailleurs qui porte ici le nom du « Cachemir » comme, auparavant, il aurait pu s'appeler Arménie ou Arabie. C'est bien sûr un oiseau symbolique, ce que n'étaient ni l'oiseau du Cosson ni l'hermine de Pultava, mais la nature et le sens exact du « symbole » restent en suspens : l'homme donné pour *homo viator* a besoin d'être réconforté en chemin surtout quand il atteint les limites extrêmes de ce monde-ci et qu'il craint de s'être égaré. Mais c'est là un symbole pur qui ne saurait tout à fait s'interpréter en un cadre dogmatique préétabli, c'est un symbole ouvert apte à signifier justement parce qu'il tient le sens ouvert. Comme l'écrit Guillaume Peyroche d'Arnaud :

Il n'y a plus tant ici comparaison ou même métaphore, mais comme le dévoilement de l'envers des choses, comme si Chateaubriand était uni à elles selon un lien de nécessité que lui seul pénètre, et que nous sentons, lecteurs charmés. Sa voix, ontologiquement transformée par le passage outre-tombe, paraît débarrassée des pesanteurs de la logique. De même que le mémorialiste se plaisait à nous montrer « l'envers des événements » (XXIII, 12), de même l'auteur de la *Vie de Rancé* nous dévoile l'envers d'un réel réenchanté...

« L'envers des événements », c'étaient souvent les petits faits bruts et résistants qui roulaient sous les pas des hommes faisant l'Histoire, c'était aussi la fabrique de la terreur, dénoncée comme telle ; « l'envers d'un réel réenchanté », c'est cette possibilité impromptue de démarrage par rapport aux contingences du monde pondéreux, nourrie par la plus pure vibration de la mort et qui convie à une liberté baroque capable

(20) Par exemple, à la fin du livre III de la *Vie de Rancé* et en clause, ce passage qui assimile l'appel de l'au-delà à l'appel de contrées parfumées sur les mers lointaines : « On se tournait, pour les respirer, vers les régions de cette Arabie heureuse. Attiré par les effluences célestes, on en remonta le cours : l'île de Cuba se décèle par l'odeur des vanilliers sur la côte des Florides. « Nous étions, dit Leguat, en présence de l'île d'Éden : l'air était rempli d'une odeur charmante qui venait de l'île et s'exhalait des citronniers et des orangers. » (Éd. cit., p. 1083.)

(21) G. Peyroche d'Arnaud : « Enraciner la *Vie de Rancé* », dans *Chateaubriand, le tremblement du temps*, op. cit., p. 351.

de tout embrasser et de tout nommer, capable d'incarner l'imaginaire en un corps glorieux et influent. Et s'y exercent à plein, en une réelle ou « surréelle » jubilation, une liberté frontalière, un pouvoir verbal et presque magique conquis à la lisière de l'inconnu. Chateaubriand regrette, au début de la *Vie de Rancé*, que l'on n'ait pas recueilli systématiquement les dernières paroles des êtres d'exception, il pense qu'un tel « recueil » aurait été un sésame pour le monde inconnu qu'il ne cesse d'effleurer et qu'il compte bien explorer à sa manière :

On se plaît mélancoliquement à voir dans quel cercle roulaient les idées dernières de Mme de Sévigné : on ne dit pas quelle fut sa parole fatidique. On aimerait à avoir un recueil des derniers mots prononcés par les personnes célèbres ; ils feraient *le voculaire* de ces régions énigmatiques des sphinx, par qui en Égypte l'on communique du monde au désert .

La revendication de l'auteur s'accompagne ici d'un petit « événement figural » dont seule l'édition critique de Fernand Letessier⁽²²⁾, reprenant le texte de la première édition, garde la trace. En effet : Chateaubriand n'a pas écrit d'abord « *le vocabulaire de cette région énigmatique des sphinx* » (comme cela apparaît dans les éditions ultérieures) mais bien « *le voculaire de ces régions énigmatiques* ». Ce néologisme substitue au recueil des vocables le recueil des « voix », avec, en plus des mots qu'elles ont dits, leur intonation et leur phrasé, leur carnation ailée et leur pesant de souffle. C'est tout autre chose en effet qu'un ramassis de phrases, fussent-elles inspirées ! L'idée baroque du « *voculaire* » est en mesure, comme le suggère Guillaume Peyroche d'Arnaud⁽²³⁾, d'induire une véritable « *esthétique* » qu'il voit d'ailleurs pleinement à l'œuvre dans la *Vie de Rancé* elle-même. Nous pensons, pour notre part, que cette esthétique induit à son tour une métaphysique, tirant le « physique » bien au-delà de lui-même : ces « voix » détachées des corps ne seraient pas désincarnées, au contraire, désormais ce seraient elles qui porteraient tout le miracle et le mystère de l'incarnation. Ces voix seraient des âmes qui garderaient la forme et la force en allées des corps dont elles se seraient absentes. Elles en incarneraient la vitalité essentielle et l'élan secret. Mais ces voix se sont tuées ! Il ne nous en reste que les mots ! Pas tout à fait, et c'est là la révolution littéraire assumée sans tapage par Chateaubriand : la capacité qu'a le langage à se faire « figural », à produire un « événement figural » sauve la vitalité des « voix », en établit le « *voculaire* » en nous faisant entendre et sentir au-delà même des sens ce qui du sens doit rester ouvert et glorieux.

(22) *Ibidem*, p. 348-349 ; la citation (dans le texte de l'édition définitive) est dans *Vie de Rancé*, éd. cit., p. 1001. Nous soulignons.

(23) Chateaubriand : *Vie de Rancé*, présentée par F. Letessier, Paris, Didier, 1955, en deux volumes reprenant le texte de la première édition.

(24) Art. cit., p. 348.

Considérons de ce point de vue, une fois encore dans la *Vie de Rancé*, une ultime métaphore-métamorphose de l'oiseau qui, ici, s'incarne pour mieux nous arracher à l'*être-là* de ce qui est, auquel, à lui seul, il fait pourtant contrepoids ! Il s'agit de la mort de la princesse de Lamballe :

Elle fut massacrée après la dévastation du monastère. Sa vie s'envola comme ce passereau d'une barque du Rhône, qui, blessé à mort, fait pencher en se débattant l'esquif trop chargé .

« Ce passereau », en effet, nous sommes censés le connaître ou le reconnaître alors même que Chateaubriand en (ré)invente l'aventure : ce presque impondérable devient susceptible de faire chavirer un « esquif trop chargé » car le poids de l'âme qui se débat ou s'ébroue pèse malgré tout sur la matière dont elle décolle. Les mouvements à la fois matériels et immatériels de l'oiseau qui est aussi esprit préservent ce qu'ils contribuent à néantiser : la barque penche et tremble⁽²⁶⁾ mais ne coule pas, pourtant « c'est dans la mort qu'ils s'enracinent » . Et cet oiseau de passage, arrêté sous nos yeux un instant par « l'événement figural », vit et meurt de l'« admirable tremblement du temps »⁽²⁷⁾ qui fait se mouvoir la main qui écrit et qui porte la vie au-delà d'elle-même en une méditation opiniâtre sur l'étoffe même de la présence humaine. Cette écriture, par un mode de touche inouï, atteignant soudain à ce corps-ci sans déjà plus vraiment le toucher, dévoile et fait surgir la dimension tout autre d'une existence comme en excédent, débordante et toujours hors de soi, s'ouvrant à un monde déjà glorieux qui est et n'est plus celui d'ici. Terminons, ou presque, sur une page inspirée de Jean-Claude Berchet :

C'est dans ce « tremblement du temps » où chaque être mortel est appelé à devenir un être transfiguré, que se situe le meilleur Chateaubriand. Ce ton inimitable, détaché, décalé, parfois même incongru, qui ne cesse de réaffirmer une absence dans toute présence, une présence dans toute absence, ne nous renvoie pas à une forme mélancolique de néo-platonisme, pour qui la vie réelle ne serait qu'une ombre de la vraie vie. Avec la tradition chrétienne, Chateaubriand demeure un réaliste. Il ne nous plonge pas dans un univers désincarné ou décoloré : il restitue au contraire à la sensation sa brillance éphémère, au désir son acuité, à la contingence sa densité. Sans doute est-ce la « fonction poétique » de Dieu que de permettre une néantisation du monde qui, loin de compromettre aucun de ses attraits, décuple au contraire son pouvoir de séduction. Dans une page magique du *Beau ténébreux*, Gracq évoque la période mystérieuse qui sépare la Résurrection

(25) *Vie de Rancé*, éd. cit., p. 1089.

(26) G. Peyroche d'Arnaud : Art. cit., p. 349.

(27) *Vie de Rancé*, éd. cit., p. 1063. L'auteur applique l'expression au *Déluge ou l'Hiver* de Poussin, œuvre tardive dont il fait un symbole. D'autre part, il avoue : « Je ne suis plus que le temps », en une parthénose pathétique (*Ibidem*, p. 1082).

du Christ de son Ascension : sous le regard du rédempteur énigmatique, ne pouvant plus toucher à rien, se révèle une beauté inconnue de la terre et du ciel. Il arrive à notre *enchanteur* de capter des échos venus de ce temps-là⁽²⁸⁾.

Chateaubriand, dans et par l'« événement figural » qui, tout en ouvrant un monde nouveau, reste un phénomène de parole et s'offre comme le sceau de l'efficacité propre à la « littérature », invente *in extremis* un réalisme merveilleux, celui d'un merveilleux incarné qui porte la chair un peu plus loin qu'elle-même sans la renier et qui, toutefois, n'oublie jamais sa plus solide racine, la mort. Ainsi la liberté et le pouvoir des mots, comme des « voix », naissent de la mort, et d'elle seule, qui s'affirme comme la seule vraie limite du langage se réalisant en parole. La maîtrise et l'autorité⁽²⁹⁾, toujours plus sûres et plus conscientes, de l'*Enchanteur* n'ont cessé de croître avec sa capacité à mobiliser la puissance active et négative du sensible et à accepter, en contrepoint et comme destin, l'infinie potentialité ouverte par le mourir. Mais ce, dans le respect absolu du mystère de l'incarnation. Chateaubriand évoque ainsi, dans l'esprit et avec le ton même de l'*Imitation*, les dernières souffrances de Rancé :

Les os de Rancé s'étaient cariés ; il ne possédait plus que deux grands yeux où avait circulé la passion et où se montrait encore l'intelligence. Réduit à garder l'infirmerie, ses derniers moments approchaient ; il n'y avait personne pour porter la main sur le cœur de ce Christ. Lorsque Jésus pria son Père d'éloigner de lui le calice, qui tenait son doigt sur le poulx du Fils de l'Homme pour savoir si des larmes sanglantes venaient de la faiblesse⁽³⁰⁾ humaine ou de l'épanouissement d'un cœur qui se fendait de charité ?

Mystère de l'incarnation, mystère de la « charité » de Rancé. Mystère de notre « charité » et de notre pitié, de notre attendrissement sans faiblesse ; mystère de notre incarnation et de notre faiblesse rédimée.

Serge Meitinger

(28) J.-C. Berchet : « Avant-propos » à *Chateaubriand, le tremblement du temps*, éd. cit., p. 15.

(29) Nous pensons ici à une intuition de Marc Augé analysée ainsi par P. Campion (art. cit.) : « Si le rêve, le mythe et le récit de fiction ont bien une référence commune à la mort comme à l'altérité même, alors, dans les trois formes de l'imaginaire, l'auteur est celui qui s'autorise de son voyage dans l'au-delà pour en faire et soutenir la narration ». Il nous semble bien que l'autorité de Chateaubriand comme auteur se nourrit, consciemment cette fois, de son étonnante capacité à procéder à une incarnation imaginaire qui transcende ou du moins traverse le mourir.

(30) *Vie de Rancé*, éd. cit., p. 1148.