

« RENÉ » : TOPOGRAPHIE D'UNE MÉLANCOLIE

(1)

La lecture de *René*⁽¹⁾, particulièrement de nos jours, peut-elle éviter l'apparente contradiction, qui réside dans « cette remarque, souvent faite, que Chateaubriand s'enchanté à ce qui devrait le déprimer » ? Le pouvoir de séduction de cette mélancolie-là, souvent nommée dans le texte, paraît, à première vue, l'éloigner singulièrement des états dont s'occupent la psychiatrie et la psychanalyse⁽²⁾. Que le charme de cette mélancolie soit l'effet nécessaire d'une création artistique accomplie, le lecteur d'aujourd'hui le niera, habitué — s'il peut l'être — des *textes-limites*, de Mallarmé à Beckett. Si le texte de Chateaubriand n'en préserve que mieux sa beauté, cette mélancolie donne d'abord l'impression de s'être affadie, autant que la notion de romantisme. Face au décalage entre le *decorum*, ce travail esthétisant par lequel il est indéniable que le récit emprunte au poème en prose, et l'affect qu'il est censé traduire, on peut s'étonner, à moins de faire immédiatement intervenir les conditions socio-historiques et idéologiques de la réception de l'œuvre, que la nouvelle⁽³⁾ de Chateaubriand ait engendré passions maladives et conduites extrêmes dénoncées par les *Mémoires*

(1) Nous nous référerons principalement au dernier état du texte (1826), adopté par P. Moreau dans son édition « Folio Classique », Gallimard, 1971, et nous y renverrons, dans le corps de l'article, sans autre précision. Ont été également consultées, les éditions de M. Regard (Pléiade, 1969), F. Letessier (Garnier, 1958), J.-C. Berchet (Garnier-Flammarion, 1996) ainsi que celle de P. Barbéris et G. Gengembre dans *René de Chateaubriand. Un nouveau roman*, (Larousse, coll. « Thèmes et Textes », 1973). *René* ayant été soumis à bien des remaniements — sans même que nous remontions aux *Natchez* —, qu'il s'agisse du texte ou du paratexte — qui change lui-même l'hypertexte —, l'édition critique confirme ici toute son utilité.

(2) Qu'on attribue la mélancolie qui fait l'objet de nos analyses à Chateaubriand lui-même ou uniquement à René — restriction assez difficile à admettre cependant, compte tenu du nom du personnage, des convergences avec les écrits autobiographiques, de l'identification de Chateaubriand avec son personnage en plusieurs occasions, qui ont été rappelées par M. Regard dans son édition — la contradiction peut se traduire, dans le cadre d'une analyse qui porte sur un imaginaire, en des termes voisins.

(3) J.-P. Richard, in *Paysage de Chateaubriand*, Le Seuil, coll. « Pierres vives », 1964, p. 164.

(4) Rappelons ici la définition de la mélancolie fournie par Freud dans *Deuil et Mélancolie* : « La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtiment. » dans *Métapsychologie*, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1968 (date de la traduction), p. 146-147.

(5) Nous ne nous attarderons pas sur la question générique. Le qualificatif de nouvelle est ici surtout une commodité.

d'Outre-Tombe. Sainte-Beuve aurait-il eu raison d'ironiser lui qui écrivait : « le cadre, qui ne fait jamais défaut chez M. de Chateaubriand est admirablement posé... Quand on se plait à encadrer si glorieusement son ennui, il ne saurait être incurable »⁶ ? Non que nous fassions preuve de la même sévérité que Jean-François Deljurie à l'égard des manuels scolaires, qui, depuis le début du siècle, considèrent, pour l'essentiel, *René* comme une illustration exemplaire du « mal du siècle ». Précisément, cette mélancolie, d'abord par le nom dont on l'a baptisée, semble dépendante de l'esprit d'une époque. Le mot de Théophile Gautier selon lequel l'auteur de *René* aurait « inventé la mélancolie et la passion moderne »⁷ mérite l'attention. L'adjectif « moderne », bien sûr, se rapporte aussi à « mélancolie ». Il reste que Chateaubriand lui-même, qui fait remonter le développement d' « une prodigieuse mélancolie » à l'époque des « invasions barbares », affirme dans sa Préface de 1805 à *René* que « [les] Anciens ont peu connu cette inquiétude secrète »⁸. Les romantiques auraient ainsi créé une esthétique nouvelle, de ton et de vision, en réactivant une mélancolie très ancienne, mais liée à l'histoire du christianisme.

L'appel, simultanément, à la biographie et à l'histoire des idées, serait-il susceptible de nous aider à soulever un peu le voile sur le rapport de Chateaubriand avec la mélancolie ? Cette dernière occupe bien des esprits dans ce Londres où Chateaubriand esquisse *René*, mais le contexte, vu sous cet angle, est des plus ambigus. L'histoire de la notion de mélancolie témoigne du fait que celle-ci au cours du XVIII^e siècle renvoie à des maux d'intensité et de nature très variables, et s'emploie fréquemment comme un synonyme de “l'hypocondrie”, des “vapeurs”, du “spleen”, terme répandu dans l'Angleterre de l'époque⁹. La mélancolie est alors devenue, outre-Manche, l'objet d'une mode durable dans les milieux aristocratiques et lettrés, mode à laquelle Rousseau — qui influencera, on le sait, le jeune Chateaubriand —, ne sera pas resté insensible. Mais la notion, simultanément, est utilisée pour la désignation d'un mal proche de la folie, qui se manifeste souvent par le délire, et peut se voir entrecoupé de phases maniaques : la notion de manie prend un nouvel essor¹⁰. La mélancolie bénéficiera

(6) Cité par F. Letessier, op. cit., p. 184.

(7) L'article de J.-F. Deljurie, *René à travers les manuels ou le discours d'escorte*, *Littérature*, n° 7, 1972, déplore moins l'accent porté sur le « mal du siècle » que la perspective d'étude adoptée, souvent anhistorique et psychologisante.

(8) *Histoire du romantisme*, 1874, p. 4, cité par J.-M. Gautier, introduction à *René*, éd. Droz, 1970.

(9) Éd. Garnier, p. 170.

(10) Nous nous appuyons sur l'ouvrage de S. W. Jackson, *Melancholia and depression. From Hippocratic times to modern times*, Yale University Press, 1986, p. 143.

(11) Confirme le caractère charnière du XVIII^e siècle, dans ce domaine, le fait que la notion de dépression se développe précisément à cette époque (voir S.W. Jackson, op. cit., p. 145).

d'interprétations dans un premier temps mécanistes, avant qu'elles ne s'orientent vers une psychologie moins ancrée dans le physiologique. Dans l'attitude ou le discours mélancoliques, les études de cas signalent, au-delà d'une tristesse profonde, l'amour de la solitude, le sentiment de perte, d'éloignement de Dieu, la peur et le sentiment de culpabilité, sans cause apparente, la tentation du suicide... Physiologie, gestuelle, voix, sont scrupuleusement étudiées, tandis que notamment en Angleterre des sujets mélancoliques publient des récits de vie.

Le dédain proclamé par Esquirol — en 1820 — vis-à-vis du terme de mélancolie est devenu célèbre : « Le mot mélancolie, consacré dans le langage vulgaire, pour exprimer l'état habituel de tristesse, de quelques individus doit être laissé aux moralistes et aux poètes [...]. »¹² Mais, paradoxalement, Esquirol ne devrait-il pas au courant romantique, lui qui plaçait les passions au rang de causes privilégiées de la lypémanie, nouveau nom de la mélancolie ? À dire vrai, Esquirol nous inciterait plutôt à prendre la mélancolie de Chateaubriand au sérieux — et tel sera notre principe. Nous souhaitons ne pas la limiter à des enjeux strictement esthétiques, non tant pour dessiner les contours d'un imaginaire supposé largement fantasmatique, que dans l'intention d'en cerner les origines, à travers ses effets de mise en scène. Nous prendrons donc comme hypothèse que Chateaubriand « a transmis¹³ aux enfants du siècle la vibration et non le secret de sa mélancolie »¹⁴ et que ¹⁵ le secret demeure au sein de cette « histoire d'un cœur mélancolique »¹⁶ qu'est *René*.

Le drame de l'origine

Le discours de René se tisse sur un fond de silence — silence qui le précède immédiatement, mais aussi mutisme de « [quelques] années » (p. 142), si expressif d'une fixation sur un secret obsessionnel. Le cadre de l'énonciation, « l'arbre ~~du~~ désert » (p. 163), contribue à rapprocher le discours de la confession¹⁷. Déjà, ce besoin de se confesser était suggéré derrière l'évocation des méditations de René dans une église de son pays natal, fréquentée de quelques « pécheurs [agenouillés] au tribunal de la pénitence » (p. 155). N'est-ce pas le même sentiment de culpabilité qui avait amené cette « tentation [de] cacher [sa] vie » dans un monastère (p. 147) ? Derrière cet aveu se profile l'image récurrente de

(12) *De la lypémanie ou mélancolie*, texte édité par P. Férida et J. Postel, Sandoz Éditions, 1976, p. 78.

(13) R. Canat, *Une forme du mal du siècle. Du sentiment de la solitude morale chez les romantiques et les parnassiens*, Hachette, 1903, p. 303.

(14) Chateaubriand, cité par J.-C. Berchet, op. cit., p. 35.

(15) J.-C. Berchet, rapproche même la situation d'énonciation d'une analyse, mais qui serait finalement « [dépourvue] de valeur thérapeutique. » (Op. cit., p. 46.)

l'enfouissement, de l'ensevelissement, indice tout à la fois de la tentation du suicide et du poids du sentiment de culpabilité qui en est la cause principale. Le discours est ce qui surgit, dirait la psychanalyse, d'une *crypte* intérieure.

La culpabilité de René, qui s'inscrit dans une atmosphère marquée par l'^{absence}¹⁶ du baptême et de la grâce, ainsi que l'a observé P. Barbéris¹⁷, est double. Observons d'abord ce sentiment de surface du mélancolique provisoirement repenti, au moment de prendre la parole, ce mouvement de honte qui l'envahit à l'idée que sa souffrance puisse être injustifiable¹⁸. Il est, bien sûr, une autre forme de ce sentiment de culpabilité qui, au cours du récit, sera projetée au sein d'une vision du monde travaillée par l'obsession d'une « corruption » généralisée. Le discours mélancolique pourrait retarder encore l'instant de l'aveu, à soi d'abord. Mais précisément, pour le voiler, quelle stratégie plus adroite que de le livrer immédiatement, comme s'il n'était rien ? Le secret de ce sentiment de culpabilité semble bel et bien à l'origine du discours comme du personnage.

J'ai coûté la vie à ma mère en venant au monde ; j'ai été tiré de son sein avec le fer (p. 155).

L'image, brutale certes, retombe aussitôt, emportée par les phrases suivantes, qui évoqueront d'autres malheurs, secondaires en comparaison, l'existence du frère aîné — l'héritier —, la mise à l'écart, quant à lui, hors de la maison natale, à peine né, ce qui redouble le traumatisme originel. La mise en scène de cette naissance procède d'une identification fantasmatique au cœur de la mère, celui-là même qui lui est ôté avec la vie. L'image originale est celle de l'extraction, du détachement violent¹⁹ qui fait *trou*, annonçant par là cette autre image d'un passé mutilé²⁰, celle-là encore récurrente, de « l'abîme ». Les deux images fantasmatiques fusionneront au cours du récit, dans le « vide d'un cœur solitaire » (p. 158). Ainsi se comprend, au-delà de tout *topos*, l'extrême récurrence du motif du cœur qui joue précisément de sa tonalité romanesque pour occulter le secret, tout en le martelant. Songeons, par exemple, à l'ambiguïté de ce « démon de mon cœur » (p. 159) : est démon tout à la fois ce cœur assassin de l'Objet idéal et cette présence enfuie, qui condamne à une perpétuelle damnation. Dès lors, l'image pour ainsi dire idéale, sera celle inversée, en miroir, de la naissance fantasmatique et se cristallisera dans le rêve « d'une Ève tirée de moi-

(16) Op. cit., p. 190.

(17) Par cette mise en scène du repentir pourrait être annoncée indirectement l'intervention moralisante du Père Souël, qui serait, dès lors, moins artificielle que ne le disait Sainte-Beuve.

(18) *Ibid.*, p. 151. Il s'agit de l'image de « deux statues incomplètes », allégorie du passé mais aussi du présent.

(19)

même » (p. 160). La mort de la mère, occultée au cours du récit⁽¹⁹⁾, en devient précisément le cœur absent, avant de réapparaître soudainement, en un mouvement circulaire, vers la fin du récit, de nouveau associée à la naissance tragique, mais sur un ton plus apaisé : « je visitai [la chambre] où ma mère avait perdu la vie en me mettant au monde [...] » (p. 170). S'opposera-t-on à l'interprétation sous prétexte que Chateaubriand lui-même n'a pas connu pareil drame ? Ce serait méconnaître le travail du fantasme, qui n'a nullement besoin d'une mort réelle pour se constituer et s'obscurer : une absence lui suffit, celle de la mère dont les *Mémoires d'Outre-Tombe* disent la « distraction » — « le résultat reste⁽²⁰⁾ délaissé préfiguré dès les premiers moments de la vie [...] » .

Or une déception précoce, si elle est profonde, « [entraîne] l'attente des déceptions ultérieures »⁽²¹⁾ ; plus précisément, la dépression peut être liée à un manque de compréhension et d'acceptation de la part de la mère, qui a ainsi entamé l'estime de soi de l'enfant. On sait, d'autre part, depuis Lacan, que le « stade du miroir » suppose le regard de la figure maternelle, indispensable à la construction du corps propre. L'absence d'un tel regard expliquerait, non seulement l'appauvrissement du moi de René, un moi caractérisé par l'obsession du vide, mais le fait que « les⁽²²⁾ héros de Chateaubriand possèdent rarement la femme qui les aime » , comme s'ils répétaient malgré eux, indéfiniment, une scène originale.

Image de soi et conscience critique

Comme s'il se modelait sur l'une de ses figures tutélaires, Hippocrate adepte de la dissection, un mélancolique tel que René tend à la réflexivité et à la conscience critique, jusqu'au masochisme. Avec justesse, R. Digo a observé qu' « à travers la variété des contenus on retrouve toujours dans le pessimisme mélancolique la même attitude réflexive : le pessimisme réfléchi sur soi, c'est-à-dire la culpabilité » .

(19) La mise en scène de la disparition du père relève de cette occultation : l'hommage qui lui est rendu, ainsi que l'observe P. Barbéris (op. cit., p. 134), sent la rhétorique et l'artifice.

(20) J.-P. Richard, op. cit., p. 12. L'auteur cite les *Mémoires*. La naissance y est décrite comme un « premier exil ». Le portrait de la mère, naturellement tardif, fourni par les *Mémoires* (voir p. 55 de l'édition de P. Clarac, Livre de poche, 1973) est étrangement ambivalent : « [avec] de l'ordre, ses enfants étaient tenus sans ordre ; avec de la générosité, elle avait l'apparence de l'avarice ; avec de la douceur d'âme, elle grondait toujours : mon père était la terreur des domestiques, ma mère le fléau ». De même, Chateaubriand indique que les « admirables qualités » de sa mère furent « d'abord » ignorées de ses enfants. Il était, quant à lui, « en définitive, abandonné aux mains des gens », en raison d'une « préférence aveugle » de sa mère pour le fils aîné.

(21) A. Haynal, in *Dépression et créativité. Le sens du désespoir*, Cesura, Lyon Éditions, 1987, p. 54.

(22) Jean Pommier, « Autour de René », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1937, p. 263.

(23) *De l'ennui à la mélancolie. Esquisse d'une structure temporelle des états dépressifs*, Privat, 1979, p. 120.

C'est là aussi un point de convergence important de René et de Chateaubriand que cette incapacité d'adhérer à soi⁽²⁴⁾. À ce titre, la situation d'énonciation, proche du monologue, dans son double principe de prise de distance et de retour sur soi, fournit à René un plaisir narcissique. Il reste que cette réflexivité trahit tout à la fois la tentation solipsiste du mélancolique — selon les propos rapportés dans l'incipit, René n'a d'autre histoire que « celle de ses pensées et de ses sentiments » (p. 141-142) — et la crise de l'image de soi, sensible dans l'absence de tout autoportrait, autre que moral. L'un des relais entre le narrateur-personnage, René, et le narrateur second donne tout juste l'occasion de l'esquisse d'un portrait en mouvement, si l'on ose dire — « [...] et le jeune homme pencha la tête sur sa poitrine » (p. 153) —, position de repli, physique cette fois, proche de celle qu'indiquent bien des études de cas dans le champ de la mélancolie. Est aussi parfaitement en accord avec la parole des patients, telle qu'elle parvient parfois à s'extraire, cette auto-description, anachronique, en « vieil homme » (p. 155), expression des plus explicites de la raréfaction de l'énergie vitale. Mais cette mélancolie possède un envers, pour ainsi dire, positif : « [sa] solitude est le sentiment d'être unique et supérieur : il y aura toujours plus ou moins d'orgueil à la source de cette maladie-là »⁽²⁵⁾. La formulation de R. Canat, même si elle majore l'importance du sentiment de supériorité, offre le mérite de souligner l'arrière-fond narcissique de la mélancolie, jusque dans le sens le plus banal. Ce narcissisme, pour l'essentiel, prend deux formes distinctes : affirmation du don — en l'occurrence celui des Muses —, mais aussi revendication de l'élection négative, qui donne lieu au destin fatal.

La réflexivité ne signifie pas nécessairement, bien au contraire, vision claire et lucide sur les origines du mal. Pourtant, le pessimisme réflexif coïncide, pour l'essentiel, avec une vérité de l'être lorsqu'il s'attache aux manifestations de cette douleur morale : « [...] ma conduite, mes discours, mes sentiments, mes pensées n'étaient que contradiction, ténèbres, mensonges » (p. 178). Certes, avec le terme « mensonges », la conscience critique tend peut-être à l'excès — même si les procédures d'occultation du traumatisme originel s'apparentent au mensonge —, mais juste est l'auto-analyse dans sa référence aux contradictions multiples, caractéristiques du « vague des passions », cette énergie vitale qui se considère « sans but et sans objet » (Préface à l'édition de 1805), « cet état d'indigence et de richesse [...] » (p. 158), état

(24) Voir sur ce point J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 93.

(25) R. Canat, *op. cit.*, p. 2.

(26) Voir p. 144 et pp. 149-150, où se dit le sentiment d'appartenance à une communauté à part, celle des poètes. On ne peut que penser ici à la tradition qui, depuis Aristote, associe génie et mélancolie : à bien des égards, le mélancolique incarne l'altérité, qui peut être aussi celle de la folie.

contradictoire à la source même d'une esthétique mélancolique traversée d'antithèses et d'oxymores. Fait significatif de cette forme de lucidité, le vocabulaire de René rejoints parfois directement celui de la médecine de l'époque, par exemple au moment de la condamnation de « [son] délire » (p. 163). Il est, sans doute, une question majeure face à laquelle la lucidité de René s'obscurcit — celle du suicide : comment ne pas faire la part de la feinte, probablement aussi de la peur de la mort, cet au-delà du miroir aveugle, derrière cette « [résolution] de mettre [sa] raison dans cet acte insensé » (p. 161), résolution aussitôt repoussée (« Rien ne me pressait ») ? Au seuil comme au terme du récit, pourtant, la clairvoyance l'emporte : René parvient à l'idée — assez pertinente selon nous, malgré les analyses de P. Barbéris ou de J.-F. Deljurie — que son mal est plus individuel qu'historique et se détourne de cette prétention à la vérité générale, au style philosophique, si fréquente dans un discours mélancolique qui tend aisément à l'abstraction, par exemple au moment de la contemplation des ruines de « Rome et de la Grèce » (p. 148). À se persuader que son mal est infondé, René parvient, sinon à la vérité, du moins à se détacher de l'idée chère au romantisme que la mélancolie soit « une vérité pathique du rapport existentiel de l'homme au monde » .

Parce qu'il n'est pas sûr que limiter son mal à sa propre personne revienne à lui ôter toute justification, René n'échappe pas à l'ennui, qui n'est pas l'ennui moderne, mais la souffrance accablante à laquelle renvoyait à l'origine le mot. Manifestation de cette « déception précoce » qui annonce sa propre répétition, l'ennui, selon les termes de J.-P. Richard, est la perception « avec une lucidité sans défaut, [de] tout l'espace, "l'abîme", qui s'étend entre ce [que l'homme] se sent, ou ce qu'il voudrait être, et ce que l'univers entier pourrait lui donner pour l'assouvir » . On le voit : l'ennui est la quintessence du « vague des passions ». Dans la mesure même où cet ennui est riche d'une énergie inutilisée, il peut être considéré très précisément comme l'envers négatif de l'exaltation : au lieu d'être seulement la passivité lasse qu'est l'ennui moderne, l'ennui romantique chez Chateaubriand est cette force qui se brûle sur place . Cette dernière s'exprime à plusieurs reprises dans *René* à travers le terme de « dégoût » qui, très opportunément, couvre à la fois le physique et le moral. La force d'autodestruction présente en puissance dans le personnage de René se renforce de son imagination — face nocturne, cette fois-ci, du don : Chactas contribue

(27) P. Férida, op. cit., p. 32.

(28) Op. cit., p. 9

(29) Nous reprenons ici l'image-clé de la combustion intérieure, qui apparaît en deux occasions, l'exil champêtre et la description de l'Etna.

à la prise de conscience en dénonçant « ce caractère qui [lui] a déjà fait tant de mal » (p. 153). La tentation du masochisme se manifeste particulièrement, dans la série de variations sur le thème, déjà évoqué, de l'enfouissement, qui joue de divers types de transpositions métaphoriques : « [...] m'ensevelir dans une chaumièr^e [...] » (p. 156) ; « Je n'étais occupé qu'à rapetisser ma vie » (p. 155). Ces manifestations du masochisme mélancolique, qui tirent leur force de leur insertion dans un discours litanyque semblent renvoyer à un fantasme de retour aux origines.

La quête originaire

René, à juste titre emblématique de l'œuvre de Chateaubriand, constitue « une [...] mise en scène de l'absence »³⁰. Dans le mouvement de l'énonciation, l'absence même, le passé, pourtant, en une occasion, s'y voit réactivée : « O illusions de l'enfance et de la patrie, ne perdez-vous jamais vos douceurs ? » (p. 144). Les temps du passé cèdent provisoirement au présent : étrange bouffée de bonheur dans un texte où se lit plus fréquemment l'expérience de l'échec³¹. Moins inattendue dans un texte placé sous le signe du « ne... plus », et cependant paradoxale, est cette nostalgie précoce — les deux termes de mélancolie et de nostalgie peuvent ici se substituer l'un à l'autre —, qui surgit de la scène des cloches — scène répétée qui fait l'objet d'un résumé plutôt, évocation d'un paradis originel où transparaît l'influence de Rousseau. Dans cette page se superposent deux strates du passé, la plus récente renvoyant à la seconde, sur le mode de l'imaginaire, sinon déjà du fantasme, à travers l'allusion à « la délectable mélancolie de souvenirs de ma première enfance » (p. 145). En effet, s'il est possible que la nostalgie en question soit celle du bonheur partagé avec Amélie, le paragraphe où elle se dit incite à la percevoir comme radicalement anachronique. Comment ne pas s'étonner qu'il soit fait référence, peu après le récit du drame de la naissance, dans une envolée lyrique qui est censée englober l'humanité entière, « aux cloches qui frémirent de joie sur son berceau » et, plus encore, aux « joies ineffables de sa mère » ? L'atmosphère idyllique, tissée de *topoi* bucoliques, semble participer de la construction d'une naissance mythique, destinée à faire barrage à la remontée de l'expérience traumatique. Le rapprochement, au terme du paragraphe, du berceau et de la tombe, selon un *topos* typiquement mélancolique, est plus en accord avec l'image originaire.

(30) J.-P. Richard, op. cit., p. 29.

(31) J.-P. Richard, op. cit., p. 16.

Dans un texte qui met en scène la vie comme un automne³² continu et, précisément, associe cette saison à une symbolique funèbre³³, il est bien sûr, une place réservée à un désir authentiquement nostalgique. René, pour lequel l'existence humaine est *vanité* ne joue-t-il pas à sa manière le rôle de Hamlet lorsque, dans une « grande cité » (p. 149) face à des tailleurs de pierre, « couchés avec indifférence au pied [d'une] statue » (p. 149) ou sifflant, il prend la parole — plus tard relayée, à l'instant du récit :

Je leur demandai ce que signifiait ce monument : les uns purent à peine me le dire, les autres ignoraient la catastrophe qu'il retracait. Rien ne m'a plus donné la mesure des événements de la vie et du peu que nous sommes. Que sont devenus ces personnages qui firent tant de bruit ? Le temps a fait un pas, et la face de la terre a été renouvelée. (P. 149.)

Il reste que la nostalgie chez René est à considérer comme des plus radicales³⁴ demeurant fixée sur la « privation du sol, de la terre natale »³⁵, au sens figuré qui est ici le sens plein. Un tel désir de « se régénérer » vise, selon une métaphore moins chrétienne ici qu'il n'y paraît, à « se rajeunir aux eaux du torrent, [à] retrémper son âme à la fontaine de vie » (p. 155), soit, selon nous, à rejoindre un état prénatal de fusion avec la Mère.

Compte tenu de la nature du désir nostalgique dans *René*, on ne s'étonnera pas d'y trouver un substrat érotique. Pierre Barbéris³⁶ pu souligner que dans *René* « on est en pleine paranoïa sexuelle »³⁷ et relever notamment les images érectives — « la montée sur la montagne, les mouvements du vent et du fleuve, la roche druidique » —³⁸ l'image des « rougeurs subites »³⁹. Celle des « jeux solitaires »⁴⁰ est particulièrement suggestive, dans la mesure où la psychanalyse observe chez le mélancolique une tendance à la « représentation onaniste » : « le traumatisme sous-jacent susciterait une fixation régressive à l'époque où, baignant dans la jouissance d'une sexualité auto-érotique, le sujet était seul maître de son royaume »⁴¹.

Quelle que soit la nature de ses fantasmes nocturnes, le personnage de René est traversé de « l'obscurité trouble des rêveries lascives », fréquentes dans la mélancolie « selon une tradition tant populaire que

(32) Est-ce là un fait réellement nouveau, ainsi que l'affirme P. Barbéris ? L'iconographie de la mélancolie incite à nuancer le propos.

(33) J.-P. Richard, op. cit., p. 10.

(34) Op. cit., p. 168

(35) Op. cit., p. 169

(36) Cité par P. Barbéris, op. cit., p. 168.

(37) Cette image ne figure que dans le texte de 1802 (voir l'édition de P. Barbéris, p. 58). Elle est ensuite remplacée par une image plus « poétique ».

(38) M.-C. Lambotte, in *Esthétique de la mélancolie*, Aubier, coll. « Présence et pensée », 1984, p. 59.

(39)

savante [...] ». À ces diverses notations, nous pourrions ajouter, avec J.-P. Richard, la « charge érotique » de l'orage⁽³⁹⁾. Mais il est peu probable que la texture érotique du récit puisse s'expliquer uniquement par la virginité du personnage avant son mariage avec Céluta, ainsi que l'affirme P. Barbéris⁽⁴⁰⁾. Nous émettrons plutôt l'hypothèse que, détaillée de son *Objet*, la libido tente partout de s'investir et de se fixer. Aspirant à une totalité idéale, qui ne se résume jamais qu'à la somme des possibles, ce désir se confond, pour une part, avec « cette soif vague de quelque chose »⁽⁴¹⁾ qui entraîne René dans une errance continue.

En raison d'une quête originale obsédante, chaque voyage de René relève du pèlerinage. Bien souvent, d'ailleurs, au-delà du retour ultime au château de l'enfance, le voyage se présente comme tel, puisqu'il vise à se rendre chez les « peuples qui ne sont plus » (p. 155). Le voyage en Amérique de Chateaubriand devait « être le bain de Jouvence qui [rajeunirait] notre civilisation vieillie, qui nous permettrait de retrouver la jeunesse⁽⁴²⁾ ce que nous ne connaissons, dans notre civilisation, que vieilli »⁽⁴³⁾. Proche est l'aspiration de René, même si celle-ci finalement concerne son être propre, désireux d'échapper, par l'accès à une origine mythique, à l'obsession de la dégradation de l'être, qui est une forme de chute. Avec les paysages des « débris de Rome et de la Grèce » (p. 148), nous pénétrons, certes dans un pittoresque romantique, mais aussi, plus profondément, dans un réseau de motifs et une symbolique mélancoliques qui traversent tout⁽⁴⁴⁾ courant de l'iconographie, populaire ou non, depuis le Moyen Âge⁽⁴⁵⁾. De tels paysages, où⁽⁴⁶⁾ n'est « que décombres, urnes cinéraires et pâles tombeaux [...] », sont, bien sûr, d'autant mieux les miroirs de l'intériorité mélancolique de René, qu'ils en sont, pour une part, la projection fantasmatique : le personnage ne pourrait qu'adhérer au propos de son créateur, pour qui « l'homme⁽⁴⁶⁾ n'est lui-même qu'un édifice tombé. Tout chez lui n'est que ruine »⁽⁴⁷⁾. Le pouvoir de fascination des ruines vues sous une lumière lunaire qui « déréalise » le monde, vient de ce qu'elles donnent à voir une perte, qui est nécessairement celle d'un sens. L'image du

(39) P. Férida, op. cit., p. 34.

(40) Op. cit., p. 159.

(41) Op. cit., p. 168.

(42) Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*, cité par M. Regard, Pléiade, *Oeuvres romanesques*, tome I, Introduction à René, p. 103.

(43) M. Butor, *Chateaubriand et l'Ancienne Amérique*, Répertoire II, Minuit, 1964, p. 180.

(44) Sur cette question, nous renvoyons à R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Gallimard, 1989.

(45) K. O' Flaherty, *Pessimisme de Chateaubriand. Résonances et limites*, Académie européenne du Livre, 1989, p. 62.

(46) Chateaubriand : *Génie du Christianisme : Poésie des ruines*, cité par R. Canat, op. cit., p. 261

« lababyrinthe de colonnes » (p. 151), contemplé en Italie, est une figure transposée de cette déperdition, qui devient brouillage du sens.

Les ruines, au-delà de toute vision métaphysique, et ce malgré les réminiscences pascaliennes au moment de juger de la « [force] de la nature et [de la] faiblesse de l'homme » (p. 148), nous renvoient, selon les termes de Jean Starobinski⁴⁷ à « un dieu négligé. [Elles expriment] l'abandon et le délaisséissement ». Ce « dieu négligé » n'est pas seulement celui d'une religion ancienne : René a perdu l'objet du culte dans la relation oedipienne, mais c'est aussi lui-même, qui, faute de pouvoir s'accomplir en tant qu'homme et individu social, se sent dépossédé de sa légitimité d'être — pauvre comme Job. Le négativisme de René, qui possède sa logique propre, l'amène à proclamer l'inutilité des voyages, ^{compte} tenu, notamment, de l'impossibilité d'accéder à un savoir stable⁴⁸. Pourtant, son mode d'être est bien plus responsable encore que le monde lui-même de cette difficulté à construire⁴⁹ du sens : paradoxal, il est tendu vers les contraires, phases maniaques — déplacements répétés ; exaltations susceptibles de donner lieu à des visions sublimes ; « fureurs » — alternant avec des phases de léthargie. Ce régime cyclothymique, qui remonte à l'enfance⁵⁰, sous-tend le long récit des voyages successifs au cours duquel⁵¹ on passe violemment d'un extrême à l'autre ; on ne progresse pas⁵² .

Le désir d'au-delà

La déception engendrée par les voyages découle peut-être pour une part de ce que René « ne sait pas voir, [...] ne veut pas voir » . Son regard ôte sa chair au monde, le rend comme fuyant. Les paysages que déroule le récit atteignent presque à l'abstraction, laquelle ne provient pas uniquement de ce que Chateaubriand, au moment où il entreprend René, ne connaît pas encore d'expérience les pays aux civilisations disparues. Mais ne serait-ce pas, au contraire, que le regard de René est celui d'un voyant, apte à percer les apparences et à déchiffrer l'idée qu'un lieu est susceptible d'incarner ? Typique sur ce point encore de la mélancolie, qui tend à l'idée fixe, le regard de René est fondamenta-

(47) *L'invention de la liberté* (Skira), cité par J.-P. Richard, op. cit., p. 71.

(48) Il n'est pas surprenant qu'un texte mélancolique tel que *René* soit un texte-creuset, pétři de références culturelles et littéraires : l'écriture chez le mélancolique est une archéologie.

(49) L'épisode maniaque chez le mélancolique peut se comprendre comme une « tentative du moi de surmonter la perte de l'objet » (A. Haynal, op. cit., p. 46).

(50) Voir p. 144 : « Mon humeur était impétueuse, mon caractère inégal. Tour à tour bruyant et joyeux, silencieux et triste, je rassemblais autour de moi mes jeunes compagnons ; puis les abandonnant tout à coup, j'allais m'asseoir à l'écart [...] »

(51) P. Barbéris, op. cit., p. 146.

(52) R. Canat, op. cit., p. 305.

(53)

lement allégorique⁽⁵³⁾. Plus généralement, remarquons avec⁽⁵⁴⁾ Haynal, que « la création du symbole découle de la perte de l'objet »⁽⁵⁵⁾. Témoin de cette vision du monde allégorique, d'abord la conception de l'architecture ici explicitée : « L'architecture bâtit, pour ainsi dire les idées du poète et les fait toucher aux sens » (p. 151). La nature, elle aussi, donne à voir les idées du poète que fut René. Au-delà du « tableau » explicitement allégorique que fournit la contemplation de la Sicile depuis l'Etna, le regard mélancolique, qui s'inscrit en tant que tel dans une « constellation narcissique » (Freud), se laisse probablement fasciner par « le cratère de l'Etna, dont [il découvre] les entrailles brûlantes, entre les bouffées d'une noire vapeur » (p. 151-152) parce qu'il s'y reconnaît : le cratère, ce cœur tout à la fois évidé et dévorant, offre comme l'image agrandie d'une intériorité mélancolique longtemps considérée comme le lieu d'une combustion, où prédominerait la bile noire. L'allégorie de la mélancolie par excellence, la *Melencolia I* de Dürer, se voit plusieurs fois transposée au cours du récit, à travers d'abord l'image du « Génie des souvenirs, assis, tout pensif à [ses] côtés » (p. 149) qui gagne le regard tout intérieur de René. Incarnent aussi l'idée même de la mélancolie, dans ses effets de mise en scène, deux portraits en situation : celui de René, au terme du récit, qui donne à voir ce « rocher où il allait s'asseoir au soleil couchant » (p. 182) — position semblable à celle qu'il occupait aux abords du monastère — et celui d'Amélie — cette « religieuse assise dans une attitude pensive ; elle rêvait à l'aspect de l'océan où apparaissait quelque vaisseau, cinglant aux extrémités de la terre » (p. 176)⁽⁵⁶⁾. Ce regard « pensif » alterne, dans *René*, avec le regard vers les lointains, également fréquent dans les allégories fournies par l'iconographie mélancolique la plus ancienne.

Ce regard vers les lointains, ce désir d'un au-delà des apparences pourraient indiquer un lien privilégié avec une transcendance divine. René « parle chrétien », selon la formule de J.-C. Berchet, qui renvoie aux moralistes classiques, présents en filigrane du discours tenu par René. Ce dernier ne se dit-il pas lui-même « plein de religion » (p. 160) à l'occasion de l'une de ses invocations, tantôt emphatiques, tantôt humbles et douloureuses, qui entrecoupent son récit ? On sait, d'autre part, l'attrance de René envers les lieux de culte, le monastère — qu'il fuit bientôt — et cette église où se déploient des méditations au conte-

(53) L'insertion de *René* dans *Le Génie du christianisme* confère naturellement à l'ensemble du récit une dimension allégorique.

(54) Op. cit., p. 155.

(55) Dans l'ouvrage de R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, déjà évoqué, une xylographie d'A.F. Doni, (Vénise, 1552) présente avec cette "image" une remarquable proximité (voir p. 633).

nu inconnu du lecteur : sans doute P. Barbéris a-t-il raison de penser qu'elles sont « de la ⁽⁵⁶⁾ même nature que la méditation au bord de l'Etna ou dans les forêts » ⁽⁵⁷⁾, en d'autres termes, d'une métaphysique non spécifiquement religieuse. L'attrait momentané pour la vie monastique n'est pas davantage convaincant. Ainsi que l'indique la Préface à l'Édition de 1805, à travers un extrait du *Génie du christianisme*, la solitude des monastères est tout autant propice à la naissance et à l'assouvissement de la mélancolie qu'à l'exercice de la foi. L'intervention finale du Père Souël, qui relativise les bienfaits de la solitude, indique qu'il n'est pas dupe des dispositions de René. L'allusion au « je ne sais quoi inconnu, qui prend pitié du pauvre Sauvage » (p. 153), loin de s'insérer dans le projet du *Génie du christianisme*, garde trace de l'attrait de Chateaubriand pour la religion naturelle, antérieur à la conversion de 1798. Peut-être même la célèbre invocation « Levez-vous vite, orages désirés, qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie ! » (p. 159), est-elle comprise, le plus souvent, à contresens. Au lieu de traduire une confiance exaltée dans l'au-delà, l'adresse pourrait se lire sur le ton d'une ironie rageuse, dès lors que le texte se voit séparé du *Génie du christianisme*. Peut-on en conclure ⁽⁵⁸⁾ aussi radicalement que P. Barbéris, que « [pour] René le ciel est vide » ⁽⁵⁹⁾ ? Ce serait là affirmer peut-être à l'excès la modernité du texte. La mélancolie de René, elle-même, n'a pas besoin de s'alimenter à ce nihilisme : le sentiment de la fatalité lui suffit, mais il ~~est~~ exact qu'« [il] n'y a dans *René*, rien de spécifiquement chrétien [...] » ⁽⁶⁰⁾. Le dieu chrétien cède la place à une religion du cœur, qui relève d'une sensibilité poétique, perceptible notamment dans la scène des cloches, ainsi, semble-t-il, qu'à une forme de superstition : le fait « [d'attacher sa] destinée à des choses d'aussi peu de valeur que [des] feuilles de saule » (p. 158) n'est probablement pas, dans le contexte mélancolique, jeu anodin. Dans *René*, demeure vivace non seulement l'aspiration à une transcendance, mais l'intuition d'un au-delà de l'humain.

De la crise des identités à la coupure seconde

Avec la mort de la Mère, drame générateur, il se pourrait bien que Dieu, au regard de René, ait trouvé sa rivale. Il est vrai que les rapprochements de la Mère et de Dieu sont à peine perceptibles. Nous ne croyons pas, cependant, qu'il soient inexistants. L'évocation de la souffrance mélancolique elle-même donne l'occasion d'un premier rapprochement, certes implicite.

(56) Op. cit., p. 192.

(57) Op. cit. p. 194.

(58) M. Regard, Introduction à *René*, op. cit., p. 103.

Il est vrai qu'Amélie et moi nous jouissions plus que personne de ces idées graves et tendres, car nous avions tous les deux un peu de tristesse au fond du cœur ; nous tenions cela de Dieu ou de notre mère. (P. 145.)

Dans le dernier membre de la phrase, l'irruption de la figure maternelle ne manque pas de surprendre d'abord. Mais le nom de Dieu ne créerait-il pas un effet *d'entraînement* par lequel surviendrait une hypothèse symétrique de la première ? Ce rapprochement de Dieu et de la Mère se justifierait-il par le fait que les deux figures de la naissance sont aussi, pour René, deux Rencontres manquées ? Mais il est une autre manière de revenir à cette question de la relation qu'entretiennent ces deux figures, qui suppose de passer par l'analyse de deux passations de pouvoir successives, par lesquelles apparaît la figure, jusqu'ici mise de côté, d'Amélie .

Amélie est l'âme sœur par excellence, comme en témoigne notamment sa lettre à René, qui reprend la même vision du monde mélancolique, selon laquelle l'existence ne serait qu'un voyage tout éphémère (p. 167). Toutefois, ce personnage est une figure ambiguë, dans le sens où sa fonction fantasmatique est multiple. « [Un] peu plus âgée » (p. 144) que René, elle joue le rôle, dès l'enfance, d'une mère de substitution, (59) qui ne l'empêche pas d'incarner simultanément la figure de l'amante .

À peine plus âgée que vous, je vous balançais dans votre berceau : souvent nous avons dormi ensemble (p. 166).

Est ainsi suggéré, selon les termes de M. Regard, que pour René, à l'instar de Chateaubriand « une sœur gardait l'odeur de femme » . La même ambiguïté transparaît lors du séjour d'Amélie chez René, peu après la décision du suicide. À première vue, la situation mise en scène paraît privilégier la face maternelle d'Amélie.

Quand le matin, au lieu de me trouver seul, j'entendais la voix de ma sœur, j'éprouvais un tressaillement de joie et de bonheur (p. 163).

Pourtant, le jugement porté sur elle s'en écarte par une allusion, assez curieusement, non à la sensualité, mais à la douceur « [...] c'était presque une mère, c'était quelque chose de plus tendre » (p. 162). Puisque René n'a précisément pas connu l'amour maternel, la critique, à peine en filigrane, ne serait-elle pas l'expression, même amortie, de la

(59) Une proximité fantasmatique de la Mère et de Dieu chez Chateaubriand est, bien sûr, suggérée par la conversion qui suit de peu la mort effective de cette mère. Serait-ce là l'expression d'un désir de la rejoindre au-delà de la mort ?

(60) Ainsi la sœur est-elle l'objet d'un désir destiné à la Mère : une tentation incestueuse en dissimile une autre.

(61) Introduction à *René*, op. cit., p. 105.

sensation mélancolique d'avoir été dépossédé de son droit à la reconnaissance identitaire ?

Nous nous autoriserons, brièvement, une interprétation qui concerne moins René que Chateaubriand, en émettant l'hypothèse suivante. Contrairement au mécanisme observé dans les mélancolies "dures", il semble, à la lecture de *René*, que la révolte initiale contre l'Objet perdu n'ait pas été totalement introjetée. La critique à laquelle se soumet le moi, d'abord dans l'acte même de l'écriture, en serait atténuée⁶². Dans la mesure où la libido qui s'investissait dans l'Objet ne retourne pas toute sa force contre le sujet, elle reste libre non seulement de se retourner contre l'objet de substitution, mais de se porter sur un objet aux caractéristiques proches, la sœur en l'occurrence, objet de substitution particulièrement satisfaisant puisqu'il permet une forme de « solipsisme narcissique », un retour à un « androgyne originel », antérieur à la coupure⁶³.

Les métamorphoses d'Amélie ne s'en tiennent pas là. Bien avant sa profession de foi, on peut observer que la femme à laquelle aspire René — sa Sylphide, en quelque sorte — donne lieu à sacralisation.

O Dieu ! si tu m'avais donné une femme selon mes désirs [...]. Beauté céleste ! Je me serais prosterné devant toi ; puis, te prenant dans mes bras, j'aurais prié l'Éternel de te donner le reste de ma vie. (P. 160.)

Dès lors, la figure d'Amélie ne s'accomplit-elle pas au moment de la prise de voile à la fois comme amante et comme Mère ? Il est indéniable qu'Amélie est très tôt l'objet d'une sacralisation, qui se prolonge jusqu'au terme du récit : ainsi peut-on relever qu'Amélie suscite une « extase de cœur » (p. 162), de « profondes adorations » (p. 172) et se voit considérée comme un « ange » (p. 163), comme une « sainte » (p. 171), elle, dont « [le] visage [a] quelque chose de [...] divin » (p. 171). À travers cette Vierge reçue par Dieu, après avoir été un substitut de la Mère idéale, la profession de foi d'Amélie donne à voir sur le mode du fantasme la mort de la figure maternelle. Cette cérémonie est bien, en effet, une mort symbolique : en témoignent nombre de notations.

[...] [Pour] mourir au monde, il fallait qu'elle passât à travers le tombeau. Ma sœur se couche sur le marbre ; on étend sur elle un drap mortuaire [...]. Tout à coup un murmure confus sort de dessous le voile sépulcral [...] (p. 173).

(62) S'agissant de l'écrivain, que la révolte et le mouvement de retour de la libido en autocritique s'en tiennent aux limites du supportable s'explique d'autant mieux que l'absence de la mère n'est pas aussi radicale que celle du personnage. Mais la fiction de la naissance tragique renvoie peut-être à une autre forme de traumatisme originel.

(63) J.-C. Berchet, op. cit., p. 44 et 43.

De même, la cérémonie religieuse fait vivre à René la répétition de la faute originelle — celle d'avoir ôté la vie à la Mère —, non seulement parce qu'il se considère comme la source de la passion condamnable qui éloigne Amélie, mais, pire encore, peut-être, pour cette raison qu'elle l'oblige à *mettre en acte* la coupure, ce par le recours aux ciseaux (il s'agit de couper les cheveux d'^{Amélie} Amélie), devoir que lui imposent ses « fonctions paternelles » (p. 172) .

S'étonnera-t-on, comme le personnage lui-même, que René ressente « une sorte de satisfaction [...] dans⁽⁶⁴⁾ plénitude de [son] chagrin » (p. 175) ? Certes pas : la psychanalyse n'ignore pas le plaisir pervers de la répétition de la coupure. Celle-ci, comme incarnée par la cérémonie religieuse, n'est donc pas simple répétition à l'identique de la première, qui fut bien plus destructrice . Au contraire même : cette coupure semble créer l'illusion insensée d'une rencontre avec la Mère.

À ces mots échappés du cercueil, l'affreuse vérité m'éclaire ; ma raison s'égare, je me laisse tomber sur le linceul de la mort, je presse ma sœur dans mes bras, je m'écrie : « Chaste épouse de Jésus-Christ, reçois mes derniers embrassements à travers les glaces du trépas et les profondeurs de l'éternité qui te séparent de ton frère ! » (P. 173-174.)

On peut douter que la répétition de la coupure soit susceptible d'aider au travail de deuil. Pourtant, si la souffrance qui en découle est d'abord intense — une ultime occurrence du motif du cœur, « naturellement pétri d'ennui et de misère ! » (p. 175), a charge de la traduire —, elle donne lieu à une rupture d'une autre forme — le départ vers l'Amérique, à l'occasion duquel René, en un dernier regard vers les lointains, voit « s'éloigner pour jamais [sa] terre natale ! » (p. 179). Mais la mémoire mélancolique, elle, ne peut se résoudre à quitter son port.

Dans cette configuration fantasmatique, quel sens donner à la mort d'Amélie ? L'explicit est trop bref pour que le lecteur puisse juger pleinement des répercussions de l'événement par lequel Amélie, en un sens, meurt, à son tour, une seconde fois, donnant par là au récit une structure cyclique. La capacité de René, désormais, d'extérioriser sa douleur, par la parole surtout, suggère que sa vie, cet océan de tristesse, n'a finalement connu, selon les termes du Père Souël, « qu'[un] seul mal-

(64) Ces « fonctions » mêmes posent la question de la présence de la mère : dans cette scène, Amélie, symboliquement, bien sûr, est *fille*, mais sur le plan du fantasme elle est *mère*. On pourrait aussi lire cette page comme la mise en scène fantasmatique d'une castration, dont le désir coupable de René serait l'objet, d'autant plus que l'acte final est accompli non par René, mais par le prêtre auquel il doit remettre les ciseaux. Cette interprétation n'est pas incompatible avec notre analyse principale.

(65) A. Juranville, dans *La Femme et la mélancolie*, P.U.F., coll. « Écriture », 1993, a évoqué cette question.

(66) Cependant, cette coupure seconde est aussi le prolongement de la première dans la mesure où elle confirme, sur un autre mode, plus concret, la sacralisation de la figure maternelle.

heur réel » (p. 181). Mais, sur la nature de ce malheur — qui aura engendré tous les autres —, la méprise est totale.

Si dimension autobiographique il y a dans *René*, celle-ci ne se situe pas dans les faits, mais, nous l'avons vu, dans une région plus souterraine. J.-C. Berchet n'a pas tort, sans doute, d'affirmer que « le thème de la passion incestueuse est ce qu'il y a de moins autobiographique dans cette histoire »⁶⁷. La fiction ne serait-elle pas ici approfondissement du réel, non seulement mise en forme d'une relation humaine, mais, par là même, construction d'un sens qui donnerait toute sa portée à une passion inaboutie dans le réel ? La lecture de *René* ne nous paraît elle-même tout à fait signifiante que dans la mesure où elle ne sépare pas la trame incestueuse de son contexte, à moins de la réduire à du *romanesque*. Notre interprétation, qui doit à la psychanalyse et à la phénoménologie, n'en conduit pas moins à considérer le texte comme une structure, dynamique, dans laquelle l'épisode de la profession de foi constitue une résolution paroxystique d'un conflit intérieur non seulement en germe dès l'incipit, mais qui fournit l'amorce même d'un récit où se mêlent aveu et dénégation.

Ce n'est pas rhétorique convenue que d'affirmer la modernité d'un classique qui se nourrit de la mélancolie, laquelle épisodiquement semble s'extraire des limites du corps et de l'esprit pour atteindre l'échelle d'une vision du monde plus vaste, collective, dans la fidélité aux formes multiples de la perte et le sentiment obsédant de la culpabilité. Mais la mélancolie de René se vit sur le mode d'une profonde singularité, sentiment qui contribue lui-même à cette mélancolie — singularité dont il souffre et s'enorgueillit simultanément. *René*, certes, était censé « [exposer] une infirmité [du] siècle »⁶⁸ de Chateaubriand, le XVIII^e siècle, mais il était aisé, une fois le texte ôté au *Génie du christianisme*, de le désancker de son contexte historique, soit pour le réinvestir historiquement, soit pour l'universaliser, ou les deux à la fois, dans l'esprit même du « vague des passions ». Chateaubriand, malgré lui, avait aidé à la réappropriation en adoptant une esthétique de l'exemplaire, même au profit d'un réquisitoire final. De surcroît, le mal se doublait d'une séduisante posture héroïque. En porte-à-faux avec lui-même, Chateaubriand l'était encore au moment d'écrire, dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*⁶⁹ qu'une maladie de l'âme n'est pas un état permanent et naturel [...] ». C'était aussi ne pas tenir compte des *retours* de l'His-

(67) Introduction à *René*, op. cit., p. 39.

(68) Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe* (II, 2), dans J.-F. Deljurie, art. cité, p. 45.

(69) Ibid.

toire. La réappropriation par la jeunesse romantique du destin de René, par laquelle la singularité du désespoir devient norme, aura été une médiation nécessaire, dans la mesure où elle aura bien plus explicitement historicisé cette mélancolie que ne l'avait fait le récit lui-même.

La mélancolie qui imprègne *René* pose la question, non seulement de la raison d'être, mais de la possibilité d'une action significative et durable sur le monde. Ce rapport au réel, on le sait, devient problématique dès lors qu'au regard de l'homme, l'être se creuse et s'échappe. Le solipsisme, apparent du moins, de la littérature la plus radicalement moderne, avant d'être mis à l'œuvre, se trouvait en germe dans la diégèse d'un récit tel que *René*. Au cœur du XX^e siècle, la littérature se prenant elle-même à distance afin de s'observer dans le miroir, s'est encore, un temps, accentuée la mélancolie inhérente à l'écriture, qui est à la fois gain et perte. Dans la mesure où « le rapport de Chateaubriand avec les mots [est] originellement heureux »⁷⁰, la langue étant pour lui comme un ancrage dans une terre natale, l'écrivain pouvait encore se consoler par la musique des mots de la perte par ailleurs vécue, tout en la manifestant par ce moyen même. Affirmer que « [notre] cœur est un instrument incomplet, une lyre où il manque des cordes » (p. 159), n'est-ce pas suggéré⁷¹ que la musique, instrumentale ou non, est un remède à la mélancolie⁷², même quand elle en naît ? Beckett, Cioran, tromperont encore leur désespoir dans la musique — celle de Schubert et de Bach, non celle d'aujourd'hui, qui ne croit plus à l'harmonie, dès lors que c'est le rien qui demande à être dit. À l'écrivain des avant-gardes, le vide propre et nécessaire au langage a semblé ne plus suffire. Pourtant, en malmenant les mots, il tentait tout autant d'y insuffler de l'être.

Yann Mével

(70) J.-P. Richard, op. cit., p. 161.

(71) Les Anciens l'affirmaient déjà. Voir, sur cette question, J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Geigy S.A., Bâle, 1960, p. 72 à 80.