

CHATEAUBRIAND : le dernier des Monuments ?

Il y a dans l'œuvre de Chateaubriand, plus qu'une dimension, une impulsion monumentale, que le lecteur d'aujourd'hui estime parfois rebutante : ce n'est pas tant, me semble-t-il, l'inflation de l'*ego* qui heurte la sensibilité contemporaine (elle en a vu d'autres !) que la constante tendance de cette écriture à se muer en temple de la mémoire, en lieu de recueillement, en Monument. Le livre des heures de François-René s'ouvre et se parcourt comme la porte et les allées d'un cimetière, donnant sur une concession à perpétuité, et sa tombe entrouverte à loisir se révèle un édifice, une architecture monumentale, un Tombeau.

Remarquant qu'« une des obsessions verbales les plus évidentes de Chateaubriand est la fréquence avec laquelle le mot *monument* et ses synonymes reviennent sous sa plume », Michael Riffaterre ajoute : « Ce qui est pertinent à la littérature, c'est qu'il ait transposé cette ⁽¹⁾obsession dans l'écriture. Ses *Mémoires*, voilà son véritable monument » . Nous ne prolongerons pas, pour l'instant, l'analyse du critique américain sur l'étroite imbrication entre l'imagination spatiale de Chateaubriand et le thème monumental, mais nous souhaiterions mettre cette donnée en regard d'une réflexion de Roland Barthes :

Les anciennes sociétés s'arrangeaient pour que le souvenir, substitut de la vie, fût éternel et qu'au moins la chose qui disait la Mort fût elle-même immortelle : c'était le Monument. Mais en faisant de la Photographie, mortelle, le témoin général et comme naturel de "ce qui a été", la société moderne a renoncé au Monument. Paradoxe : le même siècle a inventé l'Histoire et la Photographie ⁽²⁾ .

S'il y a en effet, avec l'invention de la photographie — dont la rédaction des *Mémoires d'Outre-Tombe* est parfaitement contemporaine —, une mutation de nature quasi anthropologique dans le rapport que nous entretenons avec la mémoire, ainsi que dans nos modes de représentation (car ces deux dimensions sont étroitement imbriquées : Mné-

(1) Michael Riffaterre, « De la structure au code : Chateaubriand et le monument imaginaire », in *La Production du texte* (Paris, Le Seuil, 1979, p. 127).

(2) Roland Barthes, *La Chambre claire* (Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 146).

mosyné, déesse mythique de la mémoire, est aussi mère des Muses, celles qui président à la *mimesis*), alors cette œuvre pourrait être “le dernier des Monuments”, ou plutôt (car il n’est évidemment pas question de proposer une césure radicale et datable pour un phénomène qui regarderait la moyenne, voire la longue durée historique)⁽³⁾ elle représenterait l’apogée d’un certain type de représentation et d’inscription du sujet dans le Temps, type bientôt voué à être non pas dépassé mais plutôt écarté par un mode mimétique qui, s’imposant désormais et dominant notre rapport à la durée individuelle ou historique, nous rendrait de fait cette pensée monumentale presque étrangère, pratiquement exotique.

En somme, il serait intéressant de se demander si l’on peut considérer cette œuvre comme étant située à l’acmé d’un type de représentation et d’écriture du sujet devenus désormais archaïques. Ce qui n’équivaudrait pas à la déclarer exempte d’intérêt pour un “moderne”, bien au contraire : car elle vaudrait alors pour nous non seulement comme témoin d’un ancien mode d’inscription du sujet dans la mémoire et le temps, mais elle pourrait aussi, par son exotisme et son étrangeté mêmes, servir de paradigme (peut-être de remords, plus sûrement de pôle de relativisation) face à des modalités actuelles de représentation et de rapport au devenir, plus fragmentaires, plus disséminées, plus atomisées ; bref, et si l’on peut avancer cette expression : a-monumentales.

Voyons tout d’abord comment, chez Chateaubriand, se met en place la figure du tombeau. Tombeau symbolique, bien sûr, mais pas seulement. L’itinéraire des *Mémoires*, on l’a souvent souligné, va d’un tombeau l’autre : de celui de Pauline de Beaumont, à Rome, au pied duquel, en 1803, Chateaubriand conçoit le premier projet de son œuvre future (*Mémoires de ma vie*), en passant par les multiples tombeaux ou lieux de mémoire que l’écrivain visite, jusqu’à celui dans lequel il disparaît lui-même, à la toute fin de l’œuvre accomplie, au terme d’une cérémonie scripturaire prodigieusement théâtralisée, où les révolutions astrales viennent confirmer la fin du cycle des révolutions politiques, où la sphère des choses publiques (symbolisées par les Missions étrangères

(3) Sur les problèmes proprement historiques, l’ouvrage de référence, outre le livre d’Edgar Morin (*L’Homme et la Mort devant l’histoire*, 1951, réédit. Le Seuil 1970), est à notre connaissance l’*Essai sur l’histoire de la mort en Occident*, de Philippe Ariès (Paris, Le Seuil, coll. Points Histoire, 1975). Plus prudent et plus nuancé que Roland Barthes sur la datation, P. Ariès néanmoins confirme l’existence d’une rupture dans les comportements face à la mort et la date de la seconde moitié du XIX^e siècle, au plus tard de la Première Guerre mondiale. Il la décrit succinctement ainsi : « On est passé d’une exaltation de la mort à l’époque romantique au refus de la mort aujourd’hui » (p. 211). Fondamentalement, si une césure est constatée à cette époque, c’est, selon lui, le passage à une société industrielle qui en est le facteur déterminant : telle est bien la direction que prendra notre argumentation, puisque la photographie naissante est en effet liée, comme nous allons le voir, aux valeurs et aux comportements induits par l’automatisme de la reproduction iconique définitoire du procédé photographique.

et le dôme des Invalides) et celle du privé (le lecteur est introduit dans le cabinet d'écriture) viennent se rejoindre et se recoudre avant que, la tapisserie achevée, le fil de la destinée, homologue pour le lecteur à celui de l'écriture ainsi mise en abyme, ne soit définitivement coupé.

Rappelons ces deux paragraphes de clôture, sur lesquels nous reviendrons :

Ce qui me suivra ne sera que l'effet de la transformation générale. On touchera sans doute à des stations pénibles ; le monde ne saurait changer de face sans qu'il y ait douleur. Mais encore un coup, ce ne seront point des révolutions à part ; ce sera la grande révolution allant à son terme. Les scènes de demain ne me regardent plus ; elles appellent d'autres peintres : à vous messieurs.

En traçant ces derniers mots, ce 16 novembre 1841, ma fenêtre qui donne à l'ouest sur les jardins des Missions étrangères est ouverte ; il est six heures du matin ; j'aperçois la lune pâle et élargie ; elle s'abaisse sur la flèche des Invalides à peine révélée par le premier rayon doré de l'Orient : on dirait que l'ancien monde finit et que le nouveau commence. Je vois les reflets d'une aurore dont je ne verrai pas se lever le soleil. Il ne me reste qu'à m'asseoir au bord de ma fosse ; après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité.

Il ne s'agit cependant pas, chez Chateaubriand, d'une réactivation du genre littéraire du "tombeau" (hommage à autrui ou à une entité, qui serait dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* utilisé *pro domo*), ni du *topos* du poète ami des Filles de Mémoire, qui lui assurent le passage heureux vers la survivance grâce à la renommée accordée par la seule écriture, mais bel et bien d'une *forme-sens*, à l'échelle à la fois du style et de l'objet-livre⁽⁴⁾.

La fonction traditionnelle de l'écriture comme façon de se survivre à soi n'est certes pas absente du discours de Chateaubriand, du moins dans les justifications qu'il donne de son projet. Ainsi, dans une lettre à Ampère : « À votre âge, Monsieur, il faut soigner sa vie ; au mien, il faut soigner sa mort. L'avenir au-delà de la tombe est la jeunesse des hommes à cheveux blancs⁽⁵⁾. » Mais en conférant à ses *Mémoires* la forme et la dimension d'un édifice, d'une pièce d'architecture, Chateaubriand radicalise la formule traditionnelle de l'écriture conçue comme inscription de la trace humaine dans la matière, vouée à pérenniser le passage de son auteur, à lui ouvrir la voie de l'immortalité.

(4) Que l'idée conjointe de tombeau et de monument soit, plus qu'un thème, une « forme-sens », analysable aussi bien comme fait de style qu'à la mesure de l'œuvre entier, est attesté aussi par l'angoisse manifestée de manière récurrente par Chateaubriand à l'égard du phénomène de disparition de certaines langues vernaculaires, inquiétude qui touche évidemment à la substance même dont se sert l'écrivain pour tracer et demeurer : le langage. Voir André Vial, *Chateaubriand et le temps perdu* (Paris, Julliard, 1963, édit. 10/18, p. 62-63).

(5) Cité par A. Vial, *ibidem*, p. 28.

Plus précisément, Chateaubriand tend à faire de cette aptitude à tracer et ériger le seul moyen, à échelle de l'homme, de *demeurer*; au double sens de séjourner et de perdurer, quelle que soit la condition sociale de cet homme, laboureur ou écrivain. Ainsi, dans l'extrait suivant :

Rencontrais-je quelque laboureur au bout d'un guéret ? Je m'arrêtais pour regarder cet homme germé à l'ombre des épis parmi lesquels il devait être moissonné, et qui retournant la terre de sa tombe avec le soc de sa charrue mêlait ses sueurs brûlantes aux pluies glacées de l'automne : le sillon qu'il creusait était le monument destiné à lui survivre⁽⁶⁾.

Le système métaphorique est assez transparent, invitant implicitement à un parallèle : le soc est comparable à la plume de l'écrivain, le sillon inscrit dans le sol à son écriture. Jusque là, rien de très original.

Poursuivons : la terre, relevée par le laboureur, est inséparablement ce par quoi il marque sa présence et ce à quoi il reviendra, quand le temps aura accompli son œuvre propre, comme l'écrivain, dont la matière sont les mots, et qui, lui aussi, ne fait au fond qu'élever un fragile édifice livresque, susceptible de se voir aplani, érodé, effacé par les intempéries de l'Histoire.

Mais ce parallèle entre laboureur et écrivain ne fonctionne qu'autant que cette survivance — bien aléatoire — est garantie, au plan métaphysique, par une autre métaphore, celle de l'« homme germé à l'ombre des épis parmi lesquels il devait être moissonné », identifiant le cycle de la vie humaine à celui du blé, symbole chrétien qui, telle une clé de voûte, vient à point assurer que le sillon ne sera pas tracé en pure perte, et justifier l'érection d'un édifice mémoriel. Dans cette perspective, où l'écriture même n'est qu'une trace en concurrence (inégale, mais en tous cas glorieuse) avec le pouvoir délétère du Temps, il est logique que, dans l'œuvre de Chateaubriand, le mémoriel se transmue en Mémorial.

Ses *Mémoires* sont littéralement le Monument que Chateaubriand se dresse à soi autant qu'à l'époque qu'il a traversée, et qu'il identifie volontiers avec un concentré du sens de l'Histoire même, dont il se fait une conception où se retrouvent la vision progressiste des Lumières et le providentialisme de Bossuet. Tombeau et Monument constituent donc un couple entre lesquels existe une dialectique, comparable à celle entre la ruine et la mémoire, si magistralement analysée par Louis Marin⁽⁷⁾. À la tombe de cacher l'opération inglorieuse de décomposition ; au monument d'inviter à recomposer l'énigme du devenir, à

(6) *Mémoires d'Outre-Tombe*, Livre 3, chapitre 12 (« Mes joies de l'automne »).

(7) Louis Marin, « Le trou de mémoire de Simonide », in *Théâtres de la Mémoire*, Revue Traverses n° 40 (Paris, Centre Georges Pompidou, 1987).

l'envisager comme s'il était d'un bloc, imputrescible et éminent. Le monument appelle le regard et arrête, sinon le passage, du moins le passant, comme Chateaubriand lui-même s'est immobilisé pour considérer le laboureur. Il convie à la « station », à une posture méditative analogue à celle où se trouve placé le spectateur d'une peinture de Vanité⁽⁸⁾. Position tout à fait cohérente avec la vision de l'histoire propre à Chateaubriand, puisque cette station du lecteur duplique à son échelon celles du chemin de Croix, parcourues, après le Christ, par les sociétés humaines (« On touchera sans doute à des *stations* pénibles ; le monde ne saurait changer de face sans qu'il y ait douleur »), et naturellement par l'auteur lui-même au cours de sa vie.

Tombeau et monument sont ainsi les deux faces d'une même conception du devenir personnel : à l'enfouissement du premier correspond l'élévation du second, en verticalités inverses, de part et d'autre de la surface de la terre, qui est elle-même à la fois poussière et lieu d'inscription des traces (de l'araire ou de la plume). Et quand l'écrivain, dans le « finale » des *Mémoires* cité plus haut, se décrit descendant les marches du caveau (« Il ne me reste qu'à m'asseoir au bord de ma fosse ; après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité »), dans le même instant s'élève son monument, *oultre tombe*, en effet.

Cependant, dira-t-on, Chateaubriand peut-il être à la fois l'auteur du monument et son hôte ? Non ; mais une anacoluthie magistrale résout l'affaire. Regardons attentivement le début de cet ultime paragraphe : « En traçant ces derniers mots, ce 16 novembre 1841, ma fenêtre qui donne à l'ouest sur les jardins des Missions étrangères est ouverte ». Le gérondif « en traçant » ayant normalement pour sujet « ma fenêtre », cette rupture syntaxique permet à l'énonciateur de se dérober, et à la place d'un vaniteux « Je trace » voué bientôt à disparaître par l'effet même de la terminaison de l'œuvre, le texte substitue une instance d'énonciation autrement complexe : la fenêtre, et, par-delà, ce sur quoi elle donne. Tandis que Chateaubriand lui-même s'apprête à descendre dans sa fosse, le mouvement ascensionnel de l'édification monumentale est alors assuré par le parcours des yeux levés vers le ciel : ainsi le spectacle de la Nature et de l'Histoire mêlées est-il l'ultime instance d'énonciation, d'érection du texte-monument, quand l'écrivain a délaissé la plume avec laquelle il traçait ses signes pour s'emparer d'un crucifix, instrument de la mort du Ressuscité.

(8) Sur la relation entre la posture de lecture propre à l'œuvre de Chateaubriand et la contemplation de la peinture de Vanité, voir Fabienne Bercegol, *La Poétique de Chateaubriand : le portrait dans les Mémoires d'Outre-Tombe* (Paris, Honoré Champion, 1997, p. 172-174). Voir aussi l'article d'A. Verlet, « Images de la décomposition », in *Chateaubriand. Le tremblement du temps* (actes du colloque de Cerisy, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994, p. 355-377).

Il y a donc bien chez Chateaubriand un traitement de la matière mémorielle qui, de façon parfaitement cohérente, va jusqu'à la mise en œuvre d'un mode de représentation (de *mimesis*) plaçant le lecteur des *Mémoires* devant l'équivalent d'un monument.

Or, Barthes attire notre attention sur le caractère daté de ce mode mimétique, ou plus exactement du rapport à la mort qui le sous-tend. Avant de conclure avec le passage que nous avons précédemment cité, il écrit :

La Photographie, historiquement, doit avoir quelque rapport avec la "crise de mort", qui commence dans la seconde moitié du XIX^e siècle ; et je préférerais pour ma part qu'au lieu de replacer sans cesse l'avènement de la Photographie dans son contexte social et économique, on s'interrogeât sur le lien anthropologique de la Mort et de la nouvelle image. Car la Mort, dans une société, il faut bien qu'elle soit quelque part ; si elle n'est plus (ou est moins) dans le religieux, elle doit être ailleurs : peut-être dans cette image qui produit la Mort en voulant conserver la vie. Contemporaine du recul des rites, la Photographie correspondrait peut-être à l'intrusion, dans notre société moderne, d'une Mort asymbolique, hors religion, hors rituel, sorte de plongée brusque dans la Mort littérale⁽⁹⁾.

Remarquons la relative prudence avec laquelle Roland Barthes avance, plus que des hypothèses, ses intuitions, répétant les modalisations en « peut-être ». Il ouvre des perspectives, dans lesquelles nous ne pouvons nous engager nous-même qu'avec d'identiques précautions : si, dans *La Chambre claire*, il parle de la Photographie et de la Mort avec des majuscules, c'est parce qu'il en fait des entités générales, mais une étude approfondie de ce sujet (qui n'entrerait évidemment pas dans les dimensions de cet article) devrait, de notre point de vue, se garder d'absolutiser la photographie pour se pencher sur la pluralité de ses usages et la variété de ses répercussions. Nous partageons néanmoins la conviction de Barthes selon laquelle les conséquences socio-économiques de l'invention de la photographie, pour importantes qu'elles aient été, n'en doivent pas masquer d'autres, de nature anthropologiques en effet, qui regardent notre rapport aux images, au souvenir, à la représentation.

Il convient aussi de souligner que, sur le strict plan chronologique, la coïncidence (si du moins ce n'en est qu'une) entre une césure comportementale et l'apparition du procédé photographique fait peu de doutes. C'est en 1816 que Nicéphore Niepce obtient ses premières images en négatif, qu'il réussit à fixer à l'acide nitrique. En 1822, il réalise des positifs grâce à du bitume de Judée étendu sur une plaque de verre. Il s'associe en 1829 à un homme mieux doué que lui pour les affaires,

(9) Roland Barthes, op. cit., p. 144.

Daguerre, propriétaire du Diorama (spectacle de panoramas animés par des jeux de lumière), lequel, après la mort de Niepce en 1833, perfectionne le procédé à l'iodure d'argent, qu'il rebaptise daguerréotype. Grâce à son sens de la promotion, l'invention sera connue d'abord sous ce nom. Afin de commercialiser le procédé, Jacques Daguerre prend contact avec François Arago, parlementaire et académicien renommé, lequel rédige un rapport enthousiaste qu'il lit le 3 juillet 1839 à la Chambre des députés⁽¹⁰⁾. Très rapidement, en deux décennies, s'imposent de multiples usages de la photographie, dans les domaines scientifiques au moins autant qu'artistiques.

La sommaire chronologie esquissée ci-dessus atteste clairement que, comme nous le disions en préambule, la rédaction des *Mémoires* et la naissance de la photographie sont contemporaines. Mieux : étant donné le retentissement qui fut donné à une invention que la France léguait solennellement au monde, il n'est pas concevable que Chateaubriand n'en ait pas entendu parler⁽¹¹⁾. Or, nulle part dans ses *Mémoires* il n'est fait mention ni du procédé (sous ses diverses appellations : photographie, héliographie, héliogravure, daguerréotype), ni de ses inventeurs (Niepce et Daguerre). Sans doute est-ce parce que Chateaubriand — même si, il faut le souligner, ses *Mémoires* dressent un tableau de l'avenir aussi important pour la compréhension de l'œuvre (y compris dans sa dimension de Monument) que ce qu'elles relatent du passé — ne compte pas la culture scientifique et technique au rang des moteurs de l'histoire. Pour lui, c'est « l'idée chrétienne » qui « est l'avenir du monde ». Mais une seconde explication de cette absence de mention pourrait résider dans le fait que le mode de représentation du souvenir et d'inscription du sujet dans le temps suscités par la photographie lui sont radicalement étrangers, et même vont à rebours du dispositif scripturaire propre à son œuvre, qui transmue le mémoriel en Mémorial.

Quels sont à présent les arguments qu'on peut avancer pour asseoir la thèse d'une césure (située approximativement par Barthes au milieu du siècle dernier) au sein des modalités traditionnelles de représentation ? Essentiellement le caractère sémiotique d'index, défini-

(10) Voir Jean-Pierre Montier, « Photographie et Patrimoine », in *Patrimoine et Histoire* (Presses Universitaires de Rennes, à paraître).

(11) Dans un texte de 1844, Marc Antoine Gaudin décrit les réactions des Parisiens après l'annonce officielle de la naissance de la photographie par Arago : « À aucune époque peut-être les amis des sciences et du merveilleux n'éprouvèrent une curiosité si impatiente qu'à l'occasion de ces étonnantes découvertes de MM. Niepce et Daguerre, qui permettaient de reproduire tout ce qui s'offre à nos yeux, dans les moindres détails.[...] Chacun voulut copier la vue qui s'offrait de sa fenêtre, et bienheureux celui qui du premier coup obtenait la silhouette des toits du ciel : il s'extasiait devant des tuyaux de poêle ; il ne cessait de compter les tuiles des toits et les briques des cheminées... » (« Sur la pratique photographique », in *Du bon usage de la photographie*, Photo-poche n° 27, C.N.C. & Ministère de la Culture, 1987, p. 19-20).

toire de la photographie. Contrairement à l'image peinte, la photographie n'a pas de modèle, mais un imprégnant, avec lequel elle est, au moment de la prise de vue, en relation non pas facultative (un peintre peut "reproduire" ce qu'il ne voit pas) mais obligatoire. Ce que notait à sa manière E. Delacroix en 1850 :⁽¹²⁾ « Le daguerréotype est plus que le calque, il est le miroir de l'objet » . Il en résulte une relation à l'imaginaire, au temps et par conséquent au souvenir radicalement différente de celle à laquelle nous avons habitués l'icône peinte. Déjà Delacroix, pourtant plus bienveillant que Charles Baudelaire envers la photographie, remarquait comme ce dernier combien elle pouvait engager son spectateur sur une pente toute contraire à l'imagination, combien elle inclinait en effet, comme le dit Barthes, vers la littéralité, la « Lettre même » des choses et du Temps :

Si l'œil avait la perfection d'un verre grossissant, la photographie serait insupportable : on verrait toutes les feuilles d'un arbre, toutes les tuiles d'un toit et sur ces tuiles les mousses, les insectes, etc. [...] Devant la nature elle-même, c'est notre imagination qui fait le tableau : nous ne voyons ni les brins d'herbe dans un paysage, ni les accidents de la peau dans un joli visage⁽¹³⁾ .

Le réalisme absolu de la photographie produisit, à l'époque où l'invention fut divulguée, un étonnement qui ne s'explique que par cet effet de séisme que cette image nouvelle introduisait dans notre conception du mimétique, justifiant la rage avec laquelle Charles Baudelaire condamne la confusion entre art et industrie :

Mais s'il lui est permis d'empiéter sur les domaines de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous⁽¹⁴⁾ !

Pour partielle qu'elle nous paraisse, la critique baudelairienne n'en est pas moins éclairante quant aux enjeux liés à l'émergence de ce que Walter Benjamin appellera plus tard « l'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique⁽¹⁵⁾ », et confirme que la rupture dont nous parlions touche bien l'imaginaire et le mode de pérennisation de l'œuvre, questions évidemment au cœur des *Mémoires* de Chateaubriand et de leur dimension de Monument. Le déclic photographique, la coupe d'espace-temps qui caractérisent le procédé vont à contre-rituel, sont anti-solennels, fixent au lieu de métamorphoser, figent au lieu d'ériger. Et si Baudelaire veut à toute force confiner la photographie dans l'usage

(12) Eugène Delacroix, « A propos d'une méthode de dessin » (cité dans *Du bon usage de la photographie*, op. cit., p. 21).

(13) Eugène Delacroix, *Journal* (ibidem, p. 24).

(14) Charles Baudelaire, *Salon de 1859* (ibid., p. 32).

(15) Ibid., p. 135-148.

d'« archives de la mémoire »⁽¹⁶⁾, simple outil comparable à « l'imprimerie ou la sténographie »⁽¹⁷⁾, s'il l'exclut, par un vigoureux ostracisme, du territoire de la mémoire affective ou subjective, c'est parce qu'elle est une image en déficit d'*aura*, une image à laquelle adhère le référent⁽¹⁷⁾. Elle ne synthétise ni ne symbolise le temps présent — encore moins le temps écoulé —, et le moment de la pose (ou de la dépose d'empreinte) en fait non pas une icône *du* passé mais une image qui paraît nous regarder *depuis* le passé : l'instant où elle a été prise, coupé par le déclic dans le fragile tissu du temps, colle à cette fausse représentation du moi, en laquelle Barthes dit ne pouvoir se reconnaître⁽¹⁸⁾.

C'est donc pour une large part dans le rapport singulier qu'elle entretient avec l'identité, avec ce que le sujet énonce et souhaite laisser de soi, que la photographie se place ainsi sur un tout autre terrain que la tradition iconographique picturale ou dessinée. Mais c'est également en regard de la relation singulière qu'elle instaure avec le domaine « métaphysique » (le terme étant employé ici dans une acception large) qu'elle est foncièrement à part de la culture à laquelle appartient Chateaubriand.

Ce n'est pas que la photographie n'ait pu se voir accaparée par des idéologies fortement irrationnelles, il s'en faut de beaucoup. De Balzac à Marinetti en passant par Villiers de l'Isle-Adam, pour ne citer que des écrivains, le procédé a été largement sollicité en direction du spiritisme le plus débridé⁽¹⁹⁾. Mais de par sa nature même, cette invention se place au rang des techniques et parmi les auxiliaires de la science, dont on sait combien les procédures et les ambitions seront contraires (surtout, évidemment, à l'époque où triomphera le positivisme) à celles de l'art et de la religion, dont la cause (du moins sur ce point) est commune, si l'on en croit Baudelaire. Une photographie est le contraire d'une icône : elle est de manière rédhitoire de l'ordre de l'ici-bas, et sa res-

(16) Ibid., p. 32. Sigmund Freud, pour sa part, écrivait en 1929 : « Grâce à tous ses instruments, l'homme perfectionne ses organes — moteurs aussi bien que sensoriels —, ou bien élargit considérablement les limites de leur pouvoir. [...] Avec l'appareil photographique, il s'est assuré un instrument qui fixe les apparences fugitives, le disque du gramophone lui rend le même service quant aux impressions sonores éphémères ; et ces deux appareils ne sont au fond que des matérialisations de la faculté qui lui a été donnée de se souvenir, autrement dit de sa mémoire. » (*Malaise dans la civilisation*, Paris, P.U.F., 1971, p. 38). Si son point de vue paraît confirmer celui de Charles Baudelaire, il fait cependant de l'invention de l'appareil photographique, bien davantage qu'un perfectionnement technique, un fait de civilisation inédit.

(17) Roland Barthes, op. cit., p. 18.

(18) Ibidem, p. 28. Les pratiques du souvenir mortuaire vont cependant évoluer au cours du XIX^e siècle, et la photographie sera peu à peu intégrée à la célébration du mort. Dès la fin du siècle dernier, on en trouve en médaillon sur certaines tombes. Dans un article sur l'imagerie pieuse en Alsace, Dominique Lerch mentionne des faire-part où figurent des photographies du défunt : mais c'est pour ajouter combien l'effet produit est bien celui d'un regard du disparu *depuis* le passé, façon subtile de procéder à cet escamotage de la mort dont parle par ailleurs Philippe Ariès (« L'image dans l'imagerie pieuse en Alsace, 1848-1914 », in *Usages de l'image au XIX^e*, Paris, Créaphis, 1992, p. 39-49).

(19) Voir Jane M. Rabb, *Literature & Photography* (Albuquerque, Univ. of New Mexico Press, 1995).

semblance, n'étant pas une imitation à strictement parler, l'incline davantage vers la relique ou le fétiche qu'en direction de l'exaltation et la transfiguration monumentales. Ce n'est véritablement qu'à partir du moment où, grâce au Saint Suaire de Turin, l'Eglise parviendra à se réapproprier ce type d'image — en faisant d'elle plus qu'une relique, une preuve de l'existence de Dieu, ainsi qu'une nouvelle icône achiropoiète, image sacrée non faite de main d'homme⁽²⁰⁾ — que la photographie pourra recouvrer une justification et une fonction religieuses. Or, il est clair que Chateaubriand a besoin d'une telle instance métaphysique pour installer son dispositif mémoriel et édifier cette œuvre-monument, qui *est* François-René de Chateaubriand après qu'il a disparu, qui le concentre tout entier sans ressembler à aucun de ses traits.

Rien d'étonnant donc à cette absence de la photographie dans ses *Mémoires*. Mais peut-être permet-elle de mieux comprendre et situer l'importance remarquable que prennent *a contrario*, dans cette œuvre, les références picturales, le raffinement avec lequel est pensé l'art du portrait, les théories de Chateaubriand sur le paysage, l'esquisse et le rôle de la grâce, enfin le rapport intime qu'il noue entre l'esthétique et le théologique, finement analysés par Fabienne Bercegol⁽²¹⁾.

Au fil du XIX^e siècle, la photographie quant à elle va contribuer à la désacralisation de l'œuvre d'art et symboliser la modernité, ainsi que le souligne André Rouillé : « [...] Elle fait pénétrer dans le domaine des images les fonctionnements, les valeurs et les critères techniques, économiques et esthétiques⁽²²⁾, qui sont en train de se diffuser dans l'ensemble des activités sociales » . Elle fournira plus tard une partie de son vocabulaire, sinon de ses procédés, à la poésie surréaliste. Lorsqu'elle sera assimilée par les artistes, elle pourra même participer de l'élaboration d'une autre œuvre mémorielle, quoiqu'en un tout autre sens que chez Chateaubriand, puisque l'œuvre de Proust, à laquelle nous pensons, n'est pas un monument dédié au moi et à l'histoire, mais la genèse de l'œuvre même et le "développement"⁽²³⁾ de son écrivain .

Jean-Pierre Montier

(20) « La photographie, pour l'Eglise iconophile et triomphante, est le couronnement scientifique de cet acquiescement du divin à la similitude rédimée. L'image du Linceul rend véritablement présente l'humanité de Dieu, donc son incarnation et sa résurrection.[...] La photographie est l'opérateur moderne de la transsubstantiation. » Marie-José Mondzain, « Histoire d'un spectre », in *Image, icône, économie* (Paris, Le Seuil, 1996, p. 247).

(21) Voir Fabienne Bercegol, op. cit., en particulier p. 242-260.

(22) André Rouillé, « La photographie entre controverses et utopie », in *Usages de l'image au XIX^e*, op. cit., p. 256.

(23) « La vraie vie [...] ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas "développés". » (*À la recherche du temps perdu*, « Le Temps retrouvé », Gallimard, Pléiade, éd. Tadié, t. IV, p. 474.)