

LA SYLPHIDE DE CHATEAUBRIAND

[...] (c'était toujours ma sylphide) [...]

C'est au détour d'une parenthèse⁽¹⁾ et dans une addition de 1832 au texte des *Mémoires d'Outre-Tombe* que Chateaubriand donne enfin un nom au personnage qui hantait les bois de *René*, qui était réapparu dans les *Mémoires de ma Vie* et que l'on trouve en filigrane dans toutes les productions romanesques de l'auteur, d'*Atala* aux *Martyrs*⁽²⁾.

1832, c'est aussi la création d'un ballet mémorable où devait triompher une des très grandes danseuses de l'histoire de la danse : Marie Taglioni ; ballet qui, selon l'expression de Théophile Gautier, « commença pour la chorégraphie une ère toute nouvelle », car « ce fut par lui que⁽³⁾ le romantisme s'introduisit dans le domaine de Terpsichore ». Ce ballet c'est *La Sylphide*, livret d'Adolphe Nourrit, chorégraphie de Philippe Taglioni, décors de Pierre Cicéri,⁽⁴⁾ costumes d'Eugène Lami, musique de Jean-Madeleine Schneitzhoffer . Aucun

(1) Éd. J.-C. Berchet, Paris, Bordas, 1989, t. I, livre III, chapitre 8, note 2, p. 678. Entre l'édition de M. Levaillant et G. Moulinier dans la collection de la Pléiade (Paris, Gallimard, 1951) et celle, récente, de J.-C. Berchet dans les classiques Garnier, il existe un décalage de numérotation des chapitres du livre III. Le chapitre « Fantôme d'amour » porte dans l'édition de la Pléiade le numéro 10.

(2) Outre les annotations des deux principales éditions des M.O.T. que l'on vient de citer (mentionnons en particulier le relevé des occurrences de la sylphide fait par les éditeurs de la Pléiade pp. 1133-1134), la sylphide de Chateaubriand a fait l'objet de deux articles importants. Le premier est un appendice à l'ouvrage désormais classique de Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967, pp. 178-181. Le second, plus récent, plus documenté, mais non uniquement centré sur la sylphide de Chateaubriand, est de Jean-Marie Roulin : « La Sylphide, rêve romantique », *Romantisme*, 1987, n° 58, pp. 23-38. Le présent article est aussi le développement d'un dossier annexé à l'édition donnée récemment dans la collection GF-Flammarion : Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe - Livres I à V*, Paris, 1997, pp. 303-315.

(3) Th. Gautier, *Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1859, t. III, p. 225.

(4) J.-M. Schneitzhoffer est à peu près de nos jours totalement inconnu. Il est né à Toulouse en 1785, fut élève de Catel et occupa à l'Opéra des postes de chef de chant et chef d'orchestre. C'est ainsi qu'il écrivit la musique de plusieurs ballets. Les musiques de ballet, en effet, étaient la plupart du temps écrites par des musiciens de second ordre, à quelques exceptions près : Hérold pour *La Fille mal gardée* (1828), Adam pour *Giselle* (1841). Pour *La Sylphide*, Schneitzhoffer suivit les indications très précises du chorégraphe, comme plus tard Tchaïkovski pour M. Petipa. Il utilise aussi le principe du leitmotiv pour caractériser les personnages. Schneitzhoffer est mort à Paris en 1852.

doute n'est permis, c'est bien le ballet qui dicte à Chateaubriand ce nom poétique, qui reste pour nous encore évocateur de grâce féminine, de légèreté et de mousseline blanche. Quelques années après, Marie Taglioni revenant à Paris pour une reprise de *La Sylphide* à l'Opéra se glissera encore sous la plume de Chateaubriand en train d'écrire la *Vie de Rancé* : « [...] les cendres légères sont aujourd'hui effleurées par les danses aériennes de Taglioni . »

La Sylphide de 1832

Événement que ce ballet sur lequel il faut s'attarder⁽⁶⁾. *La Sylphide*, c'est, outre une interprète de génie, l'invention du tutu, l'invention des pointes ; c'est le pendant du grand opéra romantique dont le prototype avait été, un an auparavant, en 1831, *Robert le Diable* de Meyerbeer, fantastique spectacle qui employait déjà, dans des décors du même Ciceri, Marie Taglioni dans le célèbre ballet des Nonnes du 3^e acte, aux côtés du grand ténor A. Nourrit, l'auteur même du livret de *La Sylphide*. Par les prestiges d'une machinerie aérienne, le sujet du ballet, tout comme *Robert le Diable*, introduit un fantastique bien fait pour séduire des esprits gagnés par la fièvre romantique. L'opéra savait déjà utiliser, depuis ses débuts, machineries et décors. Mais la vertu du livret de *La Sylphide* transmue le pur spectacle féerique en une pantomime émouvante, aux résonances profondes, rejoignant la problématique romantique par excellence : l'écartèlement entre le rêve et la réalité. Bien que le ballet ait été oublié à partir de 1863, jusqu'à sa reconstitution en 1972 par Pierre Lacotte⁽⁷⁾, le succès en fut tel que la sylphide est devenue un mythe d'amour impossible qui a survécu jusqu'à nous, aux côtés des Ondines et autres Filles du Danube.

L'action se passe en Écosse, pays à la mode romantique depuis Ossian, Walter Scott et Charles Nodier qui venait d'écrire un *Trilby ou le Lutin d'Argail* dont nous reparlerons. Ce seul décor suffit à rompre avec les ballets néo-classiques qui régnaient jusque-là sur la scène de l'Opéra. Le tout début de *La Sylphide* nous plonge dans le vif du sujet : James, endormi, est veillé par une sylphide curieuse qui finit par l'éveiller d'un baiser. James tente de la saisir, mais la sylphide — un

(5) *Vie de Rancé*, 1^e version, éd. par M.-F. Guyard, Paris, GF-Flammarion, 1969, p. 152. La première édition de la *Vie de Rancé* parut le 18 mai 1844. La reprise de *La Sylphide* n'eut lieu qu'un mois plus tard, le 12 juin 1844. Dans la deuxième édition de la *Vie de Rancé*, parue le 13 juillet, la Taglioni a disparu (*Œuvres romanesques et voyages*, t. I, Paris, Gallimard, 1969, coll. Pléiade, note p. 1399).

(6) Il y a en réalité deux ballets de *La Sylphide*. Le livret de Nourrit fut repris et modifié par Bourmonville à Copenhague, en 1836, avec sa propre chorégraphie et sur une musique différente, de H. Lövenskjöld. Quant au ballet *Les Sylphides*, c'est une création, sans argument défini, des Ballets russes (1909) sur des musiques orchestrées de Chopin et avec une chorégraphie de M. Fokine.

(7) Il a encore été donné à l'Opéra de Paris, dans cette version reconstituée, lors de la saison 1996-97. On consultera avec intérêt le programme édité à l'occasion de ces représentations, Paris, mai 1997.

esprit de l'air — s'enfuit. Ce jour est cependant celui où James doit épouser Effie, laquelle arrive avec tout un cortège de noces. Une sorcière se glisse dans la maison et prédit à Effie que son fiancé en aime une autre et ne l'épousera pas. James la chasse et la sorcière promet de se venger. Resté seul, James voit réapparaître la sylphide et lui déclare sa passion. Quand le cortège de noces rentre, James se trouve tiraillé entre Effie et la sylphide qu'il est le seul à voir. Ce célèbre pas de trois s'achève quand la sylphide, après avoir volé l'anneau nuptial, s'enfuit dans la forêt. James alors la poursuit, abandonnant Effie. L'acte II s'ouvre sur une scène de sorcellerie. La sorcière rebutée par James confectionne un voile magique qui fera mourir la sylphide. James survient, à la recherche de sa bien-aimée volante. La sorcière lui offre l'écharpe magique en lui disant que ce talisman lui permettra de retenir celle qu'il aime. Après les sorcières viennent les⁽⁸⁾ fées et leur univers inspiré du *Songe d'une Nuit d'été* de Shakespeare⁽⁹⁾. Quand James réussit à passer le voile autour des épaules de la sylphide, celle-ci perd ses ailes et meurt. « Quelle grâce fine et légère ! écrit Th. Gautier, quelle douce et tendre coquetterie dans ce pas où la Sylphide se cache et se montre tour à tour à son amant terrestre ! et aussi quel effroi, quelle douleur résignée et pudique lorsque, emprisonnée dans les plis du voile donné par la méchante sorcière, elle voit tomber à ses pieds ces ailes⁽¹⁰⁾ qui lui étaient bien inutiles, mais dont la perte entraîne sa mort ! » Les sylphides emportent alors dans les airs le corps de leur compagne, laissant James à son désespoir.

S'il subsiste dans le personnage de la sylphide un reste de coquetterie, traditionnelle dans le ballet, le personnage de James, malgré sa naïveté, est tout entier dans une attitude romantique qui ne se satisfait pas du réel et qui court après un imaginaire qui lui échappe toujours. Ainsi l'intrigue de la sylphide, si elle révèle la projection d'un désir érotique, correspond-elle encore davantage à un vertige métaphysique. Or ce n'est pas James le personnage principal, le ballet porte le nom de cet objet de désir qui se dérobe. Toute la chorégraphie est centrée sur le personnage féminin, dont les motivations psychologiques restent assez mystérieuses, mais dont le rôle est fatal. Tout se passe comme si le librettiste puis le spectateur adoptaient la focalisation du personnage de James, au point que ce personnage disparaît derrière notre propre identification⁽¹⁰⁾. Seules nous intéressent, en définitive, les résonances qu'un fantasme représenté évoque chez nous. *La Sylphide* est un ballet pour

(8) Du *Songe d'une Nuit d'été*, les différentes sylphides ont retenu les scènes féeriques des actes II à IV, en particulier la scène I de l'acte II, les farces de Puck, les amours des elfes, d'Obéron et de Titania avec des humains et leur invisibilité.

(9) *Op. cit.*, p. 226.

(10) R. Noureev n'a d'ailleurs pas dédaigné ce rôle qu'il dansa à Paris en 1980.

hommes. Et *La Sylphide* est la première œuvre de fiction importante, dans l'immense répertoire des sylphes que l'on va voir, à mettre en scène une sylphide et non un sylphe, c'est-à-dire à oser représenter un homme et ses fantasmes.

Quelques années auparavant, Nodier n'avait pas franchi ce pas. On dit et répète souvent que *Trilby*, paru en 1822, a directement inspiré Nourrit pour son livret de *La Sylphide*⁽¹¹⁾. J.-M. Roulin avait déjà souligné les différences entre les deux sylphes⁽¹²⁾. Dans *Trilby*, c'est une femme, Jennie, qui est poursuivie par un sylphe amoureux d'elle. Jennie s'attache peu à peu au lutin familial qui habite dans sa cheminée, mais son mari ne l'entend pas ainsi et fait exorciser la maison par un moine qui chasse Trilby. A la fin du conte, Trilby meurt des imprécations du moine et Jennie le suit dans la tombe. Le jeu subtil des focalisations entretenu par Nodier entre Trilby et Jennie ne permet pas de distinguer monde réel et monde féérique. Si l'on peut supposer que Trilby n'existe que dans l'imagination de Jennie, cette perspective est totalement absente du texte même, pour lequel le recours au fantastique ne pose aucun problème. La vogue née de *Trilby* est celle du folklore écossais, celle d'une certaine délicatesse (les écharpes « Trilby »), celle de la féerie (le monde des esprits), non celle d'une thématique passionnelle ou d'une analyse psychologique fortes. Cependant, les critiques qui se sont penchés sur les contes de Nodier, Albert Béguin, Patrick Berthier ou Jean-Luc Steinmetz⁽¹²⁾ ont attribué leur recours à la féerie à une « fragilité inspirée », à des « images obscures » qui hantent l'auteur même. Et c'est bien ainsi que, discrètement, Nodier s'en explique dans la « Préface inutile » des *Quatre Talismans* (1838) :

Les *Nouvelles* que je me raconte avant de les raconter aux autres ont d'ailleurs pour mon esprit un charme qui le console. Elles détournent ma pensée des faits réels pour l'exercer sur des chimères de mon choix ; elles l'entretiennent d'idées rêveuses et solitaires qui m'attendrissent, ou de fantaisies riantes qui m'amuse ; elles me font vivre d'une vie qui n'a rien de commun avec la vie positive des hommes, et qui me sépare d'elle un peu moins que je ne voudrais, mais autant qu'il est permis à l'imagination d'en allonger les lisières et d'en franchir la portée⁽¹³⁾.

Il ne s'agit pas en effet ici uniquement du plaisir de se raconter des histoires, mais aussi de leur caractère fantastique et irréel : *chimères, idées rêveuses et solitaires, fantaisies*. Nous retrouvons donc dans *Trilby* la problématique d'une confrontation entre l'homme et un monde,

(11) *Op. cit.*, p. 29.

(12) A. Béguin, *L'Âme romantique et le Rêve*, p. 344 ; Nodier, *La Fée aux Miettes, Smarra, Trilby*, présentation de Patrick Berthier, Gallimard, coll. Folio, 1982 ; Nodier, *Trilby, La Fée aux miettes*, Préface de Jean-Luc Steinmetz, GF-Flammarion, 1989, p. 40.

(13) *Contes*, éd. Castex, Garnier, 1961, p. 718.

peut-être imaginaire, en tout cas représenté, comme dans le ballet. On retrouve aussi des termes que Chateaubriand a déjà utilisés dans *René* ou le *Génie*, ou utilisera dans la rédaction des *Mémoires d'Outre-Tombe*. Nul doute en effet que l'analyse célèbre du vague des passions dans le *Génie du Christianisme* et que les pages de *René* qui l'illustrent ont rendu possibles *Trilby* et *La Sylphide*.

Si le *fantôme d'amour* de René est la préfiguration de la sylphide d'A. Nourrit, c'est bien le ballet qui, inversement, a redonné son nom au même fantôme d'amour évoqué cette fois dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*.

René parle d'*idéal objet*, de *fantôme imaginaire*⁽¹⁴⁾, les *Mémoires d'Outre-Tombe* reprennent le *fantôme d'amour* comme titre du chapitre correspondant, chapitre qui explique le processus de création de ce personnage et ses différentes versions : « Je me composai donc une femme de toutes les femmes que j'avais vues [...] », « Cette charmeresse me suivait partout invisible ; je m'entretenais avec elle, comme avec un être réel ; elle variait au gré de ma folie [...] » Chateaubriand, développant la métaphore de l'artiste peintre, va même jusqu'à parler, avec une pointe d'ironie, de « chef-d'œuvre » (MOT, I, III-10). De ces textes se dégagent deux idées qu'il convient de distinguer : la sylphide est dans un au-delà du monde réel, dévalorisé au profit d'un monde idéal ; mais elle est aussi une *création* personnelle, une invention qui n'appartient qu'à son auteur. On notera que l'idéalisme de la Sylphide est davantage présent dans le texte de *René* et sa fictivité dans celui des *Mémoires*.

La Sylphide et le vague des passions

La dévalorisation du réel au profit de l'idéal par le travail de l'imagination est ce qui fait l'essence du vague des passions et c'est en cela que la Sylphide en est la pierre de touche, le symbole le plus parlant.

Le célèbre chapitre du *Génie du christianisme* qu'était initialement censé illustrer *René* (II-3-9) présente en réalité trois analyses différentes du vague des passions : la connaissance sans l'expérience (mauvaise influence des livres) ; le raffinement excessif de la psychologie à cause d'une place trop grande accordée aux femmes (excès de civilisation, trait essentiellement du 18^e siècle) ; enfin la dévalorisation de ce monde par une certaine idéologie chrétienne. Ce dernier point mérite que l'on s'y attarde, car il est certainement, dans l'esprit de Chateaubriand, le plus important, et c'est là que sa pensée est peut-être la plus originale. Chateaubriand ne condamne pas le *contemptus mundi* traditionnel

(14) *Œuvres romanesques et voyages*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1969, pp. 128-129.

dans le christianisme depuis les Pères de l'Église. Et il y voit l'origine des couvents, merveilleuse invention pour garder en vie dans ce monde toutes sortes de détraqués en les empêchant de nuire et en leur donnant une forme d'utilité (conception qui a dû être déjà la sienne avant sa conversion). Le vague des passions romantiques, phénomène récent, vient de ce que l'on a supprimé les couvents et que ces âmes ont été livrées à elles-mêmes. C'est dans le dernier paragraphe du chapitre, dans l'analyse historique, qu'il faut aller chercher la clef de toute la réflexion de l'auteur :

Mais, de nos jours, quand les monastères, ou la vertu qui y conduit, ont manqué à ces âmes ardentes, elles se sont trouvées étrangères au milieu des hommes. Dégoûtées par leur siècle, effrayées par leur religion, elles sont restées dans le monde sans se livrer au monde : alors elles sont devenues la proie de mille chimères ; alors on a vu naître cette coupable mélancolie qui s'engendre au milieu des passions, lorsque ces passions sans objet, se consomment d'elles-mêmes dans un cœur solitaire⁽¹⁵⁾.

Toute la différence entre Rancé et René est là. Le mal vient de ce que, au lieu de proposer Dieu, être non tangible mais bien réel, comme objet idéal à toutes ces âmes, on les a laissées à leurs sylphides, êtres idéaux mais imaginaires. C'est ici le lieu de rappeler l'analyse de J.P. Richard pour qui la sylphide est, parmi tant d'autres, une figure essentielle de l'absence⁽¹⁶⁾ : le processus d'idéalisation aboutit à un être non-réel qui se dérobe perpétuellement. Le vague des passions pêche donc par deux endroits. D'une part il procède à une abstraction quintessenciée du réel, réunissant en un modèle idéal des qualités qui dans la réalité sont éparses (morceaux choisis de femmes et de lectures). Si ce fantôme séduisant vient d'abord simplement combler un vide, comme le remarquait J.-M. Roulin⁽¹⁷⁾, le modèle idéal servira par la suite et tout au long des *Natchez* comme des *Mémoires* à juger les femmes réelles pour, en général, les dévaloriser⁽¹⁸⁾. L'idéal prend donc la place du réel et le chasse de la vie. D'autre part, cet idéal imaginé sur morceaux

(15) *Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, 1978, coll. Pléiade, p. 716.

(16) *Op. cit.*, pp. 178-179.

(17) *Op. cit.*, p. 31.

(18) Dans les *Natchez*, René écrit ainsi à Céluta : « [...] un modèle de femme était devant moi, dont rien ne pouvait approcher [...] » (*Œuvres romanesques et voyages*, t. I, éd. cit., p. 499). Dans ce cas, il s'agit d'Amélie et non de la sylphide. Le processus d'idéalisation et de déréalisation est cependant le même : Amélie est tout aussi inaccessible que la sylphide. Il y aurait sans doute lieu ici d'étudier la question complexe de Lucile, modèle d'Amélie, et de la part qu'elle prend à l'élaboration de la sylphide, modèle idéal de la femme. L'espèce d'obsession incestueuse des *Natchez* a été beaucoup atténuée dans *René* et n'existe plus dans les *Mémoires*. Je préfère donc ne pas me lancer dans cette question. Dans les *Mémoires* la sylphide apparaît à chaque nouvelle aventure amoureuse et se pose en rivale des femmes réelles : les Floridiennes (VIII-5, p. 267), Charlotte (X-10 & X-11, pp. 372 & 377), les « femmes du printemps » de la villa Médicis (XXXI-8, t. II, p. 347), etc. Il n'y a qu'un cas où la réalité parvient à dépasser la fiction, c'est celui de Mme Récamier (sur lequel J.-P. Richard a préféré conclure) : « Je n'avais jamais rien inventé de pareil » (XXIX-1, t. II, p. 156).

de réel se représente par des images et sa force se mesure au sentiment qu'il suscite : c'est l'imagination qui est à l'œuvre dans ce travail — cela dans une tradition tout à fait cartésienne — et c'est l'imagination qui cherche à toucher, à sentir la sylphide, tel James poursuivant la sienne. C'est alors, dans ce recours aux images du réel, que les deux premiers points d'analyse du vague des passions, l'influence conjugquée des livres et des femmes, exercent le plus leur influence néfaste. Le défaut par rapport à la mélancolie chrétienne est donc de se tromper d'objet, certes, mais aussi de faculté : chercher dans des images de la réalité humaine le souverain bien au lieu de désirer Dieu ; s'appuyer sur l'imagination au lieu du cœur.

L'accent porté sur ce désir inquiet d'infini et sur les facultés trompeuses qui détournent du vrai bien est le fruit d'une tradition augustinienne relayée par Pascal, Malebranche, et même l'abbé Prévost⁽¹⁹⁾. Bien des personnages de ce dernier sont affectés de la même mélancolie que René, tel Patrice dans *Le Doyen de Killerine*. Et bien souvent cette mélancolie vient d'une confusion entre Dieu et l'amour humain, tel Des Grieux ou encore cette jeune femme dont l'histoire tragique et sanglante se trouve au début des *Mémoires d'un Homme de qualité* :

Je suis faible et tendre, voilà ce que j'ai apporté en naissant ; mais les lectures, les spectacles, les conversations m'ont rendue folle, voilà ce que je dois à la manière dont j'ai été élevée. Dès l'âge de douze ans, je me formais l'idée d'un amant tel que je l'aurais souhaité pour être heureuse : ce fantôme m'accompagnait partout, et je sentais déjà pour lui les désirs qu'inspire la réalité. J'étudiai tous les hommes que j'avais l'occasion de connaître et je les aimais à proportion qu'ils me semblaient approcher de la parfaite image que je portais dans mon cœur. Lorsque je vis pour la première fois celui que le sort avait destiné pour être mon amant, je sentis des mouvements extraordinaires, qui semblaient m'avertir que c'était l'homme que j'aimais depuis quatre ou cinq ans sans le connaître. Il prit pour moi des sentiments dont il n'eut pas de peine à me persuader. Plus je le voyais, plus je lui trouvais de rapports avec mon idole et bientôt il ne fut plus qu'une même chose avec elle. Ce n'est pas que je lui ai fait acheter ma conquête assez cher : mais à⁽²⁰⁾ quoi sert la résistance d'une femme, qu'à irriter ses propres désirs ?

La seule différence entre René et cette femme, c'est, chez cette dernière, l'illusion d'avoir rencontré l'homme idéal dans la réalité. Mais la contradiction essentielle entre idéal et réalité sera respectée puisque, l'amant se découvrant parjure, la jeune femme se suicidera. Chez Chateaubriand, la séparation entre idéal et réalité reste stricte et c'est ce qui

(19) Cf. Jean Deprun, *La Philosophie de l'Inquiétude en France au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1979, pp. 179-180.

(20) Rééd. Paris, Desjonquères, 1995, pp. 84-85.

fait la spécificité de sa position : aucun risque à courir de désillusion, l'idéal est clairement perçu comme imaginaire et la complaisance un rien perverse avec les sylphides semble pleinement consciente de ses limites, n'engendrant pas de souffrance, mais au contraire une certaine jouissance. C'est ainsi que l'idéal reste comme un monde intérieur qui ne s'extériorise — s'exorcise, pourrait-on dire — que sous forme de fictions littéraires : Atala, Blanca, Velléda, Cymodocée.

La Sylphide et la fiction

Et de fait, la Sylphide des *Mémoires* n'est pas un personnage consistant comme celle du ballet, ou comme Trilby. Sa consistance émerge progressivement. Dès *René*, elle a incontestablement l'identité d'un personnage toujours le même et elle constitue pour le jeune homme un vis-à-vis imaginaire et familier. Mais jusqu'en 1832, il lui manque un nom et ce n'est qu'à partir du moment où elle sera nommée qu'elle reviendra si souvent dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*⁽²¹⁾. La sylphide innommée de *René* correspond sans doute bien davantage à la réalité de la jeunesse de l'auteur que le déguisement mythologique choisi en 1832. Elle garde un flou bien propre à remplir le vague des passions. Le nom choisi permet de préciser les contours affectifs et moraux de ce flot bouillonnant de passions dans le cœur du jeune homme et c'est ce que cet article s'applique précisément à éclaircir, car la sylphide, pour jeter le voile pudique d'une périphrase mythologique, a une histoire littéraire assez précise. Cependant, même nommée, la sylphide n'est pas davantage un héros de roman. Elle n'est qu'une collection d'interventions ponctuelles, sans continuité narrative ou psychologique. On peut lui appliquer ce que M. Milner disait d'une autre prétendue sylphide, celle du *Diable amoureux*⁽²²⁾ de Cazotte : elle a « l'imprécision et la profondeur du symbole ». La spécificité de la sylphide de Chateaubriand — bien davantage que celle de Cazotte, qui est un vrai personnage — est de se situer à mi-chemin entre le personnage et le symbole.

Elle reste, comme on l'a dit, une création, et elle se meut essentiellement dans l'univers de la fiction. Le texte des *Mémoires d'Outre-Tombe* montre clairement les multiples possibles d'intrigues à peine esquissées autour de ce *personnage virtuel* :

Pygmalion fut moins amoureux de sa statue : mon embarras était de plaire à la mienne. Ne me reconnaissant rien de ce qu'il fallait pour être aimé, je me prodiguais ce qui me manquait. Je montais à cheval comme Castor et

(21) I-6, III-10 à 14, VI-6, VIII-5, X-5, X-10, X-11, XIII-6, XVII-3, XXVI-6, XXXI-7, XXXVI-7, XXXVI-11, XXXVII-12, XXXIX-5.

(22) *Le Diable dans la Littérature française*, Paris, J. Corti, 1960, t. I, p. 102.

Pollux, je jouais de la lyre comme Apollon ; Mars maniait ses armes avec moins de force et d'adresse : héros de roman ou d'histoire, que d'aventures fictives j'entassais sur des fictions ! Les ombres des filles de Morven, les sultanes de Bagdad et de Grenade, les châtelaines des vieux manoirs ; bains, parfums, danses, délices de l'Asie, tout m'était approprié par une baguette magique. Voici venir une jeune reine, ornée de diamants et de fleurs (c'était toujours ma sylphide) ; elle me cherche à minuit, au travers des jardins d'orangers, dans les galeries d'un palais baigné des flots de la mer, au rivage embaumé de Naples ou de Messine, sous un ciel d'amour que l'astre d'Endymion pénètre de sa lumière ; elle s'avance, statue animée de Praxitèle, au milieu des statues immobiles, des pâles tableaux et des fresques silencieusement blanchies par les rayons de la lune : le bruit léger de sa course sur les mosaïques des marbres se mêle au murmure insensible de la vague. La jalousie royale nous environne. Je tombe aux genoux de la souveraine des campagnes d'Enna ; les ondes de soie de son diadème dénoué viennent caresser mon front, lorsqu'elle penche sur mon visage sa tête de seize années, et que ses mains s'appuient sur mon sein palpitant de respect et de volupté. (I, III-10.)

Il y a dans ces souvenirs une part d'élaboration romanesque manifeste : on trouve un embryon d'intrigue : ... *elle me cherche... la jalousie royale nous environne... je tombe aux genoux... sa tête de seize ans...* On retrouve le même processus dans l'*Élégie à Cynthie* des *Mémoires* (III, XXXIX-5) : même jalousie, même paysage nocturne, même abondance de lieux divers et exotiques : Rome, Tivoli, les Monts Albains, Palerme, Naples ; même âge : Cynthie « est une magicienne de Rome, née il y a seize mois de mai [...] » ; même abondance de références littéraires : les élégiaques latins, mais aussi Le Tasse, et beaucoup de peintures et de statues ; et toujours les magiciennes, Armide, Circé. Mais les romans dans lesquels se trouvent engagées Cynthie ou la sylphide ne sont que des bribes esquissées au crayon.

Support de l'imagination, la sylphide — comme déjà le fantôme du personnage de Prévost, fortement suscité par les « lectures » — est aussi un être de papier, un collage de divers personnages et univers littéraires : souvenirs mythologiques, héroïnes d'Ossian, sultanes des *Mille et une Nuits* ou de la *Jérusalem délivrée*. La figure d'Armide, en particulier, revient à plusieurs reprises dans les évocations de la sylphide : « Je vis madame Saint-Huberty dans le rôle d'Armide ; je sentis qu'il avait manqué quelque chose à la magicienne de ma création. » (I, IV-8.)

Dans cette première expérience des prestiges de la musique⁽²³⁾, il faut sans doute comprendre *la magicienne de ma création* comme une nouvelle périphrase pour désigner toujours le même fantôme d'amour⁽²⁴⁾. Chateaubriand appellera plusieurs fois sa sylphide une magicienne⁽²⁴⁾. Le Tasse, assez à la mode à la fin du 18^e siècle, a également inspiré, très indirectement, la sylphide de Cazotte, chez qui on retrouve quelques expressions similaires à celles qu'utilise Chateaubriand :

On ne poursuivra pas l'explication plus loin : on se souvient qu'à vingt-cinq ans, en parcourant l'édition complète des œuvres du Tasse, on tomba sur un volume qui ne contenait que l'éclaircissement des allégories renfermées dans la *Jérusalem délivrée*. On se garda bien de l'ouvrir. On était amoureux passionné d'Armide, d'Herminie, de Clorinde ; on perdait des chimères trop agréables si ces princesses étaient réduites à n'être que de simples emblèmes⁽²⁵⁾.

La pensée est la même que chez Chateaubriand : mieux vaut incarner les symboles, les tentations, les fantômes plutôt que d'en rester à des emblèmes abstraits ou sans prise pour l'imagination.

C'est ainsi que l'imagination à l'œuvre dans la Sylphide est la même qui se concrétisera dans l'invention de fictions romanesques. Et Chateaubriand trace lui-même clairement cette perspective entre le prototype et ses réalisations :

Or, ne m'étant attaché à aucune femme, ma sylphide obsédait encore mon imagination. Je me faisais une félicité de réaliser avec elle mes courses fantastiques dans les forêts du Nouveau-Monde. Par l'influence d'une autre nature, ma fleur d'amour, mon fantôme sans nom⁽²⁶⁾ des bois de l'Armorique, est devenue *Atala* sous les ombrages de la Floride.

Il aura fallu de nombreux avatars pour que le fantôme sans nom en trouve un qui lui fût propre, après que Chateaubriand aura définitivement renoncé à la fiction et qu'il aura décidé, par l'écriture de ses *Mémoires*, de donner en quelque sorte l'original de ses romans : si lui-même est l'original de René, les *Mémoires* révèlent qu'Atala — mais peut-être aussi Amélie — ont la sylphide comme modèle.

Formée de morceaux de papiers, la sylphide est donc le prototype d'autres êtres⁽²⁷⁾ de papier et si elle-même n'est qu'à peine esquissée, elle se « réalise » en plusieurs personnages consistants, également évo-

(23) Il s'agit évidemment de l'*Armide* de Gluck, créée en 1777 et chantée par la Saint-Huberty entre 1784 et 1792. Notons ici la première mention d'un motif important du charme féminin chez Chateaubriand, la voix, et la voix chantée en particulier. La sylphide a ce handicap, par rapport aux femmes réelles, de ne pas avoir de voix.

(24) Par exemple M.O.T. I, III-13.

(25) *Le Diable amoureux - Épilogue* (éd. Milner, GF-Flammarion, Paris, 1979, p. 128).

(26) M.O.T. I, V-15. L'« autre nature » désigne l'Amérique.

qués indirectement dans le chapitre III-10 des *Mémoires d'Outre-Tombe* : le René fictif voyage lui aussi dans ces mêmes pays, il monte au sommet de l'Etna, point central de la Sicile, comme l'est Enna, d'où il domine toute l'île. Grenade évoque Blanca, l'héroïne des *Aventures du dernier Abencérage*, la description du palais éclairé par la lune à Naples se retrouve au livre V des *Martyrs*, laissant planer les ombres de Cymodocée et Velléda. Toutes ces héroïnes évoquées fugitivement « réalisent » entre autres choses un des traits fondamentaux de la sylphide exposé dans le chapitre 12 du livre III des *Mémoires* : l'appel de l'ailleurs, du voyage, de l'exotisme⁽²⁸⁾.

Sans doute touche-t-on là une corde essentielle de la création littéraire : le vague des passions de Chateaubriand lui-même trouve à se réaliser dans l'invention de personnages romanesques. Et ce processus de concrétisation sain fait toute la différence entre le mythomane romantique et l'auteur de génie. C'est aussi le cas chez Nodier, comme on l'a vu. C'est le cas chez Rousseau qui, écrivant *La Nouvelle Héloïse*, se rappelle lui aussi ses sylphides :

Tout le monde était persuadé qu'on ne pouvait exprimer si vivement des sentiments qu'on n'aurait point éprouvés, ni peindre ainsi les transports de l'amour que d'après son propre cœur. En cela l'on avait raison et il est certain que j'écrivis ce roman dans les plus brûlantes extases ; mais on se trompait en pensant qu'il avait fallu des objets réels pour les produire ; on était loin de concevoir à quel point je puis m'enflammer pour des êtres imaginaires. Sans quelques réminiscences de jeunesse et Mme d'Houdetot⁽²⁹⁾, les amours que j'ai sentis et décrits n'auraient été qu'avec des sylphides⁽³⁰⁾.

Mais, dira-t-on, comme se fait-il que les romans de Chateaubriand soient si peu réussis ? Peut-être parce que tous les héros de Chateaubriand ont le même modèle et que toutes ses héroïnes sont la projection du même fantasme. Peut-être aussi l'intérêt de ces personnages vient-il du plus ou moins grand degré d'audace dans l'authenticité que Chateaubriand y a mise. Les plus grandes réussites romanesques de Chateaubriand sont celles où il a été le plus loin : lui-même dans les *Mémoires*, comme A. Suarès le soulignait⁽³⁰⁾, Velléda dans les *Martyrs*. Ce qui est sûr, c'est que l'intérêt des personnages féminins de Cha-

(27) Chateaubriand utilise le terme à propos des admiratrices qui viennent « se presser autour de lui » après la parution du *Génie du Christianisme* : « [...] ce chœur féminin, varié d'âge et de beauté, était mon ancienne sylphide réalisée. » (M.O.T. I, XIII-6.)

(28) Décrivant les paysages de Bretagne à l'automne, Chateaubriand vit avec sa sylphide ce même rêve exotique : « Que faisait à cela mon élégante démons ? Par sa magie, elle me transportait au bord du Nil, me montrait la pyramide égyptienne noyée dans le sable, comme un jour le sillon armoricain caché sous la bruyère : je m'applaudissais d'avoir placé les fables de ma félicité hors du cercle des réalités humaines. » (M.O.T. I, III-12.)

(29) Rousseau, *Confessions* XI, Pléiade, p. 548.

(30) *Portraits et Préférences*, rééd. Gallimard, 1991, p. 41 et *passim*.

teaubriand est proportionnel à leur similitude avec la sylphide : un certain mystère qui entretient le secret (Atala), qui écarte systématiquement une focalisation intérieure, une certaine discontinuité narrative et psychologique (disparitions et folie de Velléda). Notons en particulier entre la sylphide, Atala et Velléda la même manière mystérieuse d'apparaître :

Une nuit que les Muscogulges avaient placé leur camp sur le bord d'une forêt, j'étais assis auprès du feu de la guerre, avec le chasseur commis à ma garde. Tout à coup j'entendis le murmure d'un vêtement sur l'herbe, et une femme à demi voilée vint s'asseoir à mes côtés. Cette sensation devint si vive, qu'elle me fit soulever les paupières. A la clarté de la lune, dont un rayon s'échappait entre deux nuages, j'entrevois une grande figure blanche penchée sur moi, et occupée à dénouer silencieusement mes liens.

Tout à coup, à l'une des extrémités de la galerie, un pâle crépuscule blanchit les ombres. La clarté augmente par degrés, et bientôt je vois paraître Velléda. Elle tenait à la main une de ces lampes romaines qui pendent au bout d'une chaîne d'or. Ses cheveux blonds, relevés à la grecque sur le sommet de sa tête, étaient ornés d'une couronne de verveine, plante sacrée parmi les Druides. Elle portait pour tout vêtement une tunique blanche : fille de roi a moins de beauté, de noblesse et de grandeur. Un soir je rêvais dans ce lieu. L'aquilon mugissait au loin, et arrachait du tronç⁽³¹⁾ des arbres des touffes de lierre et de mousse. Velléda parut tout à coup .

La Sylphide et l'érotisme

Voilà pour les aspects romantiques, au sens le plus naïf du terme, de la sylphide. Mais qu'est-ce au juste qu'une sylphide ? — Une sylphide est la femme d'un sylphe.

Les Sylphes

Les Grecs avaient divisé la matière en quatre éléments fondamentaux à chacun desquels correspondait un esprit. Dans l'œuvre de Paracelse, alchimiste et médecin suisse du XVI^e siècle, figurent quatre esprits élémentaires : les Gnomes de la terre, les Nymphes de l'eau, les Salamandres du feu et les Sylphes ou Sylphides de l'air. Ces noms sont d'origine grecque. Littré a recherché l'étymologie de « sylphe » dans les langues celtes mais il est tout à fait invraisemblable que Paracelse ait connu ou même soupçonné l'existence de ces langues. Aujourd'hui personne ne croit aux Sylphes mais on continue d'appliquer aux femmes sveltes, comme un éloge banal, le terme de « sylphide ». Les Sylphes occupent une place intermédiaire entre les êtres matériels et les êtres⁽³²⁾ immatériels. La poésie romantique et le ballet ne les ont pas dédaignés .

(31) *Atala*, Pléiade, pp. 41 & 54 et *Les Martyrs*, livre X, Pléiade, pp. 261 & 263.

(32) Jorge Luis Borges, *Le Livre des Êtres imaginaires*, trad. F. Rosset, G. Estrada et Y. Péneau, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1987.

Sylphes et sylphides sont essentiellement liés à une mythologie magique, voire à la sorcellerie. L'entrée de tout ce petit personnel en littérature date du roman de l'abbé de Villars *Le Comte de Gabalis ou Entretien sur les sciences secrètes*, publié en 1670⁽³³⁾. Un illuminé, le comte de Gabalis rend visite au narrateur pour le convaincre de s'initier au commerce des esprits élémentaires, et en particulier des esprits de l'air. Les sylphides en effet, recherchent ce commerce des hommes car elles sont mortelles et acquièrent par là une âme immortelle, privilège de la créature supérieure qu'est l'homme. L'homme, de son côté, accède par leur enseignement à des mondes invisibles inconnus du commun des mortels. De plus, les sylphides sont supérieurement belles, fidèles et vertueuses et « aucun dégoût ne suit jamais nos sages embrassements », comme le dit Gabalis. Pour entrer en communication avec les esprits, il suffit d'une opération alchimique de séparation des éléments premiers, il faut être affecté de mélancolie et renoncer aux femmes humaines. On reconnaît dans le *Comte de Gabalis* bien des éléments avant-coureurs du vague des passions : mélancolie malade, refus ou renoncement au réel, idéalisation de la femme. Mais il est clair qu'une piquante ironie imprègne le récit de l'abbé de Villars, ironie assez subtile qui joue sur la contradiction entre les élucubrations mystiques du comte et un fond de sensualité assez grossière : « La progression de la discussion, écrit R. Laufer, accroît la tension ironique entre les deux aspects de la pensée du comte, l'ascétisme et la sensualité de sa doctrine⁽³⁴⁾. » Deux traditions découlent donc de ce roman au succès immédiat : d'abord un simple renouvellement du merveilleux, mais aussi une vision plus ironique du sylphe comme fantôme érotique, que le commerce avec les sylphides ne serve que de couverture pour des amours très réelles ou qu'il soit un signe de dérangement mental. Cette vision ironique des sylphes est perceptible dans la remarque du *Diable boiteux* de Lesage : « Hâtons-nous de sortir de ce galetas. Le magicien y va bientôt monter, pour travailler à l'immortalité d'une belle Sylphide qui le vient trouver ici toutes les nuits⁽³⁵⁾. » Les œuvres inspirées par *Le Comte de Gabalis* tout au long du siècle sont innombrables, R. Laufer en a dressé⁽³⁶⁾ une liste que l'on peut augmenter, mais qui ne saurait être exhaustive. J. L. Borges nous rappelait que la sylphide était un compliment à faire aux femmes sveltes. Au 19^e siècle, des revues de mode féminine adoptèrent ce nom, dans le sillage de *Trilby* ou de *La Sylphide* de Nourrit⁽³⁷⁾. Au tournant du siècle, une sylphide était déjà un modèle de grâce légère :

(33) *Le Comte de Gabalis ou Entretien sur les sciences secrètes* de l'abbé Montfaucon de Villars, avec introduction et commentaires de Georges Laufer, Paris, Nizet, 1963 (excellente édition).

(34) *Op. cit.*, Introduction, p. 41.

(35) Tome I, chap. II. Ed. Roger Laufer, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1984, p. 37.

Lucile enfin mit sur cette main un pied charmant et s'élança si légèrement à cheval que tous ses mouvements donnaient l'idée d'une de ces sylphides que l'imagination nous peint avec des couleurs si délicates⁽³⁸⁾.

Cette caractéristique suffit à expliquer l'extraordinaire floraison de sylphes et sylphides dans l'opéra du 18^e siècle, divertissement à dimension essentiellement spectaculaire et qui aime à utiliser la machinerie pour des illusions fantastiques. « La fable des Sylphes était à la mode. », écrit Marmontel en 1776, qui fait allusion à l'opéra *Zelindor roi des Sylphes*, paroles de Moncrif, musique de Rebel et Francœur, créé en 1745. La première sylphide chantée est celle d'un divertissement du Nouveau Théâtre italien, dans les années 1730, dont le texte est peut-être de Biancolelli et Romagnesi et dont la musique fut écrite par Mouret⁽³⁹⁾. La donnée Sylphide n'est pas fort exploitée : le vaudeville se borne à exalter l'innocence et la constance des sylphides. Quelques années après, la donnée est bien plus développée dans l'opéra-ballet *Les Génies ou les Caractères de l'Amour* (1736), paroles de Fleury, musique de Mlle Duval. Quatre actes sont successivement consacrés aux quatre esprits élémentaires et au caractère que l'élément correspondant est censé donner à leurs amours. Tout naturellement, l'acte des Sylphes s'appelle *L'Amour léger*. Mais le librettiste est là en contradiction avec la donnée héritée de l'abbé de Villars, qui voit dans les sylphes des parangons de fidélité amoureuse. Dans *Zélindor*, on trouve la thématique des amours entre un sylphe et une humaine. Zélindor, invisible, prend bien soin d'éprouver longuement Zirphé avant de se montrer à elle. Le livret est curieux dans sa mise en scène d'une séduction un rien sadique, faisant languir le désir de la femme. Zirphé s'épanche ainsi, à la scène III, face à son amant invisible :

(36) 1730 - *Le Sylphe* de Crébillon fils ; *Le Sylphe supposé* de Pannard (ouvrage dramatique, vraisemblablement un opéra-comique de la Foire) ; *La Sylphide* de Biancolelli et Romagnesi, musique de J.J. Mouret (divertissement) ; *Le Sylphe amoureux* (conte) ; 1733 - *Le Comte de Gabalis* (ouvrage dramatique) ; 1735 - *La Chartreuse* de Gresset (poème) ; 1736 - *Les Génies*, paroles de Fleury, musique de Mlle Duval ; 1743 - *Le Sylphe* de Saint-Foix (ouvrage dramatique) ; 1745 - *Zelindor roi des Sylphes*, paroles de Moncrif, musique de Rebel et Francœur ; 1746 - *Le Génie-ombre, et la Sala-gno-silph-ondine Chimborago* (conte anti-voltairien) ; 1757 - *L'Amant Salamandre* de l'abbé de Cointreau ; 1773 - *Le Sylphe et le Pygmée, Fables nouvelles* de Dorat (II-16) ; 1776 - *Le Mari Sylphe* de Marmontel. *Contes moraux* t. I ; 1778 - *Le Sylphe ou le mari comme il y en a peu* de Martin de Choisy ; 1779 - *The Sylph*, Londres (attribué à G. Cavendish ; J.-M. Roulin lui consacre un développement, op. cit., pp. 25-26) ; 1780 - *L'Amant Sylphe* de B. Imbert (comédie) ; 1782 - *Les deux Sylphes*, paroles de B. Imbert, musique de M.-A. Désaugier (opéra-comique) ; 1783 - *L'Amant Sylphe ou la Fée de l'Amour*, paroles de Guétant (opéra) ; 1796 - *L'Esprit-Follet*, de Pigault-Lebrun. D'innombrables contes de fées, la plupart du temps libertins, exploitent aussi ces figures.

(37) J.-M. Roulin, *op. cit.*, note 42, p. 37.

(38) Mme de Staël, *Corinne* XVII-6, éd. Folio, p. 490.

(39) *5ème Recueil des divertissements du Nouveau Théâtre italien* par M. Mouret (Bibliothèque de l'Arсенal). Ce divertissement contient un prélude, un air, un duo, un ballet et un vaudeville. Le catalogue de la B.N. le date des environs de 1732 ; d'autre part, il y eut création d'une *Sylphide* le 11 septembre 1730 au Théâtre italien ; R. Lauffer relève un « ouvrage dramatique » de Biancolelli et Romagnesi à la date de 1730 ; il y a tout lieu de penser que ces trois spectacles n'en font qu'un.

C'en est assez. Ah ! paraissez enfin
 Venez, cher enchanteur
 Venez, je vous appelle en vain !
 Vous triomphez de l'ardeur qui m'enflamme,
 Charmer est votre seul plaisir ;
 Non, vous n'aimez qu'à tourmenter une âme
 Et vous ne pouviez mieux choisir.

Enfin la scène IV se déroule dans le merveilleux palais du roi des Sylphes. Tout finit bien ! Cet opéra à succès marque sans doute le point culminant de la mode des sylphes au 18^e siècle, mais ceux-ci resteront en vogue pendant tout le siècle, exploitant qui l'invisibilité des esprits, qui l'ambiguïté aux relents libertins du mythe.

Telle est en effet la seconde tradition qui découle du *Comte de Gabalis*. Le premier intérêt des sylphes hérités de l'abbé de Villars est de servir à la fois de déguisement pour des supercheries amoureuses, d'excuse pour des religieuses enceintes, etc. et de permettre une interprétation du sylphe, réel ou supposé, comme projection du désir, comme fantasme ; le second est de maintenir l'ambiguïté entre ces deux pôles, d'entretenir⁽⁴⁰⁾ un flou artistique sur le point de contact entre l'imagination et le réel⁽⁴¹⁾. La plupart du temps, il s'agira de sylphes et non de sylphides, à la fois pour servir de prétexte à des récits de « bonnes fortunes », et parce que la psychologie féminine, dans la typologie du siècle des Lumières, très intéressé par l'analyse physiologique des passions et de l'imagination, apparaît⁽⁴¹⁾ beaucoup plus soumise au corps et au désir que celle des hommes⁽⁴¹⁾.

D'où une série de contes subtils où est entretenue avec habileté une hésitation entre surnaturel et réalité, la vérité se dévoilant ou ne se dévoilant pas à la fin. La modèl⁽⁴²⁾e en est un des premiers contes de Crébillon fils, *Le Sylphe* (1729)⁽⁴²⁾. Une comtesse fait le récit d'une conversation piquante avec un sylphe présumé. Le récit s'interrompt au moment où elle découvre que le sylphe a un corps : « Est-il bien vrai que... Ah !... vous êtes palpable ! »

(40) Je relève dans un fichier de la B.N. une chanson satirique, que je n'ai pas été lire, mais dont le titre est assez évocateur : *Le Sylphe fout dans le haut lieu*. Même après la Révolution, et après les succès de *Trilby* ou de *La Sylphide*, cet aspect de mystification perdurera. P. Berthier, dans son édition de *Trilby*, relève trois vaudevilles, dont l'un est de Scribe, et où Trilby est un homme réel déguisé en sylphe (op. cit., *Notice*, p. 333). Dans la même veine, citons l'opéra-comique *Le Sylphe*, livret de Saint-Georges, musique de Clapisson (1856). Ces ouvrages ne font que reprendre la tradition du siècle précédent, qui n'avait donc pas été oubliée, malgré le développement du mythe romantique.

(41) Sur ces questions, on pourra consulter : G. Gusdorf, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1976. Le chapitre 3, « Une nouvelle anthropologie », contient en particulier un développement sur le modèle épistémologique fourni par la découverte de la psychologie féminine (pp. 168-170).

(42) La publication des œuvres complètes de Crébillon, à partir de 1772, a dû lui donner un regain d'intérêt. Ce conte a été réédité à part dans la jolie collection *Le Promeneur*, Paris, Gallimard, 1992.

Cette suggestivité des femmes peut aussi être exploitée dans un but moralisant. Marmontel, dans un de ses *Contes moraux* (1776, 1^{er} tome), imagine une gentille psychotique qui croit aux sylphes et que son mari guérit en se faisant passer pour tel.

Il faut que la sensibilité de l'âme s'exerce ; et si elle n'a pas un objet véritable, elle s'en fait un fantastique. Il était décidé dans l'opinion d'Élise, qu'il n'y avait rien dans la nature qui fût digne de l'attacher. Mais elle avait trouvé dans la fiction de quoi l'occuper, l'émouvoir, l'attendrir. La fable des Sylphes était à la mode. Il lui était tombé sous la main quelques uns de ces romans où l'on a peint le commerce délicieux de ces esprits avec les mortelles ; et pour elle ces brillantes chimères avaient tout le charme de la vérité.

Élise croyait donc aux Sylphes, et brûlait d'envie d'en avoir un. Il faut pouvoir au moins se peindre ce que l'on désire ; et il n'est pas facile de se peindre un esprit. Elise avait été obligée d'attribuer tous les traits d'un homme au Sylphe qu'elle désirait. Mais pour loger une âme céleste, elle avait composé un corps fait à plaisir : une taille élégante et noble, une figure animée, intéressante, ingénieuse, un teint d'un éclat et d'une fraîcheur digne d'un Sylphe qui préside à l'étoile du matin ; de beaux yeux bleus et languissants, et je ne sais quoi d'aérien dans toutes les grâces de la personne. Elle y avait ajouté la parure la plus légère, des fleurs, des rubans des couleurs les plus tendres, un tissu de soie à demi transparent et dont se jouaient les zéphirs, deux ailes semblables à celles de l'Amour, dont ce beau Sylphe était l'image : telle était la chimère d'Élise ; et son cœur séduit par son imagination, soupirait pour ce qu'elle avait feint.

Il est naturel que nos idées les plus familières et les plus vives se retracent pendant le sommeil : bientôt⁽⁴³⁾ les songes d'Élise lui firent croire que sa chimère avait quelque réalité .

À chaque fois, comme déjà dans l'opéra de *Zélinde*, tout est tendu vers le moment de la rencontre physique, moment où les masques éventuels tombent, moment attendu par le lecteur frivole, mais où l'auteur, dans le cas de Crébillon, joue avec cette attente, en faisant disparaître le sylphe, ou, dans le cas de Marmontel, introduit un *happy end* moralisant, en révélant la mystification. Relevons donc que la *sylphide* peut n'être qu'une périphrase élégante et souriante pour désigner des pulsions qui n'ont pas besoin d'être autrement précisées.

L'érotisme de celle de Chateaubriand est à peine voilé dans *René*, beaucoup plus dissimulé dans les *Mémoires*. Dans *René*, comme dans le *Génie du christianisme primitif* (Fragment « Amour »), cette pulsion s'analyse en termes physiologiques, non sans rappeler certain passage fameux de Lucrèce :

La solitude absolue, le spectacle de la nature, me plongèrent bientôt dans un état presque impossible à décrire. Sans parents, sans amis, pour ainsi

(43) Ce conte a aussi été réédité dans la collection *Le Promeneur* : Marmontel, *Trois contes moraux*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 89-91.

dire seul sur la terre, n'ayant point encore aimé, j'étais accablé d'une surabondance de vie. Quelquefois je rougissais subitement, et je sentais couler dans mon cœur comme des ruisseaux d'une lave ardente ; quelquefois je poussais des cris involontaires, et la nuit était également troublée de mes songes et de mes veilles. Il me manquait quelque chose pour remplir l'abîme de mon existence : je descendais dans la vallée, je m'élevais sur la montagne, appelant de toute la force de mes désirs l'idéal objet d'une flamme future ; je l'embrassais dans les vents ; je croyais l'entendre dans les gémissements du fleuve : tout était ce fantôme imaginaire, et les astres dans les cieux, et le principe même de vie dans l'univers. (Pléiade, pp. 128-129.)

La chose est peut-être encore plus nette dans un passage de la lettre de René à Céluta, dans la seconde partie des *Natchez* :

Je cherchais ce qui me fuit ; je pressais le tronc des chênes ; mes bras avaient besoin de serrer quelque chose. J'ai cru, dans mon délire, sentir une écorce aride palpiter contre mon cœur : un degré de chaleur de plus, et j'animais des êtres insensibles⁽⁴⁴⁾. Le sein nu et déchiré, les cheveux trempés de la vapeur de la nuit, je croyais voir une femme qui se jetait dans mes bras ; elle me disait : « viens échanger des feux avec moi, et perdre la vie ! mêlons des voluptés à la mort ! que la voûte du ciel nous cache en tombant sur nous. » (Pléiade, p. 500.)

Si l'on y fait attention, le point de départ de la sylphide, dans les *Mémoires*, est une scène où Chateaubriand confesse son premier émoi sensuel. Le chapitre sur la sylphide en effet lui donne ces premiers linéaments : « Elle avait la taille, les cheveux et le sourire de l'étrangère qui m'avait pressé contre son sein [...] » (I, III-10).

L'*étrangère* apparaissait au chapitre précédent, lui faisant bien involontairement *entrevoir* certaines choses de l'amour :

Un voisin de la terre de Combourg était venu passer quelques jours au château avec sa femme, fort jolie. Je ne sais ce qui advint dans le village ; on courut à l'une des fenêtres de la grand'salle pour regarder. J'y arrivai le premier, l'étrangère se précipitait sur mes pas, je voulus lui céder la place et je me tournai vers elle ; elle me barra involontairement le chemin, et je me sentis pressé entre elle et la fenêtre. Je ne sus plus ce qui se passa autour de moi. (I, III-9.)

Même scène dans *Les Natchez*, quand Céluta tente de prendre les mesures de René pour lui confectionner un vêtement :

Mais lorsque passant le ruban sous le bras de René, elle approcha son sein si près de celui du jeune homme, qu'il en ressentit la chaleur sur sa poitrine ; lorsque levant sur le frère d'Amélie des yeux qui brillaient timidement à travers ses longues paupières ; lorsque s'efforçant de prononcer quelques mots, les mots vinrent expirer sur ses lèvres, elle trouva l'épreuve trop forte et n'acheva point l'ouvrage de l'amitié. (Pléiade, p. 205.)

(44) On retrouve ici la thématique de la création, non plus, cette fois dans une perspective clairement fictionnelle ou artistique, mais dans une logique quasi-prométhéenne.

Texte assez étonnant par un détail : le curieux changement de focalisation entre Céluta (« [...] elle trouva l'épreuve trop forte [...] ») et René (« [...] qu'il en ressentit la chaleur sur sa poitrine [...] »), qui dénonce le souvenir personnel de l'auteur, ou son sens de la volupé virile. Car c'est dans ce contact des deux poitrines que semble résider le principal fantasme érotique de Chateaubriand. Quand René mentionne la nuit d'amour avec Céluta d'où naîtra leur fille, c'est cette périphrase qu'il utilise : « [...] je vous ai tenue sur ma poitrine au milieu du désert [...] » (Pléiade, p. 502).

On pourrait multiplier les exemples, dans *Atala* en particulier ⁽⁴⁵⁾. On trouvera très souvent ce geste, soit contact des deux poitrines, soit femme penchée sur l'homme, dans toutes les scènes d'amour évoquées sous la plume de Chateaubriand, ou dans toutes celles, précisément, qui sont seulement rêvées. À nous de les reconnaître, avec la sylphide par exemple :

[...] les ondes de soie de son diadème dénoué viennent caresser mon front, lorsqu'elle penche sur mon visage sa tête de seize années, ⁽⁴⁶⁾ et que ses mains s'appuient sur mon sein palpitant de respect et de volupé .

Dans une fameuse scène exploitée dans le *Génie du Christianisme* comme preuve de l'existence de Dieu par le sentiment du sacré, Chateaubriand explique dans les *Mémoires* la place qu'y tenait en réalité sa sylphide — qui n'est pas ici nommée, mais qui y est fort bien définie :

[...] ce n'était pas Dieu seul que je contemplais sur les flots dans la magnificence de ses œuvres. Je voyais *une femme inconnue* et les miracles de son sourire ; les beautés du ciel me semblaient écloses de son souffle ; j'aurais vendu l'éternité pour une de ses *caresses*. Je me figurais qu'elle *palpitait* derrière ce voile de l'univers qui la cachait à mes yeux. Oh ! que n'était-il en ma puissance de déchirer le rideau pour *presser la femme idéalisée contre mon cœur, pour me consumer sur son sein dans cet amour*, source de mes inspirations, de mon désespoir et de ma vie ! (I, VI-6.)

Il est donc clair, que, à l'instar du motif libertin hérité du 18^e siècle, la sylphide de Chateaubriand est un fantasme érotique ⁽⁴⁷⁾. Et c'est ici qu'il est important que la sylphide soit un personnage : Chateaubriand hérite à plein des romanciers libertins pour qui sylphe ou sylphide n'ont d'intérêt que par la consistance de personnage que leur donne la pro-

(45) Dans le fragment *Amour et Vieillesse* : « Tu dormiras dans ses bras, tes lèvres sur les siennes, *ton sein contre son sein* [...] » (Pléiade M.O.T., t. I, p. 1136). Rappelons aussi, comme source littéraire extérieure, un poème de Parny, *Délire*, bien connu de Chateaubriand puisqu'il le cite partiellement dans l'*Essai sur les Révolutions* (Pléiade, pp. 105-106) : « Mon corps frissonne en s'approchant du tien./ Plus près encore, je sens avec délice/ Ton sein brûlant palpiter sous le mien. »

(46) M.O.T. III-10, p. 94.

(47) J.-C. Berchet semble avoir été le premier (après Sainte-Beuve) à reconnaître cet aspect (M.O.T., éd. Bordas, t. I, pp. 678-679).

jection du désir. Ailleurs dans les *Mémoires*, Chateaubriand parle à propos de sa sylphide de « confusion désireuse »⁽⁴⁸⁾. Après l'épisode de Bungay, il écrit : « [...] attachée à mes pas par ma pensée, Charlotte gracieuse, attendrie, me suivait, en les purifiant, par les sentiers de la sylphide. » (I, X-11.)

Que veut dire cela ? Il s'agit bien d'amour ici. Les sentiers de la sylphide sont donc « impurs » et représentent non pas l'amour chaste, mais l'amour charnel : Velléda et non Cymodocée. Si l'on admet que Velléda est la plus parfaite incarnation de la sylphide, on constatera également qu'elle est la plus forte tentation charnelle jamais représentée par Chateaubriand. Dès lors que l'on cerne ainsi les contours de cette sylphide, que faut-il penser de passages tels que : « Berlin m'a laissé un souvenir durable, parce que la nature des récréations que j'y trouvai me reporta au temps de mon enfance et de ma jeunesse ; seulement, des princesses très réelles remplissaient le rôle de ma sylphide » (III, XXVI-6). Ou encore : « Je l'aperçus causant avec Mlle Gisquet de cet air qui ne nous trompe pas nous autres créateurs de sylphides » (III, XXXVI-7). Périphrase à la fois pudique et coquine qui sied bien à l'humour parfois ravageur du dernier Chateaubriand ? On retrouve le même jeu sur le « réel » dans ce passage déjà cité où des admiratrices, « dont une action d'honneur fit *palpiter le sein* » représentent « mon ancienne sylphide *réalisée* » (I, XIII-6). C'est une invitation à prendre ce verbe au sens fort.

Sylphide, paganisme et démon

À supposer que l'on feigne d'y croire, les sylphides et autres salamandres du *Comte de Gabalis* n'étaient pas sans ambiguïté sur un autre plan, la théologie, comme toute magie, qu'elle soit noire ou blanche, et peut-être davantage encore dans ce second cas.⁽⁴⁹⁾ Laufer discute longuement la position libertine de l'abbé de Villars ; mais le succès de la simple féerie des sylphes dans le grand public dépasse amplement la position personnelle de l'auteur et pose une vaste question de croyance au merveilleux et de cohérence. Il fallait établir quelle position les sylphides occupaient vis-à-vis de la doctrine chrétienne. Le comte s'en explique justement, pour bien distinguer ce qui vient du Diable et ce qui vient des esprits, de façon à ôter tout scrupule à son interlocuteur. Il accumule ainsi, dans le quatrième entretien, des anecdotes sur des naissances miraculeuses, tirées de l'Antiquité (Romulus, Servius Tullius) ou de l'histoire plus récente :

(48) « Je voyais passer de loin les jeunes anglaises avec cette confusion désireuse que me faisait éprouver autrefois ma sylphide, lorsqu'après l'avoir parée de toutes mes folies, j'osais à peine lever les yeux sur mon ouvrage. La mort, à laquelle je croyais toucher, ajoutait un mystère à cette vision d'un monde dont j'étais presque sorti. » (I, X-5.)

(49) *Op. cit.*, pp. 31-46.

On attribue aux Démons tout ce qu'on devrait attribuer aux peuples des éléments. Un petit gnome se fait aimer à la célèbre Madeleine de la Croix, abbesse d'un monastère à Cordoue en Espagne ; elle le rend heureux dès l'âge de douze ans et ils continuent leur commerce l'espace de trente. Un directeur ignorant persuade Madeleine que son amant est un lutin et l'oblige de demander l'absolution au pape Paul III. Cependant il est impossible que ce fût un démon⁽⁵⁰⁾.

On sent bien, outre l'ironie de l'auteur, que cette explication sent le soufre. Sans doute le sentiment dominant du lecteur est-il celui d'une mystification. Mais il n'était que d'être un peu plus décadent pour ajouter à ce sourire le piment d'un certain satanisme qui, on le sait depuis les travaux de M. Milner, gagne le 18^e siècle. Quant à l'honnête homme interlocuteur du comte, il peut avoir un sentiment d'effroi face à toute cette superstition trouble. La fable des sylphes est au moins ambiguë parce que, comme la vogue d'Ossian cent ans plus tard, elle installe une mythologie — et c'est ce qui a plu — et que toute mythologie, en éparpillant le sacré, est toujours perçue, dans notre civilisation fondée sur le monothéisme, comme un retour au paganisme. Si *Le Comte de Gaba-lis* a eu tant de succès, tout comme les contes de fées à peu près vers la même époque, c'est qu'il venait combler un besoin de merveilleux qui s'étiolait dans les ressassements de la mythologie antique. Mais pour changer de décor change-t-on de principe ? Le principe du merveilleux, c'est un sacré immanent et c'est pourquoi il n'y a pas de merveilleux chrétien — sauf dans l'hagiographie du miracle — parce qu'il n'y a pas de Dieu immanent dans le christianisme. L'adoption des sylphes est donc le signe d'une sorte de recul païen, où l'on voit que le changement d'une mythologie de convention à une mythologie d'engouement, plus mystérieuse et plus proche à la fois, peut prêter à bien des dérives.

À l'époque de Chateaubriand, sylphes et sylphides ont été utilisés par certains pour renouveler le merveilleux⁽⁵¹⁾, qu'il soit épique ou autre : Lebrun des Charmettes dans *l'Orléanide*⁽⁵²⁾, Hugo, Latouche ou Dovalle dans la poésie lyrique. Chateaubriand lui-même n'a cessé de se poser cette question du merveilleux en littérature, et en particulier du merveilleux épique, depuis *Les Natchez* jusqu'aux *Martyrs* en passant

(50) *Op. cit.*, p. 114.

(51) 1819. Voir le chapitre VI « Le merveilleux chrétien » de l'ouvrage de M. Milner *Le Diable dans la Littérature française*, Paris, Corti, 1960.

(52) *Ariel exilé* de Henri de Latouche (1819) : Nodier y fait allusion dans la préface de *Trilby*. *Les Sylphes* de Ch. Dovalle : recueil de 37 pièces, publié en 1830 avec une postface de V. Hugo. *Les Bal-lades* de Hugo (1823-1828) exploitent cette même veine merveilleuse : la première *Une Fée* fait fortement penser à la sylphide de Chateaubriand : « Que ce soit Urgèle ou Morgane, /J'aime, en un rêve sans effroi /Qu'une fée, au corps diaphane, /Ainsi qu'une fleur qui se fane, /Viennne pencher son front sur moi. » La deuxième s'intitule *Le Sylphe*, et la quatrième *À Trilby, le lutin d'Argail*. Mentionnons, pour être complet, l'insipide chanson de Béranger *La Sylphide*. Notons aussi, dans un champ non-littéraire la somme délirante de Berbiguier de Terre-Neuve du Thym : *Les Farfadets ou tous les démons ne sont pas de l'autre monde* (1821, 3 vol.).

par les chapitres du *Génie* consacrés à ce sujet. Mais cette question est restée chez lui sans réponse satisfaisante, sans doute parce que, sans s'en rendre compte, il était déjà au-delà de ce concept irrémédiablement mort. Dans le chapitre du *Génie* « Que la mythologie rapetissait la nature [...] » (II-4-1), l'intéressante analyse qu'il fait de l'inefficacité littéraire de la mythologie classique semblerait d'ailleurs régler la question :

On ne peut guère supposer que des hommes aussi sensibles que les anciens eussent manqué d'yeux pour voir la nature, et de talent pour la peindre, si quelque cause puissante ne les avait aveuglés. Or cette cause était la mythologie, qui, peuplant l'univers d'élégants fantômes, ôtait à la création sa gravité, sa grandeur et sa solitude. Il a fallu que le christianisme vînt chasser ce peuple de faunes, de satyres et de nymphes, pour rendre aux grottes leur silence, et aux bois leur rêverie. Les déserts ont pris sous notre culte un caractère plus triste, plus vague, plus sublime ; le dôme des forêts s'est exhaussé ; les fleuves ont brisé leurs petites urnes, pour ne plus verser que les eaux de l'abîme du sommet des montagnes : le vrai Dieu, en rentrant dans ses œuvres, a donné son immensité à la nature. Le spectacle de l'univers ne pouvait faire sentir aux Grecs et aux Romains les émotions qu'il porte à notre âme. Au lieu de ce soleil couchant, dont le rayon allongé, tantôt illumine une forêt, tantôt forme une tangente d'or sur l'arc roulant des mers ; au lieu de ces accidents de lumière, qui nous retracent chaque matin le miracle de la création, les anciens ne voyaient partout qu'une uniforme machine d'opéra. (Pléiade, p. 719.)

Mais pourquoi alors utiliser des sylphides ? Quelle différence en effet entre la mythologie antique critiquée ici et l'utilisation des sylphes et sylphides ? La sylphide est une machine d'opéra elle aussi ⁽⁵³⁾ et Chateaubriand l'utilise précisément dans les couchers de soleil . Ne retrouve-t-on pas pour désigner les nymphes antiques — *élégants fantômes* — une expression très similaire à celles qui désignaient la sylphide : *élégante démonsse*, *fantôme* ? Inversement, Chateaubriand se ⁽⁵⁴⁾ plaît aussi à appeler la sylphide en des termes antiques .

Cependant, ce n'est pas à la manière de la mythologie, ce n'est pas comme ressource du merveilleux que Chateaubriand utilise sa sylphide mais plutôt à la manière du fantastique : la sylphide n'est pas un personnage à part entière comme un *deus ex machina* de matériel épique ; mais elle est suffisamment un personnage pour être une présence, dont l'action est diffuse ; elle n'intervient pas non plus par des actions ponctuelles qui marquent clairement la séparation entre le normal et le surnaturel et c'est en cela qu'elle se rapproche le plus du fantastique tel

(53) M.O.T. VI-6 (*cf. infra*).

(54) « [...] ma dryade est restée unie au saule des prairies où je causais avec elle de l'autre côté de la futaie de Combours. » (M.O.T. III, XXXI-8.)

que l'a défini T. Todorov ; elle agit comme une force. Elle est présente quand le héros est seul avec lui-même. La sylphide est à l'intérieur.

Cette force qui, de l'intérieur, agit sur l'homme, peut s'interpréter de deux manières si l'on suit les textes de Chateaubriand.

Si l'on reprend le texte fondateur de *René*, on y lit :

[...] je l'embrassais dans les vents ; je croyais l'entendre dans les gémissements du fleuve : tout était ce fantôme imaginaire, et les astres dans les lieux, et le principe même de vie dans l'univers. (Pléiade, pp. 128-129.)

Ce *principe de vie* qui s'appréhende dans les éléments, c'est la nature définie comme une force et représentée comme une femme à êtreindre. La même idée se retrouve dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, quand Chateaubriand, rectifiant la célèbre description de coucher de soleil du *Génie*, écrit :

[...] ce n'était pas Dieu seul que je contemplais sur les flots dans la magnificence de ses œuvres. Je voyais une femme inconnue et les miracles de son sourire ; les beautés du ciel me semblaient écloses de son souffle ; j'aurais vendu l'éternité pour une de ses caresses. Je me figurais qu'elle palpitait derrière ce voile de l'univers qui la cachait à mes yeux. Oh ! que n'était-il en ma puissance de déchirer le rideau pour presser la femme idéalisée contre mon cœur, pour me consumer sur son sein dans cet amour, source de mes inspirations, de mon désespoir et de ma vie ! (I, VI-6.)

Les images sont les mêmes : image d'un au-delà du monde visible, images de force et d'étreinte amoureuse. On est ici très proche de certaine page de *Werther* qui expose la même tentation panthéiste : même volonté d'aller jusqu'à un au-delà indéfinissable, même vie charnelle de la nature (souffle, palpitation), même rapport érotique avec elle et enfin même présence féminine, comme en filigrane .

Il n'en faut pas davantage pour dire que la sylphide est aussi une idole⁽⁵⁶⁾, une sorte de divinité panthéiste. Le choix de cette idole permet ainsi de faire coïncider une mythologie trouble avec des aspirations religieuses tout aussi troubles et de plaquer un rapport érotique sur le rapport à Dieu. Cette confusion n'est peut-être nulle part aussi sensible que dans la lettre de René à Céluta, déjà citée, dans la deuxième partie des *Natchez* :

(55) *Werther*, lettre du 10 mai 1771 : « [...] le monde qui m'entoure et le ciel tout entier reposent en mon âme comme l'image d'une bien-aimée [...] » (trad. F. Angeloz, GF-Flammarion, p. 49). On pourrait aussi rapprocher certains textes de Chateaubriand de la *Troisième Lettre à Malesherbes* de Rousseau où se trouve décrit le même processus : Rousseau se plaît à peupler les déserts en imagination, mais sans que ces rêveries parviennent à combler un « vide inexplicable » ; « un certain élanement du cœur » le porte alors à une expérience mystique de « l'être incompréhensible qui embrasse tout » (Pléiade, t. I, *Les Confessions et autres textes autobiographiques*, pp. 1140-1141). Mais l'aspect charnel est beaucoup moins marqué que dans *Werther* et il n'y a pas de sylphide.

(56) « [...] je la plaçais sur un autel et je l'adorais [...] » ; « À cette fureur se joignait une idolâtrie morale [...] » (M.O.T. I, III-13.)

Quelle nuit j'ai passée ! Créateur, je te rends grâces ; j'ai encore des forces, puisque mes yeux revoient la lumière que tu as faite ! Sans flambeau pour éclairer ma course, j'errais dans les ténèbres : mes pas, comme intelligents d'eux-mêmes, se frayaient des sentiers à travers les lianes et les buissons. Je cherchais ce qui me fuit ; je pressais le tronc des chênes ; mes bras avaient besoin de serrer quelque chose. J'ai cru, dans mon délire, sentir une écorce aride palpiter contre mon cœur : un degré de chaleur de plus, et j'animais des êtres insensibles. Le sein nu et déchiré, les cheveux trempés de la vapeur de la nuit, je croyais voir une femme qui se jetait dans mes bras ; elle me disait : « viens échanger des feux avec moi, et perdre la vie ! mêlons des voluptés à la mort ! que la voûte du ciel nous cache en tombant sur nous. » (Pléiade, p. 500.)

Le rapport charnel avec le sacré immanent, avec la nature, est ici patent. Mais que faire de Dieu ? La première phrase de cette lettre « continuée au lever de l'aurore » est ambiguë : de quoi René rend-il exactement grâces ? est-ce d'avoir échappé aux ténèbres, de ne pas avoir perdu la vie sous l'écrasement du ciel ? ou est-ce d'avoir vécu cette nuit exaltante ? On a parlé déjà de logique prométhéenne à propos de ce passage ; cette logique-là rapproche encore de Goethe mais tend à éloigner encore plus du Dieu des chrétiens.

Dans les mêmes forêts de Bretagne, où l'on rencontre des fées et où Chateaubriand rencontre sa sylphide⁽⁵⁷⁾, Eudore, lui, rencontrera Velléda, autre incarnation de la sylphide. Velléda n'échappe pas aux vicissitudes de la vie humaine comme la sylphide, elle n'est pas une idole, mais elle est tout autant un personnage fantastique où se côtoient réel et surnaturel et elle représente fondamentalement l'appel de la chair. Elle aussi, par ses pouvoirs de druidesse, établit un rapport amoureux indirect entre elle et Eudore par l'intermédiaire des éléments de la Nature :

Dis-moi, as-tu entendu la dernière nuit le gémissement d'une fontaine dans les bois, et la plainte de la brise dans l'herbe qui croît sous ta fenêtre ? Eh bien ! c'était moi qui soupirais dans cette fontaine et dans cette brise ! Je me suis aperçue que tu aimais le murmure des eaux et des vents.

Je me glisserai chez toi sur les rayons de la lune ; je prendrai la forme d'un ramier, et je volerai sur le haut de la tour que tu habites. (Pléiade, p. 262 et 266.)

Eudore se trouve donc confronté avec elle à une double tentation, à la fois charnelle et panthéiste par ce contact profond avec une nature mystérieuse. On l'a dit, que la sylphide soit un personnage mythologique suffit à prouver son essence païenne, et ses attaches avec le panthéisme — exemplaires dans le cas de Velléda — montrent à leur

(57) « [...] c'était le séjour des fées et vous allez voir qu'en effet j'y ai rencontré ma sylphide. » (M.O.T., I, 1-6.)

tour la dimension essentiellement païenne du panthéisme dans l'esprit de Chateaubriand. Dans cette logique panthéiste, la sylphide est donc bien souvent amenée à prendre la place de Dieu. N'est-ce pas ce qui se passe entre les deux versions du coucher de soleil sur le pont du bateau ? Dans le *Génie* : « Dieu penché sur l'abîme »⁽⁵⁸⁾, dans les *Mémoires* : « une femme inconnue »⁽⁵⁹⁾. N'est-ce pas aussi ce qui se passe dans la seconde « perspective de la nature » que contient le chapitre du *Génie*, la page parallèle de la nuit dans la forêt américaine :

[...] dans ces régions sauvages, l'âme se plaît à s'enfoncer dans un océan de forêts, à planer sur le gouffre des cataractes, à méditer au bord des lacs et des fleuves, et, pour ainsi dire, à se trouver seule devant Dieu. (Pléiade, p. 592.)

Cette manière de planer dans les airs rappelle les voyages dans l'espace accomplis avec la sylphide. Le *Génie* contient une autre version de cette même page, précisément à l'endroit du chapitre sur la mythologie déjà cité :

Pénétrez dans ces forêts américaines aussi vieilles que le monde : quel profond silence dans ces retraites, quand les vents reposent ! quelles voix inconnues, quand les vents viennent à s'élever ! Êtes-vous immobile, tout est muet : faites-vous un pas, tout soupire. [...] Le voyageur s'assied sur le tronc d'un chêne, pour attendre le jour ; il regarde tour à tour l'astre des nuits, les ténèbres, le fleuve ; il se sent inquiet, agité, et dans l'attente de quelque chose d'inconnu ; un plaisir inouï, une crainte extraordinaire, font palpiter son sein, comme s'il allait être admis à quelque secret de la Divinité : il est seul au fond des forêts ; mais l'esprit de l'homme remplit aisément les espaces de la nature ; et toutes les solitudes de la terre sont moins vastes qu'une seule pensée de son cœur. (Pléiade, p. 720.)

Comment ne pas rapprocher cette page de celles où Chateaubriand nous parle des apparitions de sa sylphide dans la nature : solitude, *bien inconnu*, *plaisir inouï*, sein palpitant, initiation mystérieuse, jusqu'à la périphrase paganisante pour désigner Dieu laissent planer son ombre. Enfin que veut dire cette conclusion en contradiction avec le propos du chapitre : « l'esprit de l'homme remplit aisément les espaces de la nature » ?

Certes le propos de Chateaubriand n'est pas, comme dans la première version de cette *Nuit*, de prouver l'existence de Dieu, mais il ne s'ensuit pas non plus du reste du chapitre qu'il faille remplir par l'imagination les espaces vides, peupler les déserts d'élégants fantômes : or, on s'attend à tout moment à voir réapparaître la sylphide, comme si ce chapitre exposait une tentation panthéiste refoulée. Que la sylphide

(58) I, I-5-12 « Deux perspectives de la nature », Pléiade, p. 591.

(59) I, VI-6 (texte cité plus haut).

prenne ici encore la place de Dieu me semble en effet incontestable : dans toutes ces versions de la *Nuit*, ne s'agit-il pas, plutôt que de la révélation de Dieu, du sentiment de la présence de ce *principe de vie dans l'univers* que René assimilait à la sylphide ? Qu'il y ait dans les deux « Perspectives de la Nature » du *Génie* une sorte d'expérience mystique nul ne peut le contester à mon sens, mais ce ⁽⁶⁰⁾ n'est pas une expérience chrétienne, c'est une expérience panthéiste .

Il est donc tout aussi clair que, si Chateaubriand a éprouvé le besoin de « convertir » ces pages au christianisme et de l'avouer, il sentait bien qu'il y avait entre Dieu et la Sylphide une rivalité.

Dans *Les Martyrs*, cette rivalité est explicite dans le simple plan du texte : du côté de Velléda, incarnation de la sylphide par bien des aspects, la forêt obscure, les éléments de la nature, la tentation charnelle, le paganisme druidique, l'éloignement de la conversion, mais aussi, à l'arrière-plan — qui, pour emprunter les formules du merveilleux épique de Milton, n'en présente pas moins une vraie interprétation métaphysique de l'épisode breton : le Diable. Celui-ci triomphe, par exemple dans la scène étonnante où Eudore cède enfin à la tentation charnelle au milieu du déchaînement des éléments. L'espèce de *traveling* qui nous fait passer au registre merveilleux des diables hurlant leur joie pendant que l'on devine ce qui se passe ⁽⁶¹⁾ entre Eudore et Velléda est une des grandes réussites des *Martyrs* . Dans *Les Martyrs* donc, la chose est claire, le paganisme et sa tentation panthéiste sont du côté du diable. Rapprocher la sylphide et le diable n'est pas sans précédent dans le répertoire des sylphes et sylphides. Si *Le Comte de Gabalis* se contentait d'un parfum de soufre suffisamment ambigu et ironique pour être innocent, il n'en est pas de même dans le fameux petit roman de Cazotte — que ⁽⁶²⁾ Chateaubriand devait connaître : *Le Diable amoureux*, publié en 1772 .

Dans *Le Diable amoureux*, Biondetta prétend être une sylphide, mais en fait elle est le Diable. Cazotte ne dit pas s'il y a de vraies sylphides.

« Je suis Sylphide d'origine, et une des plus considérables d'entre elles. [...] Décidons, me disais-je, mon état et mon bonheur. Abandonnée dans le vague de l'air à une incertitude nécessaire, sans sensations, sans jouissances, esclave des évocations des cabalistes, jouet de leurs fantaisies, nécessairement bornée dans mes prérogatives comme dans mes connais-

(60) De même qu'il y a dans les M.O.T. une version « vraie » de la scène du coucher de soleil, il y en a une aussi de la nuit dans la forêt, mais la présence de la sylphide y est moins nette : « C'est dans ces nuits que m'apparut une muse inconnue [...] » (I, VII-7, Pléiade, p. 242).

(61) Livre X, Pléiade, p. 271.

(62) Chateaubriand parle de Cazotte uniquement à propos d'une de ses romances (M.O.T. X-1). En revanche, dans la préface de *Trilby*, Nodier se réfère au *Diable amoureux* (éd. Folio p. 345).

sances, balancerais-je davantage sur le choix des moyens par lesquels je puis ennoblir mon essence ? Il m'est permis de prendre un corps pour m'associer à un sage : le voilà. Si je me réduis au simple état de femme, si je perds par ce changement volontaire le droit naturel des Sylphides et l'assistance de mes compagnes, je jouirai du bonheur d'aimer et d'être aimée. Je servirai mon vainqueur ; je l'instruirai de la sublimité de son être dont il ignore les prérogatives : il nous soumettra, avec les éléments dont j'aurai abandonné l'empire, les esprits de toutes les sphères. Il est fait pour être le roi du monde, et j'en serai la reine, et la reine adorée de lui⁽⁶³⁾. »

On voit que Biondetta use ici pour convaincre Alvare des mêmes arguments que le comte de Gabalis. On a aussi affaire, de nouveau, dans son discours à une mystification : Biondetta n'est pas une sylphide, elle est le Diable, comme elle le rappelle à la fin du roman. Ici, elle ment, sans doute. Mais la séduction qu'elle met en œuvre s'apparente à celle des Sylphes : à la fois dans la tradition du 18^e siècle, tout en annonçant le mythe romantique. Elle joue avec le désir, la curiosité et la vanité d'Alvare, comme le Sylphe de Crébillon ; mais elle joue aussi avec sa mauvaise conscience en faisant croire qu'elle pourrait mourir par amour pour lui, comme le feront Trilby ou la Sylphide du ballet⁽⁶⁴⁾. Biondetta est charmante, tout au long du roman, Alvare, comme le lecteur, est tenté de succomber à ses charmes et d'oublier son origine diabolique. La grande réussite de Cazotte est d'avoir su maintenir cette délicieuse ambivalence du personnage jusqu'au bout.

Mille grâces répandues dans la figure, l'action, le son de la voix, ajoutaient au prestige de ce récit intéressant. Je ne concevais rien de ce que j'entendais. Mais qu'y avait-il de concevable dans mon aventure ? Tout ceci me paraît un songe, me disais-je ; mais la vie humaine est-elle autre chose ? je rêve plus extraordinairement qu'un autre, et voilà tout. Je l'ai vue de mes yeux, attendant tout secours de l'art, arriver jusqu'aux portes de la mort, en passant par tous les termes de l'épuisement et de la douleur. L'homme fut un assemblage d'un peu de boue et d'eau. Pourquoi une femme ne serait-elle pas faite de rosée, de vapeurs terrestres et de rayons de lumière, des débris d'un arc-en-ciel condensés ? Où est le possible ?... Où est l'impossible ? (*Op. cit.*, pp. 93-94.)

Biondetta réussit ainsi à brouiller les limites de la réalité, du possible et de l'impossible, et à imposer une conception purement idéaliste et mythique de la femme. C'est là l'œuvre du démon. Et de cela, le délire du jeune Chateaubriand n'est pas très éloigné. La séduction de Biondetta a les mêmes conséquences perverses, Alvare s'arrête au bord du vague des passions.

(63) Éd. Max Milner, Paris, GF-Flammarion, 1979, pp. 92-93.

(64) Tels aussi les innombrables motifs romantiques d'anges déchus ou de démons rachetés par l'amour.

Alors, nymphe, fée, ou démon ? Eh bien la sylphide de Chateaubriand est aussi un démon. Il ne faut pas négliger ces appellations démoniaques que Chateaubriand place discrètement au détour des phrases : « Que faisait à cela mon élégante démonsse ? [...] ma démonsse, comme un mauvais génie, se replonge dans l'abîme. » (I, III-12 et X-11.) Dans ce même passage où la sylphide est chassée par l'image de Charlotte Ives, on retrouve l'opposition à Dieu :

Quoi qu'il en soit, la chaste image de Charlotte, en faisant pénétrer au fond de mon âme quelques rayons d'une *lumière vraie*, dissipa d'abord une nuée de fantômes [...].

Le père Souël, dans *René*, en condamnant le vague des passions de René, accuse implicitement la sylphide de détourner le jeune homme tourmenté de ses devoirs réels d'homme, comme Biondetta essaie de détourner Alvare des devoirs qu'il a envers la société, sa mère, son honneur, n'ayant de cesse de l'éloigner d'un « acte de volonté » qui suffirait à la faire disparaître⁽⁶⁵⁾. Il y a déjà chez Cazotte, avec un tout autre ton, toute la problématique du mal du siècle romantique dans ce défaut de volonté et cette complaisance morbide dans le désir. Mais la chose est claire dans *Le Diable amoureux* et la faute d'Alvare y porte avec elle son interprétation.

Ce vague des passions lui-même n'est-il pas qualifié par Chateaubriand de supplice des démons ?

[...] vieilli sur la terre sans avoir rien perdu de ses rêves, de ses folies, de ses vagues tristesses, cherchant toujours ce qu'il ne peut trouver et joignant à ses anciens maux les désenchantements de l'expérience, la solitude des désirs, l'ennui du cœur et la disgrâce des années. Dis, n'aurai-je pas fourni aux démons dans ma personne, l'idée d'un supplice qu'ils n'auraient pas encore inventé dans la région des douleurs éternelles ? (Pléiade, t. II, *Appendice*, p. 1137.)

Dans le même fragment *Amour et Vieillesse* — le fragment que Sainte-Beuve avait intitulé la *Confession délirante* —, Chateaubriand reprend un peu plus loin cette idée de *supplice* en la mettant cette fois-ci clairement en rapport avec le personnage de la *sylphide* :

Il faut remonter haut pour trouver l'origine de mon supplice, il faut retourner à cette aurore de ma jeunesse [où] je me créai un fantôme de femme pour l'adorer. Je m'épuisai avec cette créature imaginaire, puis vinrent les amours réelles avec qui je n'atteignis jamais à cette félicité imaginaire dont la pensée était dans mon âme. (Pléiade, t. II, *Appendice*, p. 1138.)

(65) *Le Diable amoureux*, p. 73.

Le supplice semble être dans l'insatisfaction perpétuelle, la non-suffisance du présent qu'apportent les amours réelles et le vice de l'idéalisation imaginaire. Mais il y a plus.

Dans le livre III des *Mémoires d'Outre-Tombe*, c'est une suite de plusieurs chapitres qui est consacrée à la sylphide et cette suite obéit à une progression. Le chapitre 10, « Fantôme d'amour », déjà maintes fois cité, expose le processus de formation de la sylphide. Les deux chapitres suivants détaillent à la fois le contact avec la nature du jeune Chateaubriand et ses rêves d'évasion, ces voyages et ces romans imaginaires qu'il échafaude autour de son personnage. Mais le chapitre 13 « Incantation » précise beaucoup à la fois le culte païen que Chateaubriand vouait à son idole et son satanisme. Enfin la séquence s'achève et culmine sur la tentative de suicide. Chateaubriand explique fort bien que cette pulsion de mort n'est nullement le fruit du désespoir mais qu'elle est le degré suprême de cette même volupté imaginaire qu'il goûte avec la sylphide :

Le rouge du désir me montait au visage ; l'idée de n'être plus me saisissait le cœur à la façon d'une joie subite. Au temps des erreurs de ma jeunesse, j'ai souvent souhaité ne pas survivre au bonheur : il y avait dans le premier succès un degré de félicité qui me faisait aspirer à la destruction. (I, III-14.)

Suicide : le péché inexpiable pour le chrétien qu'est Chateaubriand, l'inspiration⁽⁶⁶⁾ proprement diabolique, celle où l'on « vend l'éternité » sur un geste⁽⁶⁶⁾. Et ce chapitre s'intitule précisément « Tentation ». C'est sans doute là qu'est la principale caractéristique satanique de la sylphide et la raison de son appartenance aux « démons ». La sylphide n'est pas qu'une tentation de sensualité, elle n'est pas que complaisance dans le désespoir, elle est aussi pulsion de mort. La vie lui appartient au lieu d'appartenir à Dieu et Chateaubriand le dit encore discrètement dans la description du coucher de soleil : « [...] cet amour, source de mes inspirations, de mon désespoir *et de ma vie* ! » (I, VI-6.)

Conclusion

Nous voilà pour finir embarrassés d'une image de la sylphide beaucoup plus complexe que prévu et quelque peu contradictoire : à la fois bouillonnement de vie et pulsion de mort, « principe de vie dans l'univers » et figure diabolique, fantasme libertin et vertige métaphysique, modèle idéal et mauvais génie, perversion qui éloigne de la vraie vie et source de création littéraire, aérienne et charnelle, « Eve innocente, Ève tombée », « source de mes inspirations, de mon désespoir et de ma vie » (I, III-13 et VI-6). Si Chateaubriand a tant utilisé la sylphide

(66) VI-6 : « [...] j'aurais vendu l'éternité pour une de ses caresses. »

dans la rédaction de ses *Mémoires*, c'est qu'elle synthétisait idéalement tous ces aspects contradictoires de son âme.

La figure diabolique explique aisément le mélange essentiel de l'amour et de la mort que Sainte-Beuve avait déjà admirablement perçu, dans un pénétrant article des *Causeries du Lundi*, en relevant de multiples exemples dans les *Mémoires*, en particulier à propos de Charlotte Ives, dans *Atala* et surtout dans la lettre de René à Céluta :

[...] il a surtout usé de ce procédé qui consiste à mêler l'idée de mort et de destruction, une certaine *rage satanique*⁽⁶⁷⁾, au sentiment plus naturel et ordinairement plus doux du plaisir [...]

Surabondance de vie, la sylphide oscille entre deux versants, l'un mauvais : le vague des passions, le supplice des démons ; l'autre bon : la création littéraire. Ce glissement se voit clairement dans ce passage des *Mémoires* qui suit la mort de Pauline de Beaumont :

Ma vie, creusée par la mort de madame de Beaumont, était demeurée vide : des formes aériennes, houris ou songes, sortant de cet abîme, me prenaient par la main et me ramenaient au temps de la sylphide. Je n'étais plus aux lieux que j'habitais, je rêvais d'autres bords. [...] Comme toutes mes facultés s'étaient accrues, comme je n'avais jamais abusé de la vie, elle surabondait de la sève de mon intelligence, et l'art, triomphant dans ma nature, ajoutait aux inspirations du poète. [...] Raphaël, devant *la Transfiguration* seulement ébauchée sur le chevalet, n'aurait pas été plus électrisé par son chef-d'œuvre que je ne l'étais par cet Eudore et cette Cymodocée, dont je ne savais pas encore le nom et dont j'entrevois l'image au travers d'une atmosphère d'amour et de gloire. (II, XVII-3.)

La « surabondance de vie » de *René* se situe alors dans l'intelligence et aboutit au travail poétique. Est-ce l'influence de la religion dont Chateaubriand chante l'influence bénéfique dans ce passage, influence qui le fait partir en Terre sainte, qui le fait passer sur le véritable motif du voyage, qui lui fait gommer le personnage de Velléda au profit des deux héros chrétiens et exemplaires des *Martyrs*? On le voit, il y a quelque déformation dans ce passage où l'ombre de la sylphide entraîne avec elle des houris chères aux libertins du 18^e siècle. Mais retenons justement cette ambivalence. De même lors de la nuit dans la forêt américaine celle que l'on serait tenté d'appeler de nouveau la sylphide s'appelle « une *muse* inconnue » (I, VII-7).

Enfin la sylphide met en lumière l'ambiguïté du sentiment religieux chez Chateaubriand. Au-delà des positions chrétiennes affichées par l'auteur, elle avoue et la tentation panthéiste et même la tentation sataniste, si sensible dans le *René* des *Natchez*. La sylphide a apparemment

(67) Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, Paris, Garnier, 1857, t. II, « Le Chateaubriand romanesque et amoureux », p. 155. Nous soulignons.

réellement existé dans la vie de Chateaubriand avant la conversion, à Combourg, sur les mers et dans les forêts d'Amérique et sans doute encore en Angleterre. Elle fait en 1832 une réapparition remarquée pour occuper alors une place régulière dans la rédaction des *Mémoires d'Outre-Tombe*. Entre les deux, il y a la conversion. Chateaubriand réprime-t-il, « refoule-t-il », comme dirait certain langage ? Non. La conversion mène à un véritable combat spirituel contre la sylphide. M. Milner a attiré l'attention sur la conception « profonde » que Chateaubriand se fait du Diable dans le *Genie*⁽⁶⁸⁾. Qu'on lise seulement cette phrase où Chateaubriand tente une exégèse spirituelle du récit de la Genèse : « L'homme tombe, et c'est le démon de l'orgueil qui cause sa chute. L'orgueil emprunte la voix de l'amour pour le séduire... » (Pléiade, p. 530), et l'on pourra y reconnaître la sylphide, tout autant dans la séduction amoureuse que dans le démon de l'orgueil⁽⁶⁹⁾. Cet orgueil se lit aussi dans le narcissisme patent de la sylphide, vis-à-vis imaginaire d'un homme solitaire et qui n'est, à tout prendre, que l'hypostase de ses sentiments. Ce narcissisme suffit à miner l'élan vers Dieu auquel, à l'instar de la *Troisième Lettre à Malesherbes*, la mélancolie de Chateaubriand aurait pu aboutir. J.-P. Richard a tiré, sur le panthéisme de la sylphide, des conclusions définitives :

Parlera-t-on à son propos de panthéisme ? Dans *René*, la Sylphide — non nommée — s'identifie, en effet, « au principe de vie dans l'univers ». Mais cette vie est d'abord celle de René qui épand son énergie dans le monde. Panthéisme égoïste, donc, qui reste toujours subordonné au moi : à la poursuite d'un moi sans cesse échappé à lui-même et projeté dans l'immensité, ou dans la profondeur de la nature⁽⁷⁰⁾.

La sylphide est donc un déguisement commode pour avouer beaucoup en peu de mots :

Quant aux autres émotions de ces jeunes années, M. de Chateaubriand s'est contenté de les confondre poétiquement dans un nuage, et de les mettre en masse sur le compte d'une certaine *Sylphide*, qui est là pour représenter idéalement les petites erreurs d'adolescence ou de jeunesse que d'autres auraient décrites sans doute avec complaisance, et que M. de Chateaubriand a mieux aimé couvrir d'une vague et rougissante vapeur. Nous ne l'en blâmons pas, nous le remarquons⁽⁷¹⁾.

Mais si Sainte-Beuve connaît manifestement bien la tradition des sylphes, la sylphide de Chateaubriand recouvre bien plus de choses qu'il

(68) *Le Diable dans la Littérature française*, Paris, J. Corti, 1960, t. I, pp. 234 sqq.

(69) De même, détaillant l'effet de ce démon de l'orgueil dans l'homme tombé, il écrit plus loin, non sans quelque confusion : « Un choc perpétuel existe entre son entendement et son désir, entre sa raison et son cœur. » (I-3-3, Pléiade p. 534). Il rejoint l'analyse qu'il fera du vague des passions.

(70) *Op. cit.*, p. 179.

(71) Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 148.

ne semble le croire. Elle est une allégorie au sens où Cazotte emploie ce mot à propos de du roman de Biondetta :

Il fut inspiré par la lecture du passage d'un auteur infiniment respectable, dans lequel il est parlé des ruses que peut employer le Démon quand il veut plaire et séduire. On les a rassemblées, autant qu'on a pu le faire, dans une allégorie où les principes sont aux prises avec les passions : l'âme est le champ de bataille ; la curiosité engage l'action, l'allégorie est double, et les lecteurs s'en apercevront aisément. On ne poursuivra pas l'explication plus loin [...] on perdrait des chimères trop agréables si ces princesses étaient réduites à n'être que de simples emblèmes⁽⁷²⁾.

Si la sylphide peut révéler tant de secrets, si son nom en dit beaucoup plus que la périphrase « fantôme d'amour », c'est qu'elle reprend l'héritage du 18^e siècle, des libertins comme de Cazotte, bien plus qu'elle ne doit à ses contemporains romantiques. Le succès du ballet de 1832 n'est qu'un prétexte pour reprendre une image chargée des parfums délicatement troubles du siècle de la douceur de vivre et peut-être brouiller les pistes. On pourrait même avancer que Chateaubriand a profité de la nouvelle image romantique de la sylphide pour glisser par dessous tout ce que porte avec elle la libertine démons. Plaisant tour joué au lecteur ! La sylphide⁽⁷³⁾ n'est en tout cas pas une découverte soudaine pour Chateaubriand.

Elle est un aveu. Le choix de ce nom est un aveu. Et cet aveu semble essentiel, car à partir du moment où Chateaubriand aura franchi ce pas, la sylphide ne cessera plus de revenir : la sylphide n'est donc pas que de l'époque de *René* et de l'ordre des *péchés de jeunesse*. Lui donner un nom, c'est enfin la mettre à sa place, comme un démon familier que l'attendrissement des ans finit par faire accepter. Mais en la mettant à sa place, c'est aussi un regard de distance sur sa vie que l'on jette, non sans une pointe d'humour, typique du dernier Chateaubriand :

Au sortir de ces rêves, quand je me retrouvais un pauvre petit Breton obscur, sans gloire, sans beauté, sans talents, qui n'attirerait les regards de personne, qui passerait ignoré, qu'aucune femme n'aimerait jamais, le désespoir s'emparait de moi : je n'osais plus lever les yeux sur l'image brillante que j'avais attachée à mes pas. (I, III-10.)

(72) *Le Diable amoureux - Épilogue* (éd. Milner p. 128).

(73) Pour être tout à fait complet, signalons que, avant 1832, les sylphes apparaissent une première fois sous la plume de Chateaubriand dans le *Fragment du Génie du christianisme primitif* intitulé « Des Plantes et de leurs migrations » : « [...] un papillon porte un peuple sur son aile, un monde descend dans une goutte de rosée, les sylphes ont des sympathies aériennes, des communications moins invisibles. » (Pléiade p. 1314.) On trouve ici l'élément aérien, constitutif pour cet esprit de l'air et toujours très présent dans les évocations de la sylphide de Chateaubriand (*René* : « [...] je l'embrassais dans les vents [...] »). Peut-être aussi y a-t-il déjà des souvenirs de la sensualité du *Comte de Gabalis* puisqu'il s'agit ici du mystère de la pollinisation.

Si Chateaubriand, après le récit des délires auxquels le conduisait sa sylphide, se moque ici de la vision romancée qu'il s'est parfois faite de sa propre vie, il y a aussi dans la permanence de cette même sylphide l'humour d'une supercherie pour le lecteur, d'une complicité de l'auteur avec son personnage — puisque personnage il y a désormais — complicité tour à tour douloureuse et tendre de secrets partagés tantôt anciens tantôt récents.

Nicolas Perot