« Ce monceau de ruines... » : sens et fonction des descriptions
dans la « Lettre à Monsieur de Fontanes sur la campagne romaine
»

Alain Guyot

Citer ce document / Cite this document :

Guyot Alain. « Ce monceau de ruines... » : sens et fonction des descriptions dans la « Lettre à Monsieur de Fontanes sur la campagne romaine ». In: Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n°1, avril 1998. pp. 87-106;

doi : <https://doi.org/10.3406/bude.1998.1901>

https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1998_num_1_1_1901

Fichier pdf généré le 11/05/2018

« Ce monceau de ruines... » :
Sens et fonction des descriptions
dans la
« Lettre à M. de Fontanes
sur la campagne romaine »

pour Gérard Berthomieu

« Nous étions convenus que je vous écrirais au hasard et sans suite tout ce que je penserais de l'Italie, comme je vous disais autrefois l'impression que faisaient sur mon cœur les solitudes du Nouveau-Monde. Sans autre préambule, je vais donc essayer de vous peindre les *dehors* de Rome, ses campagnes et ses ruines. » ¹

Ces lignes sont parmi les premières de la fameuse lettre « À M. de Fontanes », datée du 10 janvier 1804, et couramment appelée « Lettre sur la campagne romaine », qui constitue, selon J.-M. Gautier, le « couronnement » ² du *Voyage en Italie* de Chateaubriand. On peut y relever trois expressions, qui donnent le ton de cette lettre et, peut-être, de l'ouvrage dans son ensemble : *au hasard*, *sans suite* et *impression*. *Impression* tout d'abord : on sait depuis Misson ³ que l'Italie n'est plus terre d'investigation ou de découverte pour la plupart des voyageurs de l'époque, à moins qu'ils ne soient archéologues ou savants. Si l'on n'est pas « occup[é] uniquement de l'étude de l'antiquité et des

1. Chateaubriand, « Voyage en Italie », dans *Œuvres romanesques et voyages* (M. Regard éd.), Paris, Gallimard, Pléiade, 1969, t. II, p. 1476. Toutes nos références au *Voyage en Italie* seront empruntées à cette édition, ainsi que les citations tirées d'*Atala*, du *Voyage en Amérique* et de la *Vie de Rancé* (t. I), des *Martyrs* et de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (t. II).

2. Introduction à son édition de la *Lettre à M. de Fontanes sur la campagne romaine*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1961, p. xxxviii.

3. François de MISSION, *Nouveau Voyage d'Italie fait en 1688, avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage*, La Haye, Van Bulderen, 1691. On se rapportera également aux déclarations de Ch. Mercier-Dupaty en 1785 : « D'autres rapporteront de Rome des tableaux, des marbres, des médailles, des productions d'histoire naturelle ; moi, j'en rapporterai des sensations, des sentiments et des idées » (*Lettres sur l'Italie en 1785*, Paris, De Senne, t. I, p. 303).

arts »⁴, on vient en Italie, et plus précisément à Rome, pour jouir de l'incomparable lumière du sud, pour goûter le plaisir de méditer sur les ruines et l'écroulement des empires ou parce qu'à l'instar de l'homme qui vient de perdre M^{me} de Beaumont, on « n'a plus de liens dans la vie »⁵ : celui qui se voit dans une telle disposition d'esprit « trouvera pour société une terre qui nourrira ses réflexions et qui occupera son cœur, des promenades qui lui diront toujours quelque chose. »⁶ Cette Italie, qui ne présente plus vraiment d'enjeu scientifique, mais qui n'est pas encore celle, bien plus pittoresque, des voyageurs romantiques, semble plutôt offrir un espace privilégié à la méditation et, le cas échéant, à un retour vers soi, favorisé par des paysages à la fois grandioses et désertés, tout prêts à accueillir la douleur et le deuil.

Mais les mots *au hasard* et *sans suite* méritent aussi l'intérêt du critique. Même si l'on peut s'étonner, comme certains, de la « spontanéité », de l'« absence [...] de composition » et de « plan rigoureux »⁷ qui semblent caractériser la *Lettre à Fontanes*, il serait bien naïf de prendre au pied de la lettre un homme qui écrit à son mentor littéraire et qui a toujours en tête une possible élection à l'Académie : pourrait-il se permettre de livrer ainsi au public un morceau dépourvu de composition, alors même qu'il était d'évidence destiné à la publication⁸ ? Il s'agit d'ailleurs, avec l'extrait intitulé *Le Vésuve*⁹, du seul témoignage de ce premier périple italien publié avant 1827, date à laquelle le *Voyage en Italie* est édité sous sa forme définitive¹⁰. Précisons que la « Lettre à Fontanes » ne subira alors de transformations que de pure forme¹¹, comme si son auteur l'avait d'emblée considérée comme un morceau en soi achevé : ne se plaît-il pas à dire quelque temps après, en la reconsidérant dans un passage bien connu des *Mémoires*, qu'il l'a « trouvée d'une telle exactitude qu'il [lui] serait impossible d'y ajouter ou d'y retrancher un mot »¹² ?

4. *Voyage en Italie*, p. 1480.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 1481.

7. J.-M. GAUTIER, *ouvr. cité*, p. LXXXIII et XCII.

8. *Ibid.*, p. XL.

9. *Voyage en Italie*, p. 1464-1470. Ces deux morceaux ont fait l'objet d'une publication préoriginale dans le *Mercure de France* (3 mars 1804, t. XV, p. 485-509 ; 12 juillet 1806, t. XXV, p. 55-62).

10. En complément au *Voyage en Amérique*, dans le t. VII de l'édition Ladvocat des *Œuvres complètes*.

11. Elles sont recensées par J.-M. Gautier et M. Regard dans leurs éditions du texte.

12. *Mémoires d'outre-tombe*, III, xxx, 9 (M. Levaillant et G. Moulinier éd., Paris, Gallimard, Pléiade, t. II, p. 256).

Faut-il voir alors, dans la liberté formelle revendiquée au début de la « Lettre à Fontanes », une sorte de *captatio benevolentiae*, à la manière de celles qui émaillent la première préface de l'*Itinéraire*¹³, et qui serait moins destinée à excuser qu'à justifier une forme inhabituelle ? La lettre se présente en l'occurrence sous la forme d'une longue suite de descriptions, entremêlées de commentaires et de brefs passages narratifs : ces descriptions ne paraissent entretenir de lien les unes avec les autres que par le bon plaisir de leur auteur. Cette forme si particulière ne va d'ailleurs pas sans susciter de la part de celui-ci un certain nombre de commentaires :

« Quand je viens à regarder, mon cher ami, toutes les feuilles éparses sur ma table, je suis épouvanté de mon énorme fatras, et j'hésite à vous l'envoyer. » (p. 1491)

« Pour cette fois, j'ai fini ; je vous envoie ce monceau de ruines, faites-en tout ce qu'il vous plaira. » (p. 1496)

L'expression *monceau de ruines* vaut que l'on s'y arrête un instant : que représente-t-elle ? Les descriptions des monuments évoqués dans la lettre, dont Chateaubriand ferait ainsi, sous une forme figurée, l'hommage à Fontanes, à la manière des feuilles de laurier cueillies sur le tombeau de Virgile et auxquelles il fait allusion dans les premières lignes de la lettre¹⁴ ? Ou bien la structure même de la lettre, dont le caractère disparate rappellerait les glorieux débris visités au cours du voyage ? René sacrifierait-il ainsi de manière ostentatoire à son culte des « pièccs » et des « beaux morceaux » que Sainte-Beuve a tour à tour loué et stigmatisé¹⁵ ? Ou faut-il voir au contraire, dans cette liberté formelle

13. « Si je disais que cet *Itinéraire* n'était point destiné à voir le jour, que je le donne au public à regret et comme malgré moi, je dirais la vérité [...]. Je n'ai point fait un voyage pour l'écrire [...]. Je prie donc le lecteur de regarder cet *Itinéraire*, moins comme un Voyage que comme des Mémoires d'une année de ma vie. [...] Dans un ouvrage du genre de cet *Itinéraire*, j'ai dû souvent passer des réflexions les plus graves aux récits les plus familiers : [...] mon style a suivi nécessairement le mouvement de ma pensée et de ma fortune. » (Préface de la première édition de l'*Itinéraire*, p. 701-702).

14. « J'arrive de Naples, mon cher ami, et je vous porte un fruit de mon voyage, sur lequel vous avez des droits : quelques feuilles du laurier du tombeau de Virgile. *Tenet nunc Parthenope.* » (p. 1476).

15. « L'art de Chateaubriand est tout en commencements, pièces et morceaux. Ce sont des étincelles, des éclairs. » (cité par J.-M. GAUTIER, *op. cit.*, p. XCII) ; « On a souvent reproché à Delille de ne pas faire des poèmes mais seulement des morceaux ! Chateaubriand en grand, fait trop souvent ainsi et mérite le même reproche ; il fut de très bonne heure dans le système des beaux morceaux. » (cité par J.-Cl. BERCHET, « Chateaubriand et le paysage classique » dans *Chateaubriand*

clairement affichée, l'esquisse d'une autre manière de composer ? Ces fragments descriptifs sont-ils liés par une unité secrète, souterraine ? Sont-ils porteurs d'un sens qui n'est pas immédiatement perceptible, à la manière des ruines, dont le profane n'entrevoit que la dimension chaotique, et dont la beauté et la grandeur ne se révèlent qu'au voyageur instruit et méditatif ? On pourrait entreprendre de répondre à ces questions en se fondant sur un parcours linéaire, mais rigoureux, de quelques descriptions de la « Lettre à Fontanes ».

* * *

La lettre commence par un certain nombre de considérations sur la désolation de la campagne romaine : c'est là un véritable lieu commun des récits de voyage de l'époque, et il est patent que Chateaubriand reprend les termes utilisés par les voyageurs qui l'ont précédé en ces lieux ¹⁶. À cette habile recomposition des dires de ses prédécesseurs, technique, on le sait, familière à l'auteur du *Voyage en Amérique*, succède une brillante variation sur le thème majeur des *Antiquités de Rome* de Du Bellay : que l'on songe par exemple à cette allusion à Rome, « déchue de sa puissance terrestre » et comparée à « une reine tombée du trône ». Si l'on ajoute à ce sacrifice à la mode du temps ¹⁷ les remarques archéologiques et l'appareil des références et des citations, on pourrait dire que Chateaubriand nous livre là une pièce à vocation pragmatique, sinon franchement utilitaire, un véritable « morceau d'Académie » en miniature...

On ne saurait toutefois faire abstraction de quelques phrases moins convenues, qui orientent déjà la pensée — et l'écriture — vers d'autres horizons. Ainsi de ces « traces desséchées des torrents de l'hiver » qu'évoquait déjà Jean-Baptiste Guidi en 1783 ¹⁸

e l'Italia [actes du colloque de Rome, 21-22 avril 1969], Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1969, p. 69).

16. J.-M. GAUTIER a bien montré que le célèbre tableau du paysan romain comparé à « [u]ne espèce de Sauvage, presque nu, pâle et miné par la fièvre, [qui] garde ces tristes chaumières, comme les spectres qui, dans nos histoires gothiques, défendent l'entrée des châteaux abandonnés » (p. 1477), emprunte la plupart de ses traits aux descriptions d'Archenholz, Burnet ou Bonstetten (*ouvr. cité*, p. LVIII-LIX).

17. *Ibid.*, p. LXXXV.

18. « Tout ce qu'on voit porte l'empreinte de la désolation et de la tristesse : on n'aperçoit que des ruines, et un terrain dont le sol brun et souvent noirâtre est labouré par des ruisseaux d'eau fétide et stagnante, qui errent à l'aven-ture [...]. » (*Lettres contenant le journal d'un voyage fait à Rome en 1773*, p. 191).

et qui jouxtent des « bouts de voies romaines, dans des lieux où il ne passe plus personne » :

« ces traces vues de loin ont elles-mêmes l'air de grands chemins battus et fréquentés, et elles ne sont que le lit désert d'une onde orageuse qui s'est écoulée comme le peuple romain. » (p. 1476-1477)

De même, les ruines des aqueducs et des tombeaux sont comparées à « [des] forêts et [des] plantes indigènes d'une terre composée de la poussière des morts et des débris des empires » (p. 1477). Ces images introduisent bien entendu le thème de la ruine et de la réflexion sur la mort qu'elle entraîne, véritable leitmotiv qui va scander l'ensemble de la lettre. Mais elles l'orientent déjà dans une direction bien particulière. Ainsi le parallèle tracé entre le torrent et le peuple romain annonce la métaphore du *torrent des peuples* utilisée quelques pages plus loin dans la description du Colisée¹⁹ : on voit ici, à peine esquissé, le thème de l'écoulement du temps, qui dynamise en quelque sorte celui de la ruine. On aperçoit en outre deux motifs essentiels de l'écriture chateaubrienne, qui constituent souvent de véritables catalyseurs de son imaginaire : d'une part, la confusion des objets, qui confine parfois à l'hallucination visuelle²⁰ ; d'autre part, l'analogie qui s'établit entre la végétation et l'architecture, puisque les ruines des aqueducs et des tombeaux sont comparées à des *forêts* et à des *plantes*. Comment ne pas se souvenir ici des forêts-cathédrales évoquées dans le *Génie*, des arbres et des bois du Nouveau Monde comparés à des *colonnades* ou à des *temples* dans *Atala* et le *Voyage en Amérique* ou, plus tard, des palmiers-colonnes des *Martyrs* ou de l'*Itinéraire*²¹ ?

Quel est le devenir de cette analogie dans la suite de la lettre ? Force est de constater qu'elle s'estompe quelque peu au profit d'une autre, plus générale et sans doute plus répandue dans la technique descriptive du temps : elle vise à représenter la nature sous une forme architecturale. Après avoir déploré la tristesse et la pauvreté de la campagne romaine, Chateaubriand ne peut en effet, à l'instar de quelques-uns de ses prédécesseurs ou contemporains, s'empêcher d'en louer l'« inconcevable grandeur »,

19. P. 1483.

20. Les lits desséchés des torrents ressemblent, *vus de loin*, à de *grands chemins battus et fréquentés*. Ces formes d'hallucination sont fréquentes dans le *Voyage en Amérique*.

21. *Génie du christianisme* (M. Regard éd.), Paris, Gallimard, Pléiade, 1978, p. 802 ; *Atala*, p. 33-34 et 69-70 ; *Voyage en Amérique*, p. 706-707 ; *Les Martyrs*, p. 281 ; *Itinéraire*, p. 1137.

lorsqu'on en vient à la « contemple[r] en artiste, en poète, et même en philosophe » :

« Rien n'est comparable pour la beauté aux lignes de l'horizon romain, à la douce inclinaison des plans, aux contours suaves et fuyants des montagnes qui le terminent. Souvent les vallées dans la campagne prennent la forme d'une arène, d'un cirque, d'un hippodrome ; les coteaux sont taillés en terrasses, comme si la main puissante des Romains avait remué toute cette terre. » (p. 1478-1479)

Chateaubriand reprend en réalité les termes utilisés par Mercier-Dupaty quelques années auparavant²², mais il les recompose, comme à son habitude, et les entremêle de références au registre lexical de la peinture, au point que la dernière partie de l'alinéa évoque la description d'un tableau plus que la représentation d'un paysage naturel :

« Une vapeur particulière, répandue dans les lointains, arrondit les objets et dissimule ce qu'ils pourraient avoir de dur et de heurté dans leurs formes. Les ombres ne sont jamais lourdes et noires ; il n'y a pas de masses si obscures de rochers et de feuillages, dans lesquelles il ne s'insinue toujours un peu de lumière. Une teinte singulièrement harmonieuse, marie la terre, le ciel, et les eaux : toutes les surfaces, au moyen d'une gradation insensible de couleurs, s'unissent par leurs extrémités, sans qu'on puisse déterminer le point où une nuance finit et où l'autre commence. Vous avez sans doute admiré dans les paysages de Claude Lorrain, cette lumière qui semble idéale et plus belle que nature ? Eh bien, c'est la lumière de Rome ! » (p. 1479)

Dans ce contexte, la référence finale au Lorrain n'est là, semble-t-il, que pour corroborer l'impression déjà créée par la description, non comme un supplétif, mais comme un supplément d'âme : c'est la technique descriptive elle-même qui suscite la référence. Celle-ci se manifeste alors non plus comme une comparaison opportune et de bon goût, mais comme une évidence s'imposant au lecteur. Chateaubriand marque donc ici un point décisif dans la rivalité qui oppose depuis longtemps la littérature et la

22. « Cette colline, qui monte et descend du mouvement le plus doux à l'œil, étale en amphithéâtre, les trésors de la plus riche végétation » (*ouvr. cité*, t. I, p. 269) ; « Comment ne pas être charmé, en voyant, dans ce vaste tableau, [...] ces lointains qui unissent la terre et les cieux ; ces aspects tellement fugitifs, que deux regards les trouvent changés ; cette vapeur bleuâtre qui voile le penchant des monts [...] » (*ibid.*, t. II, p. 127).

peinture pour la représentation du paysage ²³. Sans doute est-il conscient du bon tour pragmatique qu'il joue à son destinataire, et du succès qu'obtiendra son savoir-faire littéraire : on lirait volontiers ce petit accès d'orgueil dans les variations de modalité qui concluent l'alinéa...

L'atmosphère picturale se prolonge par l'évocation du coucher de soleil à la villa Borghèse et sur le Tibre, dans laquelle l'auteur du *Génie* s'essaye, à la manière de Bernardin, à évoquer des teintes et des sensations nouvelles pour décrire les spectacles réservés par le ciel :

« Les sommets des montagnes de la Sabine apparaissent alors de lapis lazuli et d'or pâle, tandis que leurs bases et leurs flancs sont noyés dans une vapeur d'une teinte violette ou purpurine. » (*ibid.*) ²⁴

Sans doute la comparaison qui suit entre les nuages et « des chars légers », qui « font comprendre l'apparition des habitants de l'Olympe sous ce ciel mythologique » (*ibid.*), est-elle un clin d'œil au lecteur vigilant du *Génie*, qui s'amusera de voir ainsi l'auteur renier un instant les thèses de son ouvrage ²⁵... Mais il est peut-être plus intéressant de souligner l'étrange formulation utilisée pour représenter la tombée du soir :

« Cette riche décoration ne se retire pas aussi vite que dans nos climats : lorsque vous croyez que les teintes vont s'effacer, elle se ranime sur quelque autre point de l'horizon ; un *crépuscule succède à un crépuscule*, et la magie du couchant se prolonge. » (*ibid.* — souligné par nous)

J.-P. Richard a précisément analysé la fonction et la fortune de cette formulation dès l'instant où se mettent en place les procédures de l'imaginaire chateaubriandien du temps et de l'espace ²⁶. Mais le contexte ne semble pas se prêter au déclenchement d'un pareil processus, et le tableau néo-classique se poursuit : après une évocation bucolique et une comparaison entre les paysages romains

23. Cf. notre article « *Peindre ou décrire ? Un dilemme de l'écrivain voyageur au XIX^e siècle* », *Recherches et travaux*, 52, Grenoble, 1997.

24. Chateaubriand reprendra ces nuances dans *Les Martyrs* : « Les monts lointains de la Sabine qu'enveloppait une vapeur diaphane, se peignaient de la couleur du fruit du prunier, quand sa pourpre violette est légèrement blanchie par sa fleur. » (p. 484).

25. Cf. II, IV, 1 : « Que la mythologie rapetissait la nature [...] ».

26. *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 51, 81, 87 et suiv.

et napolitains, qu'il réutilisera dans *Les Martyrs*²⁷, Chateaubriand fait une allusion discrète, mais transparente, à la perte récente de M^{me} de Beaumont — même si sa tonalité est partiellement empruntée à Dupaty²⁸ :

« [...] quiconque n'a plus de liens dans la vie, doit venir demeurer à Rome. [...] S'il est malheureux, s'il a mêlé les cendres de ceux qu'il aima, à tant de cendres illustres, avec quel charme ne passera-t-il pas du sépulcre des Scipions au dernier asile d'un ami vertueux, du charmant tombeau de *Cecilia Metella* au modeste cercueil d'une femme infortunée ! (p. 1480-1481)

Mais le discours sur l'art et l'histoire reprend vite le dessus à l'alinéa suivant. Il s'y attache bientôt une tonalité bucolique, qui tourne au champêtre avec l'évocation des « troupeaux de chèvres » et des « attelages de grands bœufs aux cornes énormes, couchés aux pieds des obélisques égyptiens, parmi les débris du Forum », puis des « toits des maisons [...] couverts d'herbe » durant l'hiver, « comme les toits de chaume de nos paysans » (p. 1482) : le souvenir des peintres du siècle précédent, mais aussi de Dupaty²⁹, est ici très présent.

On est plus surpris, en revanche, par la description du Tibre qui suit :

« Il passe dans un coin de Rome comme s'il n'y était pas ; on n'y daigne pas jeter les yeux, on n'en parle jamais, on ne boit point ses eaux, les femmes ne s'en servent pas pour laver ; il se dérobe entre de méchantes maisons qui le cachent, et court se précipiter dans la mer, honteux de s'appeler le *Tevere*. » (*ibid.*)

Le contraste tonal apparaît surtout lorsque l'on compare cette description à celle qui l'avait précédée de quelques pages, et dans laquelle on voyait « des bœufs blancs et des troupeaux de cavales demi-sauvages, qui descendent au bord du Tibre et viennent s'abreuver dans ses eaux » (p. 1479-1480). Si cette dernière évocation rappelle à coup sûr Lorrain ou Van Wittel, l'autre insiste au contraire sur la déchéance d'un fleuve à la « destinée tout à fait bizarre » (p. 1482). On s'étonnera moins de la subtile dégradation de l'euphorie qui marquait les pages précédentes, si l'on se souvient de l'allusion aux torrents desséchés au début de la lettre³⁰, et si l'on se réfère à celle que Chateaubriand adresse

27. P. 175 et 178.

28. *Op. cit.*, t. I, p. 234-236.

29. *Ibid.*, p. 237-239.

30. P. 1477.

à Molé le 16 juillet 1803, dans laquelle le Tibre, « qui coule presque inconnu dans ses rives abandonnées », fait déjà l'objet d'une remarque de tonalité nettement mélancolique :

« [...] vous seriez frappé comme moi de cette unique idée qui me suit partout : *le néant des choses humaines* [...] »³¹

Le thème majeur de la méditation sur les ruines, mis à la mode par Volney et les poètes anglais³², et qui apparaît de manière récurrente dans le *Voyage en Italie*³³, se manifeste donc ici d'une façon indirecte et figurée, avant d'être explicitement formulé dans la description suivante : celle du Colisée.

Chateaubriand entame en effet avec ce monument la présentation des ruines romaines promises à Fontanes au début de la lettre, mais c'est pour lui conférer aussitôt une orientation moins archéologique qu'esthétique :

« Vous sentez que ces ruines doivent prendre différents caractères, selon les souvenirs qui s'y attachent. » (p. 1483)

Mais ce n'est après tout que mettre en application les consignes qu'il donnait déjà dans sa « Lettre sur l'art du dessin dans les paysages » (1795)³⁴. Suivent deux descriptions successives du Colisée : la première par « une belle soirée du mois de juillet » (p. 1483), la seconde datant — au moins fictivement — de la veille du jour où la lettre est censée avoir été écrite, « 9 janvier, [...] pour le voir dans une autre saison et sous un autre aspect » (p. 1483-1484). Précisons que la date du 9 janvier est probablement fictive³⁵ : il conviendra d'en tenir compte dans notre interprétation.

Constatons pour l'heure que la description estivale commence par une représentation d'ordre pictural :

« Le soleil qui *se couchait* versait des fleuves d'or par toutes ces galeries où roulait jadis le torrent des peuples ; de fortes *ombres* sortaient en même temps de l'*enfouissement* des loges et des corridors,

31. *Correspondance générale* (P. Riberette éd.), Paris, Gallimard, t. I (1977), p. 238.

32. Cf. R. MORTIER, *La Poétique des ruines en France*, Genève, Droz, 1974, p. 137 et suiv.

33. P. 1442, 1450, 1458, etc.

34. *Correspondance générale* (éd. citée) p. 69-73.

35. Cf. la chronologie du voyage en Italie reconstituée par M. Regard (éd. citée, p. 1417-1418).

ou *tombaient* sur la terre en larges bandes *noires*. » (p. 1483 — souligné par nous)

Les « fleuves d'or » versés par le soleil et le « palmier qui semble placé tout exprès sur ces débris pour les peintres et les poètes » sont certes porteurs d'une forte connotation esthétique, mais ils ne peuvent dissimuler l'ambivalence de certains termes, comme *se couchait*, *ombres*, *enfouissement*, *tombaient* ou *noires*. On ne peut comprendre ceux-ci comme de simples indications de lumière ou de couleur : ils sont aussi de discrets embrayeurs d'une isotopie de la chute et du déclin, relayés par un écho sémantique qui met en relief la distance entre le passé révolu et le présent du monument, tout en donnant une épaisseur au sentiment de l'absence. Cet écho prend la forme de deux oppositions articulées autour de l'adverbe *jadis* : les *fleuves d'or* du soleil succèdent au *torrent des peuples*, et plus loin, « les aboiements des chiens de l'ermite qui garde ces ruines » remplacent

« [l]es cris de joie que des spectateurs féroces poussaient *jadis* dans cet amphithéâtre, en voyant déchirer des chrétiens par des lions. » (*ibid.* — souligné par nous)

Le second écho, qui relève du sens auditif, assure la transition entre cette première mise en volume temporelle et une autre, suscitée elle aussi par une émotion d'ordre sonore : « la cloche du dôme de Saint-Pierre de Rome retentit sous les portiques du Colisée. » (*ibid.*) Cette collision sensorielle entre la Rome païenne et la Rome chrétienne, qui suscite chez le *je* personnage une vive émotion, introduit aussitôt une méditation assez classique sur *l'omnia vanitas*, mais déclenche surtout un étrange processus imaginaire :

« [...] je rappelai dans ma mémoire que ces mêmes Juifs qui, dans leur première captivité, travaillèrent aux pyramides de l'Égypte et aux murailles de Babylone, avaient, dans leur dernière dispersion, bâti cet énorme amphithéâtre. Les voutes qui répétaient les sons de la cloche chrétienne étaient l'ouvrage d'un empereur païen marqué dans les prophéties pour la destruction finale de Jérusalem. » (*ibid.*)

On est saisi d'une sorte de vertige, moins temporel que spatial, à la lecture de cet extrait : on a le sentiment de voir surgir devant soi une sorte de monstre architectural, où les monuments réels et les civilisations viennent s'empiler les uns sur les autres, à la manière des cités successives retrouvées par Schliemann sur le site de Troie. Babylone et les Pyramides en seraient les fondations,

Saint-Pierre de Rome la superstructure, tandis qu'entre les deux, le Colisée s'entasserait sur Jérusalem. L'image pourrait prêter à sourire, n'était le principe fédérateur de cette Babel imaginaire : le *moi* qui associe les effets de l'émotion sensorielle et ceux de la mémoire historique (*je rappelai dans ma mémoire*). C'est que Chateaubriand semble s'intéresser ici davantage à la mise en scène des pouvoirs de l'imagination et du souvenir qu'à ces « hauts sujets de méditation », d'ailleurs bien vite abandonnés par la pirouette d'une interrogation rhétorique ³⁶.

Cette hypothèse trouve sa justification dans la seconde description du Colisée, qui est placée, on le sait, sous le prétexte esthétique précédemment invoqué. La tonalité de ce tableau se révèle toutefois nettement différente de celle du premier : « herbes séchées », mort de l'ermite, « inclémence de la saison », « chagrins récents » — en l'espèce, le décès de M^{me} de Beaumont —, tous les éléments sont réunis pour constituer un paysage-état d'âme de tonalité fortement dysphorique. Si « la tristesse de ce lieu » paraît à juste titre « redoublé[e] » au *je* personnage, le résultat littéraire ne laisse cependant pas de surprendre :

« [...] j'ai cru voir les décombres d'un édifice que j'avais admiré quelques jours auparavant dans toute son intégrité et toute sa fraîcheur. » (p. 1484)

Voilà donc un monument en ruine qui n'est perçu comme tel que par le biais d'un état d'âme approprié. De fait, si l'on relit le début de la seconde description à la lumière de ce passage, on est frappé du contraste régnant entre celle-ci et la première : la ruine du Colisée ne se manifestait, au mois de juillet, qu'à travers des mots abstraits, à connotation vaguement positive, comme *ruines* et *débris*, alors que le monument, vu en janvier, est décrit sous un jour beaucoup plus concret. Envahi d'« herbes séchées », ayant perdu sa fonction originelle ³⁷, « déshabité » ³⁸ en quelque sorte depuis la mort de l'ermite, le Colisée est enfin perçu comme ruine. Encore faut-il préciser que cette perception devient alors un fait purement individuel. C'est que cette ruine-ci n'a plus rien à voir avec

36. « Sont-ce là d'assez hauts sujets de méditation, et croyez-vous qu'une ville où de pareils effets se reproduisent à chaque pas soit digne d'être vue ? » (p. 1483).

37. Chateaubriand précise alors seulement que l'ermitage est « pratiqué dans le cintre d'une loge » (p. 1484).

38. M. RIFFATERRE trouve ce néologisme plus efficace, dans la poétique chateaubriandienne, que l'adjectif *inhabité* : il ne s'agit pas simplement de « dénoter [...] le spectacle du vide », mais de « transforme[r] ce spectacle en 'monument' d'un départ » (« De la structure au code : Chateaubriand et le monument imaginaire », *La Production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 141).

l'autre : elle déclenche un tout autre mécanisme mémoriel. Quand la contemplation du Colisée par l'œil de l'esthète et du classiciste n'ouvrait qu'aux vérités générales de la méditation historique, si étrange fût le processus d'élaboration architecturale qui s'y engageait, le regard de janvier, alourdi par le deuil et plus sensible à la saison, se replie sur l'authenticité de l'expérience intime et déclenche un processus inverse de dégradation et de destruction. Peu importe donc si la date de cette seconde visite est fictive : la proximité instaurée entre le moment prétendu de l'événement et son récit n'est là, tout comme la confrontation entre les deux visites, que pour en rendre le sentiment plus vif à son destinataire.

La méditation qui en découle, et qui remet en perspective les deux expériences successives, prend du coup le même ton personnel :

« C'est ainsi, mon très cher ami, que nous sommes avertis à chaque pas de notre néant ; l'homme cherche au-dehors des raisons pour s'en convaincre ; il va méditer sur les ruines des empires, il oublie qu'il est lui-même une ruine encore plus chancelante, et qu'il sera tombé avant ces débris. » (*ibid.*)

Cette méditation ne peut d'ailleurs rester longtemps dans l'abstraction d'une maxime d'ordre général, et elle se voit presque aussitôt relayée par une double analogie :

« [...] nous ne pouvons pas même espérer de vivre longtemps dans le souvenir de nos amis, puisque leur cœur où s'est gravée notre image, est comme l'objet dont il retient les traits, une argile sujette à se dissoudre. On m'a montré à Portici un morceau de cendre du Vésuve, friable au toucher, et qui conserve l'empreinte, chaque jour plus effacée, du sein et du bras d'une jeune femme ensevelie sous les ruines de Pompeïa : c'est une image assez juste, bien qu'elle ne soit pas encore assez vaine, de la trace que notre mémoire laisse dans le cœur des hommes, *cendre et poussière.* » (*ibid.*)

La première analogie (*une argile sujette à se dissoudre*) assure la transition sémantique entre la méditation qui prolonge le tableau du Colisée en hiver et la brève description de la pierre de Pompéi. Elle confère par ailleurs à la vision un caractère dynamique : l'aspect non conclusif et orienté du verbe *se dissoudre* est relayé, dans la seconde analogie, par l'expression *chaque jour plus effacée*. La vraie ruine, celle qui est intimement vécue comme telle, se présente donc, aux yeux de Chateaubriand, comme un mécanisme engagé dans un perpétuel devenir et reproductible à l'infini : sa dégradation est le signe de la nôtre, qui indique elle-même celle

de notre souvenir, témoin de l'effacement de ceux qui devraient en être les gardiens. Restent l'expression même de ce processus, qui, nous l'avons dit, ne semble pouvoir prendre d'autre forme que figurée, et surtout l'appréciation portée au sujet de la seconde analogie (*c'est une image assez juste*) : elle donne l'impression que l'auteur est à la recherche de la formulation la mieux adaptée au phénomène qu'elle est chargée de représenter, et dont l'idéal serait sans doute une image du *rien*. Mais cette simple démarche nous éclaire déjà sur l'ensemble du projet chateaubrianien : dire, exprimer le plus précisément possible, le néant et le processus qui y aboutit, n'est-ce pas en quelque sorte anéantir ce néant par l'écriture, édifier un *monument* — au sens étymologique du terme — susceptible d'effacer la marche inexorable de l'effacement ? Pour reprendre les mots de M. Riffaterre,

« Le fait de l'écriture, dans le moment même qu'elle énonce une destruction, représente la victoire du monument sur la ruine. »³⁹

La double description du Colisée pourrait donc bien représenter le prototype d'une véritable mise en scène de l'imaginaire chateaubrianien. Celle-ci ne paraît en effet pouvoir se dérouler qu'à partir du moment où se répète l'expérience censée déclencher le processus affectif : tout se passe comme si le *moi* ne saisissait la dimension intime de cette expérience qu'à la condition expresse que celle-ci soit reproduite et confrontée à la précédente. Reste à connaître la raison de ce double procédé de reproduction et de confrontation : participe-t-il de la logique souterraine qui préside à la composition de la « Lettre à Fontanes », décidément bien peu laissée au hasard ?

La réponse ne nous est pas fournie immédiatement : après cette méditation à haute teneur intime, la lettre passe sans transition à la description de la *villa Adriana* à Tivoli. Il est possible de justifier cette association entre le Colisée et Tivoli par le biais d'une anecdote rapportée dans un autre passage du *Voyage en Italie* :

« Beaucoup de voyageurs, mes devanciers, ont écrit leurs noms sur les marbres de la *villa Adriana* ; ils ont espéré prolonger leur existence, en attachant à des lieux célèbres un souvenir de leur passage ; ils se sont trompés. Tandis que je m'efforçais de lire un de ces noms nouvellement crayonné et que je croyais reconnaître, un oiseau s'est envolé d'une touffe de lierre ; il a fait tomber quelques gouttes de la pluie passée : le nom a disparu. » (p. 1450-1451)⁴⁰

39. *Ibid.*, p. 151.

40. Chateaubriand souligne d'ailleurs, dans la « Lettre à Fontanes », qu'il a

On voit combien la thématique est voisine de celle du « morceau de cendre du Vésuve », d'autant que l'anecdote en question est suscitée par une réflexion bien proche, dans son esprit, de la seconde méditation du Colisée :

« On meurt à chaque moment pour un temps, une chose, une personne, qu'on ne reverra jamais : la vie est une mort successive. » (p. 1450)

Une nouvelle fois, c'est le *moi* qui, par les jeux de sa mémoire et le biais de ses interrogations, unit deux épisodes *a priori* sans lien l'un avec l'autre.

Mais la représentation de la *Villa Adriana* permet surtout à Chateaubriand de reformuler, de mettre en scène d'une autre manière le procédé de reproduction et de confrontation, à travers lequel le processus de dégradation avait pris consistance au Colisée. Ainsi l'auteur montre l'envahissement de la ruine par la végétation qui, tout en participant au mouvement de sa destruction, se substitue à elle, en mimant l'art qui lui a donné naissance :

« Çà et là de hauts cyprès remplaçaient les colonnes tombées dans ces palais de la mort ; l'acanthé sauvage rampait à leurs pieds, sur des débris, comme si la nature s'était plu à reproduire sur les chefs d'œuvre mutilés de l'architecture, l'ornement de leur beauté passée. » (p. 1485)

Cette véritable *reproduction* du monument par la nature présente un double intérêt. Elle réintroduit tout d'abord le parallèle entre nature et architecture esquissé au début de la lettre ⁴¹. Elle offre en outre l'occasion d'une confrontation entre le passé et le présent du monument, qui en souligne logiquement la dégradation ; mais le mouvement même de la nature, s'il indique effectivement la disparition de la colonne ou de l'ornement, en restitue également la présence, et ressuscite fugitivement leur *beauté passée* aux yeux du voyageur : selon le mot de M. Riffaterre,

« Les plantes sont donc un monument vivant du monument tombé, et la nature remplaçant l'art un triomphe de l'Art sur la Mort. » ⁴²

été « surpris par la *pluie*, au milieu de [s]a course » à Tivoli (p. 1484 — souligné par nous ; cf. aussi p. 1446 et note A).

41. P. 1447.

42. *Op. cit.*, p. 145.

On remarquera aussi que l'analogie arbre-colonne, dont nous avons relevé la présence au début de la lettre, reparaît ici, mais sous une forme inversée, et surtout qu'elle est associée à un sème clairement funèbre, puisque les arbres sont des *cyprès* et que les ruines romaines sont comparées à des *palais de la mort*. On est loin ici des connotations strictement religieuses liées aux forêts-cathédrales du *Génie*. En revanche, on ne peut nier une parenté entre l'image de la « Lettre à Fontanes » et celle des « *Bocages de la mort* » dans *Atala* ⁴³ ou bien, dans un registre générique plus voisin, du « Journal sans date ». La séquence nocturne de cet extrait fameux du *Voyage en Amérique* est discrètement sous-tendue par cette même association sémantique entre l'arbre, la colonne et la mort : le narrateur, qui bivouaque non loin d'un ancien cimetière indien, voit son feu de camp éclairer les arbres de la forêt américaine d'une telle manière que leur « feuillage paraît *ensanglanté* » et que « les troncs des arbres les plus proches s'élèvent comme *des colonnes de granit rouge* », tandis que le narrateur, impressionné par le silence qui règne dans ces lieux, a le sentiment de se trouver au cœur d'un « *tombeau universel* » ⁴⁴. Nous avons tenté ailleurs de montrer que, dans ce contexte précis, l'analogie arbre-colonne signalait la mise en place d'un mécanisme imaginaire, qui prend peu à peu le caractère d'une initiation, et par lequel se révèle au *moi* une dimension jusqu'alors inconnue de lui : celle du temps, qui lui fait douloureusement éprouver la fluidité de l'existence et l'omniprésence de la mort ⁴⁵.

Or la course à la *villa Adriana* nous invite à un étrange détour par l'Amérique. Certes Chateaubriand multiplie les considérations « cent fois » répétées sur la grandeur et la décadence de Rome, et sur la vanité des choses humaines, dans lesquelles on voit les Barbares édifier des monuments ressemblant curieusement à l'étrange édifice mental de la première soirée au Colisée :

« [...] je voyais les Barbares y passer comme un tourbillon [...] et [...] couronner l'ordre grec et toscan du créneau gothique [...]. »
(p. 1485)

Certes on voit l'empereur Adrien bâtir des « imitations d'autres monuments répandus dans les provinces de l'Empire romain »,

43. P. 69-70.

44. P. 706 — souligné par nous.

45. « Libertés factuelles et contraintes fictionnelles : les descriptions américaines de Chateaubriand et leur mise en récit dans *Atala*, *Les Natchez* et le *Voyage en Amérique* », *Bulletin de la Société Guillaume Budé* LIV, 4-n° spécial : « Esthétique et sagesse chez Chateaubriand », déc. 1996.

et qui ne sont plus, au moment où Chateaubriand les visite, que « des ruines de ruines » — ce qui n'est après tout qu'une manière aussi habile qu'élégante de reformuler le procédé de la « reproduction comparative » précédemment mis en évidence.

Mais, par le biais d'une association mentale, le lecteur se voit brusquement transporté sur une toute autre scène : la lettre passe d'abord sans transition de la description de la *villa Adriana* à l'évocation du temple de la Sibylle, toujours à Tivoli, et de celui de Vesta « suspendu sur la cascade » (p. 1486), puis cette évocation est purement et simplement éludée par l'auteur :

« Je regrette de ne pouvoir vous peindre cette cascade célébrée par Horace ; [...] mais je l'ai vue dans une saison triste, et je n'étais pas moi-même fort gai. Je vous dirais plus, j'ai été importuné du bruit des eaux, de ce bruit qui m'a tant de fois charmé dans les forêts américaines. » (p. 1486)

Ce parallèle entre la cascade de l'Anio et les chutes du Niagara, qui paraît forcé, sinon incongru, sert en réalité de prétexte à une évocation des nuits dans les forêts américaines, dont certains détails rappellent très précisément le « Journal sans date » :

« Je me souviens encore du plaisir que j'éprouvais lorsque, la nuit, au milieu du désert, mon bûcher à demi éteint, mon guide dormant, mes chevaux paissant à quelque distance, j'écoutais la mélodie des eaux et des vents dans la profondeur des bois. Ces murmures tantôt plus forts, tantôt plus faibles, croissant et décroissant à chaque instant, me faisaient tressaillir ; chaque arbre était pour moi une espèce de lyre harmonieuse dont les vents tiraient pour moi d'ineffables accords. » (*ibid.*)⁴⁶

Or ce souvenir est aussitôt confronté au présent de l'écriture, où Chateaubriand dit être « beaucoup moins sensible à ces charmes de la nature » (*ibid.*). En des termes voisins de ceux qu'il utilisera plus tard dans l'*Itinéraire*⁴⁷, il affirme préférer, à ces « chimères »

46. « Le feu commence à s'éteindre, le cercle de sa lumière se rétrécit. [...] D'où vient ce soupir ? d'un de mes compagnons : il se plaint, bien qu'il sommeille. [...] Voici le vent ; il court sur la cime des arbres ; il les secoue en passant sur ma tête. [...] La forêt est toute harmonie. Est-ce les sons graves de l'orgue que j'entends, tandis que des sons plus légers errent dans les voûtes de verdure ? Un court silence succède ; la musique aérienne recommence ; partout de douces plaintes, des murmures qui renferment en eux-mêmes d'autres murmures ; chaque feuille parle un différent langage, chaque brin d'herbe rend une note particulière. » (*Voyage en Amérique*, p. 706-707)

47. « Je me rappelle encore le plaisir que j'éprouvais autrefois à me reposer

de jeune homme qui a « son avenir [...] devant lui » et qui « espère communiquer ses sensations au monde », une nature à laquelle s'attachent « des souvenirs de la société » et qui correspond mieux à l'« âge avancé, lorsque la perspective que nous avons devant nous passe derrière, que nous sommes détrompés sur une foule d'illusions » (p. 1486-1487).

Comment expliquer, au cœur même de la *Lettre à Fontanes*, cette soudaine résurgence du Nouveau-Monde, ce retour au « partage de minuit » qui marquait justement le cœur du *Voyage en Amérique*, et qu'une foule d'indices annonçait comme ici au lecteur attentif : glissement progressif vers une tonalité dysphorique, images de l'impermanence et de la successivité, de l'arbre-colonne associée à la mort et au tombeau ? On pourrait l'interpréter à la lumière du procédé de la reproduction comparative, que cette fois Chateaubriand n'applique plus aux momuments, mais à lui-même, et les considérations sur son appréhension de la nature importeraient alors beaucoup moins que cette constatation implicite : moi aussi j'ai changé, entre mon voyage en Amérique et mon voyage en Italie, et je prends la mesure de ce changement à la lumière de cette confrontation ; comme le Colisée, comme ces ruines de Tivoli qui m'entourent, je suis pris dans un processus irréversible de dégradation, qui me rappelle cette nature qui, l'âge venant, me « devient plus froide et moins parlante », mais alors je prends conscience de sa dimension temporelle, mon existence acquiert du même mouvement l'épaisseur qui lui faisait défaut. Selon la formule de Lucien Bescond,

« Le paysage est donc dans l'ordre du lieu une occasion de fixer notre situation dans l'ordre du temps. »⁴⁸

Autre traversée de la mort donc, moins symbolique que celle du *Voyage en Amérique* : la perte de M^{me} de Beaumont affecte

ainsi dans les bois de l'Amérique, et surtout à me réveiller au milieu de la nuit. J'écoutais le bruit du vent dans la solitude, le brame des daims et des cerfs, le mugissement d'une cataracte éloignée, tandis que mon bûcher à demi éteint rougissait en dessous le feuillage des arbres. J'aimais jusqu'à la voix de l'Iroquois, lorsqu'il élevait un cri du sein des forêts, et qu'à la clarté des étoiles, dans le silence de la nature, il semblait proclamer sa liberté sans bornes. Tout cela plaît à vingt ans, parce que la vie se suffit pour ainsi dire à elle-même, et qu'il y a dans la première jeunesse quelque chose d'inquiet et de vague qui nous porte incessamment aux chimères, *ipsi sibi somnia fingunt* ; mais, dans un âge plus mûr, l'esprit revient à des goûts plus solides : il veut surtout se nourrir des souvenirs et des exemples de l'histoire. » (*Itinéraire*, p. 830-831)

48. « Esthétique du regard et poétique du paysage chez Chateaubriand », *Revue des sciences humaines*, 209, 1988, p. 102.

l'ensemble de la lettre, comme elle marquait déjà le premier récit du séjour à Tivoli ⁴⁹. La mort devient d'ailleurs un véritable leit-motiv qui rythme la suite de la lettre, composée d'une série de descriptions beaucoup plus convenues ⁵⁰. Lorsque reparaît le parallèle récurrent entre nature et architecture, il est affecté du même sème funèbre ⁵¹, et l'on dirait que Chateaubriand accorde moins d'importance aux ruines fameuses qu'il dépeint qu'à la prière qu'il prononce en compagnie d'un homme « qui avait l'air très malheureux » dans une chapelle construite au milieu des bois sur les ruines de la *villa* de Varus ⁵² : l'auteur n'ayant plus à prouver aux yeux des hommes la sincérité de sa conversion, c'est peut-être là l'indice du tour éminemment intime que prend la lettre au fur et à mesure de sa progression.

On s'étonnera donc moins qu'elle évacue, brièvement mais non sans élégance, la thématique des hauts lieux de l'Italie centrale et méridionale, avec leur lot de souvenirs ressassés ⁵³, pour s'achever précisément sur l'évocation de deux tombeaux : celui de Scipion l'Africain à Patria, seul vestige du voyage de l'auteur à Naples ⁵⁴ puis, après une allusion aux « Romains modernes » qui, faute de temps, frôle la caricature, celui d'Alfieri, qui se subs-

49. P. 1439 et suiv.

50. « Je remarque qu'Horace, Virgile, Tibulle, Tite-Live, moururent tous avant Auguste, qui eut en cela le sort de Louis XIV : notre grand prince survécut un peu à son siècle, et se coucha le dernier dans la tombe, comme pour s'assurer qu'il ne restait rien après lui. » (p. 1487) ; « Arioste et Hippolyte d'Este ont laissé dans les vallons de Tivoli un souvenir qui ne le cède pas en charme à celui d'Horace et de Mécène. Mais que sont devenus les protecteurs et les protégés ? au moment même où j'écris, la maison d'Este vient de s'éteindre ; la *villa* du cardinal d'Este tombe en ruine, comme celle du ministre d'Auguste ; c'est l'histoire de toutes les choses et de tous les hommes [...] » (p. 1488) ; « Voilà la maison où Mécène rassasié des biens de la terre mourut d'une maladie de langueur ; Varus quitta ce coteau pour aller verser son sang dans les marais de la Germanie [...]. Vers cette source de la Solfatare, la reine captive de Palmyre acheva ses jours dans l'obscurité [...] » (p. 1490).

51. « Le grand chemin de Rome se déroule aussi dans la campagne ; c'était l'ancienne voie Tiburtine, autrefois bordée de sépulcres, et le long de laquelle des meules de foin élevées en pyramides imitent encore des tombeaux. » (p. 1489)

52. P. 1490-1491.

53. Chateaubriand, sous la forme rhétorique de l'excuse, dresse la liste imposante des monuments dont il ne parlera pas : « Je sens pourtant que je ne vous ai rien dit, par exemple, que j'ai oublié mille choses que j'aurais dû vous dire. Comment, ne vous ai-je pas parlé de Tusculum, de Cicéron [...]. Mon voyage à Naples, ma descente dans le cratère du Vésuve, mes courses à Pompeïa, à Caserte, à la Solfatare, au lac Averno, à la grotte de la Sibylle, auraient pu vous intéresser, etc. » (p. 1491-1492)

54. P. 1492-1493 : alors que les monuments napolitains n'ont droit qu'à un bref inventaire et à quelques citations littéraires, Chateaubriand consacre une demi-page au tombeau de Scipion, ainsi qu'une longue note (p. 1493-1494).

titue étrangement au tableau attendu des lettres italiennes contemporaines.

« Que de choses me resteraient à vous dire sur la littérature italienne ! Savez-vous que je n'ai vu qu'une seule fois le comte Alfieri dans ma vie, et devineriez-vous comment ? Je l'ai vu mettre dans sa bière ! » (p. 1494)

Conclusion paradoxale que celle de cette lettre, qui promettait un voyage au milieu des ruines de l'Antiquité romaine, et qui s'achève sur le cadavre d'un auteur moderne, au détriment de la littérature et des classiques... Chateaubriand n'épargne même pas à son lecteur les détails les plus macabres :

« [...] le cercueil étant un peu trop court, on inclina la tête du défunt sur sa poitrine, ce qui lui fit faire un mouvement formidable. » (*ibid.*)

Mais c'est peut-être là que le paradoxe s'efface, si l'on songe que le récit d'une autre mise en bière fait écho à celui-ci, à quarante ans de distance, avec l'importance que l'on sait :

« 'En montant tout droit à l'appartement de la duchesse [de Montbazou] où il lui était permis d'entrer à toute heure, au lieu des douceurs dont il croyait aller jouir, [Rancé] y vit pour premier objet un cercueil qu'il jugea être celui de sa maîtresse en remarquant sa tête toute sanglante qui était par hasard tombée de dessous le drap dont on l'avait couverte avec beaucoup de négligence, et qu'on avait détachée du reste du corps afin de gagner la longueur du col, et éviter ainsi de faire un nouveau cercueil qui fût plus long que celui dont on se servait.' [...] Dès le jour de la mort de M^{me} de Montbazou, Rancé prit la poste et se retira à Véretz [...]. »⁵⁵

Ainsi, loin de constituer un *fatras* ou un *monceau de ruines*, comme le prétend son auteur, la *Lettre à Fontanes* est, à l'instar du *Voyage en Italie* tout entier, savamment composée, même si sa composition ne répond guère aux canons du classicisme⁵⁶. Par un système d'annonces, d'échos et de récurrences, elle rend moins

55. *Vie de Rancé*, p. 1020 et 1026. Sur le sens et la fonction de cette *anacoluthie* narrative, cf. R. BARTHES, « Chateaubriand : *Vie de Rancé* », dans *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 111-116.

56. W. A. GUENTNER a bien montré que le dépouillement formel et l'apparente hétérogénéité du *Voyage en Italie* était le résultat d'un choix esthétique, et non d'une contrainte éditoriale (« Chateaubriand et la poétique du fragment », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, XXVI, 1984, p. 31-37).

compte du parcours archéologique annoncé que d'une expérience existentielle, malaisément exprimable par les voies traditionnelles du récit ou du raisonnement. La mise en scène de cette découverte pourrait bien contenir en germe tout le projet des *Mémoires* : dépassant et approfondissant la réflexion sur « le néant des choses humaines » héritée de Volney, Chateaubriand fait peu à peu surgir la dimension temporelle des êtres et des choses, révélée par le sentiment de leur impermanence, à travers une succession d'associations et d'images dans laquelle la description a enfin acquis le premier rôle. Au lieu de se cantonner à la mission strictement informative qui lui est traditionnellement dévolue dans le récit de voyage, elle guide le lecteur dans les méandres de l'imaginaire chateaubrianien, puisque c'est le paysage qui sert de révélateur à celui-ci. L'image du Tibre, « le *flavus Tiberinus* de Virgile », sur laquelle s'achève la lettre, illustre exemplairement cette vocation nouvelle attribuée au paysage et à sa représentation :

« Souvent, par le temps le plus serein, en regardant couler ses flots décolorés, je me suis représenté une vie commencée au milieu des orages : le reste de son cours passe en vain sous un ciel pur ; le fleuve demeure teint des eaux de la tempête qui l'ont troublé dans sa source. » (p. 1496)

Alain GUYOT.

Université Stendhal-Grenoble III.