

ressemblance thématique aussi bien que par d'innombrables liens structuraux, mais il se voit néanmoins obligé de constater (et je suis tout à fait de son avis) que tout cela ne suffit pas à établir une vraie cohérence narrative – c'est-à-dire, pour Bayard, à démontrer que la digression n'en est pas une. Et c'est là que l'analyse trouve une issue psychanalytique au problème narratif en appliquant le concept de dédoublement : le sujet s'est scindé en deux personnages. Suggestion tout à fait adéquate dans une perspective psychanalytique, mais qui n'apporte pas le moindre élément de réponse au problème narratif. C'est que, pour la psychanalyse, la question de la digression ne se pose tout simplement pas – ce qui ressort d'ailleurs parfaitement de toute la seconde partie de cette étude – et que, par conséquent, la notion du dédoublement s'appliquerait tout aussi bien à un Swann parfaitement intégré sur le plan narratif qu'à un Swann corps étranger.

Cela dit, il est évident qu'à côté de l'analyse narrative il y a la rencontre entre un texte et un lecteur individuel, et que les réactions et les attentes de ce dernier relèvent de bien d'autres registres que de la cohérence du récit narré. C'est dans la mesure où Bayard réussit à se dégager des prémisses narratives pour aborder cette rencontre en tant que telle que son étude s'épanouit dans le domaine qui est le sien. Considérer la digression, définie comme un passage *provisoirement* insolite, c'est-à-dire «l'intervalle entre la rencontre de l'écart et sa réduction» (p. 139), est une approche tout à fait intéressante et qui se justifie d'autant plus que cet intervalle est le temps que met le lecteur à relier la digression, soit au corps principal du texte, soit à ses expériences personnelles, soit aux deux à la fois.

En introduisant cette dimension temporelle du côté de la lecture, Bayard situe la «rhétorique mouvante» au centre de la deuxième partie, que jalonnent par ailleurs des chapitres intitulés «Mobiles I, II, III». C'est dans la description de ce mouvement perpétuel, qui dépend de la seule lecture et où la soi-disant digression peut à tout instant se substituer au corps principal – et vice-versa – que réside à mon avis le véritable apport de cette étude. Je regrette, on l'a compris, un ancrage narratif tout à fait hors de propos, de même que la «rhétorique mouvante» me semble trop attachée à la psychanalyse (la question ne relève-t-elle pas *a priori* de l'herméneutique?), mais nul doute qu'il n'y ait là un terrain extrêmement fertile dont l'exploration aurait pu remplir, à elle seule, toute cette étude.

Nils Soelberg

Université de Copenhague.

Fabienne Bercegol : *La poétique de Chateaubriand : Le portrait dans les Mémoires d'Outre-Tombe*. Honoré Champion, Paris, 1997. 500 p.

Cette thèse est d'une très grande importance pour l'étude de Chateaubriand, celle du premier romantisme, et du romantisme en général. Le sujet est vaste – l'auteur recense quelque 260 portraits dans les *Mémoires d'outre-tombe* – mais se révèle particulièrement donnant, aidant ceux qui s'occupent d'histoire littéraire à mieux comprendre la position de Chateaubriand entre classicisme et romantisme, et ceux qui s'intéressent aux genres littéraires à voir les fonctions entremêlées des mémoires et du portrait – tout cela à travers une analyse magistrale de ses portraits littéraires,

faits par Chateaubriand non pour s'y mirer, comme on le croirait d'après l'idée répandue de l'égotisme de l'Enchanteur, mais pour saisir l'Homme dans sa condition historique. Il aura fallu pour bien dégager cette poétique un long travail et ce dans un domaine presque négligé par les spécialistes de Chateaubriand. Le résultat est impressionnant.

Que Chateaubriand tente de définir sa propre historicité en insérant son existence dans le destin de l'époque qui fut le sien, voilà un acquis de la recherche généralement reconnu. Fabienne Bercegol y insiste, elle aussi, mais en nous proposant de voir dans les portraits une forme privilégiée de cette tentative. Le portrait, ce genre spécifique qui remonte au moins au XVII^e siècle et que Chateaubriand a étudié dans les mémoires aristocratiques, chez le cardinal de Retz ou chez Saint-Simon (cf. Yves Coirault, «De Retz à Chateaubriand : des Mémoires aristocratiques à l'autobiographie symbolique», R.H.L.F. 1989), est profondément modifié par son intégration et, dirions-nous, son adaptation aux mémoires, «depuis toujours tirillés entre un pôle historique et un pôle autobiographique» (p. 393).

Une modification intéressante du portrait ressort de la première partie de cette thèse, où l'auteur définit le portrait, cette «modalité» de la description (p. 43), comme «la description directe d'un individu réel, éventuellement d'un personnage de fiction ou d'une collectivité, dont il a pour but de caractériser l'être physique, moral, social. Il peut traiter de l'ensemble de la personnalité ou d'un seul de ses aspects, mais doit s'étendre au minimum sur la longueur d'une phrase» (p. 66). On voit la variété des formes possibles, multipliées par la forme d'«instantanés» ou celle de «jugement définitif». Or, toutes ces formes ont été exploitées par Chateaubriand dans son itinéraire qui l'éloigne d'une conception classiciste (la quête du Beau Idéal) et le rapproche des idées romantiques. Dans *Atala*, *Les Martyrs* et *Les Natchez*, les portraits utilisant à profusion comparaisons et allégories et s'enfermant de la sorte dans leur fonction d'images, ne représentent pas la personnalité d'un individu vue dans sa durée, comme c'est le cas dans les *Mémoires d'outre-tombe* (cf. p. 102) : quand Chateaubriand brosse le portrait de la vicomtesse d'Agoult sur six lignes ou dessine celui de Napoléon, «portrait à épisodes» ou «portrait dispersé» étalé sur plusieurs livres, il reconstruit ce qui est émietté dans le temps, ou laisse la personnalité portraiturée dans ses différentes apparitions dans le temps. C'est que, au premier abord, l'ouverture sur l'histoire est devenue décisive, avec les actions qui s'y déroulent et les contrastes qui y apparaissent.

Distinguant dès le départ entre la représentation physique et la représentation morale du modèle, l'auteur analyse dans la seconde partie du livre la représentation du corps humain, d'abord selon le modèle pictural, ensuite dans le développement du portrait vers le caricatural et le grotesque, tout en réservant une place à l'expression de la beauté. Ce développement est remarquable, dans la mesure où c'est l'esthétique théologique qui pousse Chateaubriand à ouvrir le portrait au laid, à l'horreur et à la mort (p. 203) – «en dépit de toutes ses prises de positions classiques» (p. 227). Il rejoint sur ce point les romantiques, de Hugo à Balzac. Mais alors, dans ce contexte, qu'en reste-t-il, de la beauté? Chateaubriand la réserve, on le sait, aux femmes, selon une esthétique de la grâce et de l'imprécision (p. 254) qui prévaut encore pendant le premier romantisme, non dépourvu d'un certain sens pour tel

défaut physique qui peut susciter «un attrait attendrissant» (p. 257). L'auteur cite, pour appuyer cette approche néoplatonique de la beauté gracieuse, Joubert; je me permets d'évoquer aussi, pour donner une idée de ce que pouvait être les «formes inachevées» et les «figures estompées» dans les portraits de femmes (p. 248), l'exemple de Nodier composant le portrait suivant dans ses *Souvenirs de jeunesse*, portrait propre à faire rêver... et à chercher toutes sortes d'intertextualités (cf. p. 262) :

Quoique je n'aime pas les portraits, il faut cependant que je donne une idée d'Amélie. Elle était assise dans son jardin sous un cerisier en fleurs, que le soleil pénétrait de toutes parts d'une pluie de rayons mobiles, qui tremblait autour d'elle au moindre souffle de l'air. (...) Le charme incomparable de ses traits me frappa moins d'abord que son éclatante blancheur. Leur ensemble avait cependant un défaut, si c'en est un. Ses yeux étaient trop grands, trop longs surtout, mais ils avaient une expression qu'aucune parole ne peut faire comprendre, qui ne passerait pas tout entière, qui s'évanouirait peut-être sous le pinceau d'un ange. (...) deux sources de lumières divines dont les flots subtils s'épandaient autour d'elle, et l'enveloppaient d'une sorte de vêtement.

Ayant insisté sur la vaste gamme des portraits physiques chez Chateaubriand, Fabienne Bercegol conclut en soulignant l'orientation des portraits vers l'aspect moral, ou «l'intériorité d'un être», c'est-à-dire la vérité essentielle, voire la force symbolique des êtres portraitureurs. C'est à cet aspect qu'elle consacre les deux dernières parties de sa thèse.

A Chateaubriand fut donné d'oser approcher, dans la réalité et par suite dans l'écriture, tous les grands de la terre – à leurs dépens, comme on sait. Les portraits des orateurs et des écrivains, des rois et des révolutionnaires, ainsi que celui de Napoléon, sont autant de témoignages (subjectifs) sur le devenir historique. Ce qui subsiste de la société sous l'Ancien Régime, la conversation et les salons, surgit à travers les portraits; suivent des orateurs comme Mirabeau, Marat ou Danton, qui réapparaissent dans des portraits étoffés de citations, où Chateaubriand fait le constat de la dégénérescence politique, mais aussi révèle une sorte de «culte de la parole» (p. 293) qui se retrouve évidemment dans les portraits d'écrivains. Il est juste de souligner, comme le fait Fabienne Bercegol, l'importance accordée par Chateaubriand à Fontanes, donc au classicisme, même dans les années trente (p. 302), et celle qu'il attribue au génie littéraire en général (p. 304; cf. les théories de Paul Bénichou) : «Promis à la mémoire universelle, l'écrivain jouit donc à ses yeux d'un prestige exceptionnel.» D'autre part, chez Chateaubriand, à qui ne vient pas l'idée de prolonger la tradition d'une célébration inconditionnelle de la personne royale, le portrait des rois change : «Le portrait du roi est donc avant tout le discours du souvenir», constate Fabienne Bercegol, forcément, puisque la gloire des rois se situe avant la Révolution, et que la suite n'est qu'histoire de victimes comme Charles X ou de figures ridicules comme Louis-Philippe. Polémiste acerbe dans bon nombre de ces portraits, Chateaubriand participe finalement à la démythification de l'idéal royal (cf. p. 330). Là encore, sa vision de l'histoire est romantique, mêlant grandeur et bassesse, farces et tragédies dans une perspective toute shakespearienne (p. 341).

Cependant, les portraits des révolutionnaires, de même que la première image que Chateaubriand donne de Bonaparte, montrent que la vérité des personnalités considérées est trop complexe pour être expédiée en deux mots (cf. p. 378). C'est pourquoi

Chateaubriand tente de refaire les mythes et de reconsidérer surtout Napoléon dans une perspective entièrement novatrice – si bien que Fabienne Bercegol se trouve invitée à reprendre la discussion des fonctions du portrait, donnant ainsi un élargissement stratégique bienvenu à sa thèse. En effet, nous voici devant une troisième dimension du portrait : la dimension symbolique et la construction par Chateaubriand d'un «mythe politico-héroïque de Napoléon» (p. 384). En tant qu'historien romantique, Chateaubriand entend bien «utiliser le tribunal du portrait» (p. 390), en faisant intervenir la subjectivité et le parti-pris. Le portrait «dispersé» de Napoléon est sans doute la meilleure démonstration de la présence d'un véritable triangle d'acteurs : la personnalité considérée, le Moi de l'auteur, et l'histoire de la société. Dans ce triangle, la légende répandue de Napoléon, chef sublime et défenseur de la liberté, n'a aucune place, et Chateaubriand travaille contre la propagande pour donner une autre image de l'empereur que celle véhiculée par le portrait de David. Napoléon devient dans la vision de Chateaubriand une image construite selon une logique de l'imaginaire, un véritable héros romantique, rêve forgé pour donner sens à l'histoire réelle, et devient de la sorte la vérité absolue. Dans cette image essentiellement symbolique, à côté d'une critique persistante de l'empereur, j'aimerais relever «l'étoffe poétique» et «l'idée de création du réel» (p. 488) grâce auxquelles le portrait de Napoléon peut prendre le relais de l'autoportrait de Chateaubriand (p. 495). Fabienne Bercegol, dans cette dernière analyse, ajoute d'autres traits qui justifient sa conclusion selon laquelle Chateaubriand ne se contente pas de la fonction mimétique du portrait, mais y atteint «la vision panoramique qui caractérise l'épopée romantique» (p. 496).

Admirable par sa sobriété et sa solidité, cette thèse ouvre ainsi de larges et nouvelles perspectives, embrassant le réel et l'imaginaire romantique, tous deux se rencontrant dans le portrait.

Hans Peter Lund
Université de Copenhague

F. R. de Chateaubriand : *Memorie d'oltretomba*, I-II. A cura di Ivanna Rosi. Einaudi-Gallimard, Torino, 1995. 1193 + 1457 p.

Cette belle édition en italien des *Mémoires d'outre-tombe* a été réalisée sous la direction éditoriale de Cesare Garboli dont on lit avec plaisir une importante introduction à l'œuvre de Chateaubriand (p. IX-XCIV), et la direction scientifique d'Ivanna Rosi qui a rédigé une chronologie très détaillée de la vie de l'écrivain (p. XCV-CXLIII), une présentation bien équilibrée des lectures des *Mémoires* (1834-1994) (p. CXLV-CLXXIV) ainsi qu'une chronologie de la création et de la rédaction des *Mémoires* (p. CLXXV-CLXXXVII). La traduction du texte a été faite par Filippo Martellucci, Ivanna Rosi et Fabio Vasarri qui ont également établi les Notes et les Indices des œuvres de Chateaubriand et des noms cités.

On admire le brio avec lequel Ivanna Rosi, présentant les lectures des *Mémoires*, réussit à initier le lecteur à cette longue histoire qui va de la première lecture proprement dite chez Madame Récamier jusqu'à l'ouvrage récent de Jean-Marie Roulin, *Chateaubriand, l'exil et la gloire* (1994), incluant un long passage sur la réception en Italie et les noms de Sainte-Beuve, George Sand, Vigny, Amiel, Baudelaire, Zola,