

Chateaubriand et le génie androgyne

par

Fabio Vasarri

L'écriture autobiographique des *Mémoires d'outre-tombe* dénonce une duplicité fondamentale du sujet, « chimérique » et « positif », et l'élan subséquent vers une conciliation. La rêverie sur la Sylphide implique un fantasme de fusion absolue, où le sujet arriverait à se mêler indissolublement avec l'objet de son désir. De son côté, *René* a inauguré la thématique littéraire de l'inceste adelphique au XIX^e siècle, ce qui revient à poser une dialectique du même et de l'autre, étroitement liée au rêve romantique de l'indifférencié. Ces considérations éparses nous invitent à essayer de situer l'œuvre de Chateaubriand dans la constellation littéraire de l'androgyne originel¹. Le rôle séminal de l'Enchanteur² s'étendrait-il à ce thème si répandu en France tout au long du siècle ? Pourtant, à première vue, l'androgyne ne paraît pas tenter cet écrivain venu trop tôt pour le mythe romantique de l'amour absolu et de l'unité cosmique. L'être double du *Banquet* ne devient un thème majeur en France que sous la monarchie de Juillet, c'est-à-dire à une époque où Chateaubriand, retranché dans son isolement orgueilleux, alimente la fiction de son adieu à la littérature. Ainsi est-il malaisé de formuler des hypothèses, ne fût-ce que sur sa réception de l'androgyne romantique. On sait qu'il connaît *Fragoletta* d'Henri de Latouche, grâce à une mention rapide et obligeante de la préface aux *Études historiques* (OC IX, pp. 50-51). Ce texte, paru dès 1829, a ouvert la voie aux nombreuses variations romantiques sur le thème, mais Chateaubriand n'en retient que le statut de roman historique, précisé dans le sous-titre *Naples et Paris en 1799*. Par ailleurs, nous le verrons, il consacre un chapitre à George Sand dans les *Mémoires d'outre-tombe*. C'est à peu près tout. Il ne se prononce pas sur *Mademoiselle de Maupin* de Gautier, ni, ce qui peut paraître tout de même plus surprenant, sur la version spiritualiste et sublimée du mythe proposée par Balzac dans *Séraphîta*. C'est que, à y

regarder de plus près, ce christianisme teinté d'ésotérisme gnostique et swedenborgien, hérité des illuminés du XVIII^e siècle, ne peut pas l'attirer. « Sujet rebelle pour le Swedenborgisme » (MOT II, p. 62), il arrive à se moquer des propos nébuleux de Saint-Martin ou des pâmoisons mystiques de Madame de Krüdener (MOT III, p. 724), s'en tenant à sa conception religieuse somme toute rationaliste. Sa familiarité même avec une des figures principales de la philosophie mystique de l'époque, Pierre-Simon Ballanche, ne s'est pas traduite apparemment en un dialogue approfondi et fécond. Or, Ballanche contribue à l'élaboration utopique autour de l'androgynie, en lequel il voit le symbole de l'unité primitive à reconstituer, tout comme Saint-Martin ou Swedenborg eux-mêmes, et plus particulièrement l'homme universel, figure du genre humain et emblème de la « palingénésie sociale ». Dans la préface aux *Etudes historiques*, Chateaubriand a inséré une évocation flatteuse de la « théosophie chrétienne » de Ballanche, axée sur la dialectique de « deux dogmes générateurs », la déchéance et la réhabilitation. Le mouvement vers celle-ci correspond bien au sens philosophique de l'androgynie : « L'homme, durant sa laborieuse carrière, cherche sans repos sa route de la déchéance à la réhabilitation, pour arriver à l'unité perdue » (OC IX, p. 40). Toujours est-il que l'adhésion de Chateaubriand à cette doctrine fait problème, et que l'échange intellectuel entre les deux amis reste difficile à déterminer³.

Chateaubriand n'aurait donc pas exploité à fond une suggestion qui appartient à son époque. Pourtant, ce constat doit être nuancé si l'on passe du propre au figuré, de l'ambiguïté sexuelle à la coexistence d'éléments contradictoires susceptibles de se composer en une totalité. C'est sur ce plan que l'écriture de Chateaubriand, qui affectionne le mélange et le contraste, croise cet imaginaire axé sur la dialectique de l'union et de la division. On se souvient de la métaphore surprenante contenue dans l'autoportrait qui ouvre le livre XI des *Mémoires d'outre-tombe* :

Dans l'existence intérieure et théorique, je suis l'homme de tous les songes ; dans l'existence extérieure et pratique, l'homme des réalités. Aventureux et ordonné, passionné et méthodique, il n'y a jamais eu d'être à la fois plus chimérique et plus positif que moi, de plus ardent et de plus glacé ; androgynie bizarre, pétri des sangs divers de ma mère et de mon père. (MOT I, pp. 582-583)

On notera tout d'abord que le syntagme « androgynie bizarre » fait écho à la formule employée par Boileau dans l'incipit de sa douzième satire : « Du langage français bizarre hermaphrodite, / De quel genre te faire, équivoque maudite ? / Ou maudit (...) ». Réminiscence éloquente d'un plaidoyer classiciste et anti-jésuite, où Boileau mène, à partir de l'équivoque linguistique,

une attaque à la duplicité sous toutes ses formes, au nom de la clarté et du goût. Mais l'analogie s'arrête là, puisque le jugement moral et l'auto-accusation de Chateaubriand ne vont pas jusqu'à annuler un conflit intérieur profond, dont on connaît la fécondité sur le plan littéraire. Quoi qu'il en soit, ce passage, un *unicum* pour Chateaubriand dans une forme si explicite, contient une attestation importante de l'emploi figuré du mot « androgyne » dans la première moitié du XIX^e siècle. Essayons de retracer le chemin et les prolongements ultérieurs de cette métaphore, dont l'inscription textuelle ne saurait être innocente ni fortuite.

Un recensement des différentes manifestations peut être utile pour un aspect si peu commenté par la critique. Précisons que la condition préalable de cette enquête est de ne pas opposer d'une manière manichéenne les intertextes artistiques et littéraires du néo-classicisme et du romantisme, mais de les garder simultanément, dans l'équilibre difficile mais réel qui est celui de l'écrivain et de son époque. Il convient en revanche, pour la commodité de l'analyse, de distinguer dès maintenant une imagerie duelle et fusionnelle de l'androgyne (le couple), et une imagerie individuelle et scissionnelle (le moi divisé). Nous serons amenés par là à nous interroger sur la possibilité de dépasser la dichotomie de l'« androgyne bizarre », vers une synthèse éventuelle.

Le couple

On est frappé d'abord par la fréquence des métaphores animales ou végétales exprimant l'union indissoluble du couple. Il faut entendre ce dernier mot dans un sens large, incluant l'amitié et les relations à l'intérieur du même sexe. C'est dans l'œuvre narrative, en particulier dans le texte le plus exempt de l'auto-censure classiciste, *Les Natchez*, que ces images se déploient. Ainsi, les amours exubérantes du couple noir formé par Imley et Izéphar, véritable exception vitaliste au sein de cette épopée funèbre, sont-elles figurées par l'entrelacement étroit de deux serpents (ORV I, p. 459). L'image se représente à propos du pacte d'amitié entre René et Outougamiz, situé au début du roman, mais cette fois-ci l'accent est mis plus résolument sur l'unité :

Chaque homme devient double et vit de deux âmes ; si l'un des deux amis s'éteint, l'autre ne tarde pas à disparaître. Ainsi ces mêmes forêts américaines nourrissent des serpents à deux têtes, dont l'union se fait par le milieu, c'est-à-dire par le cœur : si quelque voyageur écrase l'un des deux chefs de la mystérieuse créature, la partie morte reste attachée à la partie vivante, et bientôt le symbole de l'amitié périt. (ORV I, p. 202)

Chateaubriand a souvent recours à ce thème classique de l'amitié guerrière, teintée d'homosexualité, qui, à partir des modèles antiques, aboutit

au Moyen-Age chevaleresque. Dans les *Martyrs*, il ébauche un couple exemplaire de guerriers francs qui, selon une réminiscence classique, concrétise si l'on peut dire son propre lien par une très réelle chaîne de fer. Comme dans l'exemple précédent, la mort de l'un des deux partenaires entraîne la mort de l'autre :

Leurs belles chevelures se mêlent et se confondent comme les flammes ondoyantes d'un double trépied qui s'éteint sur un autel, comme les rayons humides et tremblants de l'étoile des Gémeaux qui se couche dans la mer. Le trépas ajoute ses chaînes indestructibles aux liens qui unissaient les deux amis. (ORV II, p. 208) ⁴

Figurant la réunion en un point lumineux de deux êtres distincts et pourtant semblables (gémellaires), cette étoile introduit dans le texte la dimension incestueuse, centrale chez Chateaubriand. Quant à la métaphore ignée, elle est moins inquiétante que celle du reptile, mais elle n'en est pas moins sexuelle ; elle contrecarre la présence de la mort, qui projette l'union du couple sur un plan intemporel. On songe à une autre mixtion, celle des chevelures abondantes de Chactas et d'Atala dans le tableau de Girodet représentant la mort de la jeune fille. Les mèches dénouées de Chactas enchevêtrées aux tresses d'Atala évoquent les lianes du décor américain et suggèrent par là, d'une manière analogue aux flammes des guerriers, moins l'impossible réunion métaphysique d'un vivant et d'une morte que la force résiduelle d'une libido non réalisée⁵.

Quant à la métaphore végétale, c'est l'érable qui est chargé d'illustrer la dialectique équivoque du même et de l'autre. La ressemblance physique et morale de Céluta et Outougamiz, frère et sœur, est exprimée par la similitude suivante : « tels, sur un même tronc (...) croissent deux érables de sexe différent » (ORV I, p. 201). Un autre état du texte, dans un fragment du *Génie primitif* (*Des plantes et de leurs migrations*), développe la relation « philadelphe » du couple fusionnel et cache moins l'obsession incestueuse : « tantôt s'inclinant pour s'unir, ils ferment leurs cimes en berceau ; tantôt s'entrouvrant avec lenteur, ils dévoilent l'azur céleste. Si ce n'est pas l'épouse et l'époux, du moins c'est la sœur et le frère ; on les reconnaît aisément à leur air de famille (...) » (EG, p. 1316). Cette oscillation entre identité et altérité réapparaît à propos des deux frères d'armes, lorsqu'Outougamiz se penche sur René blessé, au livre XII de l'épopée américaine : « Comme deux fleurs que le soleil a brûlées sur la même tige, ainsi paraissaient ces deux jeunes hommes inclinés l'un sur l'autre vers la terre » (ORV I, p. 365). Elle hante Chateaubriand, qui la décline aussi sur le mode du contraste déchirant, dans une notation du *Voyage au Mont-Blanc* à propos des arbres de montagne : « Je remarquai deux jumeaux

sortis du même tronc, qui s'élançaient ensemble dans le ciel : ils étaient égaux en hauteur et en âge ; mais l'un était plein de vie, et l'autre était desséché » (OC VI, p. 343). Et de citer un passage de l'*Enéide* qui insiste sur la scission d'une identité heureuse.

L'option épique, le recours au style orné de comparaisons homériques, l'incidence même du référent amérindien constituent les conditions de cette rhétorique de la fusion à deux. Elle articule un discours amoureux axé sur la confiance ou si l'on veut sur l'illusion d'un partage réel, illusion, il faut le préciser tout de suite, très précaire chez Chateaubriand. Arrêtons-nous tout de même sur cet aspect, repérable surtout dans ses épopées. Le mouvement vers l'autre peut aussi s'exprimer par une réduction de la différence sexuelle. Le masculin et le féminin quittent leur polarité rigide pour converger vers un type humain indifférencié. L'absence du caractère sexuel défini et « grossier » anoblit ce type au point d'en faire un idéal désincarné. Dans son *Histoire de l'art de l'Antiquité*, Winckelmann insiste sur le caractère composite et sélectif du beau idéal, qui ne se réduit pas à l'un des deux sexes mais puise à chacun d'eux ce qu'il a de meilleur, et il préconise une atténuation des traits physiques trop marquants. Le beau, c'est l'indéterminé des adolescents grecs, la virilité corrigée par l'apport féminin. On arrive par là à une valorisation, lourde de conséquences en ce qui concerne la littérature romantique, de l'eunuque « oriental », androgyne incarné en ce qu'il offre une image vivante et matérielle du beau idéal⁶. De son côté, Chateaubriand ne s'est pas réclamé directement de l'archéologue allemand. En revanche, il s'est rangé, dès la *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages* de 1795, du côté de la notion classiciste de beauté calme, pure, harmonieuse et contre le sublime orageux et terrifiant de Burke. Par la suite, le voyage en Grèce va orienter l'esthétique des *Martyrs* et de l'*Itinéraire* vers une beauté plastique « peu tourmentée » et « paisible » et vers l'« heureux mélange de simplicité, de force et de grâce » du Parthénon (ORV II, pp. 776, 870)⁷. Quant à la théorie du *Génie* sur le beau idéal, elle s'inscrit manifestement et même d'une façon peu originale dans la réflexion néo-classique. Chateaubriand se borne à insister sur « l'art de choisir et de cacher » (EG, p. 681), et il reste assez vague sur ce qu'il faut choisir ou cacher. Son « beau idéal physique », informulé, est et reste la figure féminine idéalisée, comme il sied d'ailleurs à la tradition chrétienne. Quant au « beau idéal moral », il s'incarne dans le chevalier médiéval, saturé de vertus masculines mais corrigeant son âpreté barbare par la douceur chrétienne. Or, la célébration du guerrier chrétien n'est pas sans évoquer obliquement le discours néo-classique sur l'androgyne, par l'ambiguïté manifeste du pacte de l'amitié masculine. Le clivage qui sépare à cet égard le paganisme relâché du christianisme châtié n'est pas aussi

profond que Chateaubriand le voudrait. Dans les deux cas, l'amitié guerrière l'emporte sur l'amour des femmes : « L'amour, pourtant si cher aux chevaliers, n'avait (...) que le second droit sur leurs âmes, et l'on secourait son ami de préférence à sa maîtresse » (EG, p. 1029). Toute la différence est dans le degré de sublimation, à peu près totale dans le chevalier.

Si Chateaubriand n'a pas revendiqué ouvertement l'idéal esthétique winckelmannien, certains de ses textes attestent un recours occasionnel à cette notion. En particulier, le motif de la ressemblance physique du frère et de la sœur, que l'on a vu à propos de Céluta et d'Outougamiz, atteste déjà, par-delà la thématique incestueuse, une orientation vers la réduction de la différence sexuelle. L'épuration de la libido correspond au goût préromantique, et le *revival* chrétien a tout à gagner d'une vision idéalisée du couple, axée moins sur la tension violente des contraires que sur une similarité paisible et rassurante. Le processus n'est pas à proprement parler symétrique, car c'est surtout le pôle masculin qui s'incline vers son opposé. En un mot, le couple se féminise. Les arts figuratifs nous secourent là encore. Il suffit de parcourir l'abondante iconographie inspirée par *Atala* pour retrouver ça et là ce trait d'époque : l'exotisme aidant (chevelures longues et dénouées ou chignons ornés de plumes, boucles d'oreilles), l'observateur moderne a souvent du mal à distinguer Chactas de l'héroïne. Cela arrive surtout dans les arts mineurs, décoration ou gravure, dont on peut avoir un aperçu dans le « salon Atala » de la Vallée-aux-Loups. Pourtant, on retrouve ce brouillage dans le tableau plus tardif de Delacroix, *Les derniers des Natchez*⁸, où le couple à l'enfant mort de l'épilogue d'*Atala* présente à son tour une certaine indifférenciation qui rend malaisée l'identification du père.

Il s'agit là, bien sûr, d'un trait d'époque et surtout d'un effet de réception, involontaire et imprévu de la part de l'écrivain. Mais les textes eux-mêmes gardent des reflets de la conception winckelmannienne. C'est par exemple, encore dans *Atala*, la comparaison suivante, qui gomme toute virilité du couple et l'oriente vers une féminité sublimée et inoffensive. Chactas évoque le premier baiser qu'il donne à Atala : « Comme un faon semble pendre aux fleurs de lianes roses, qu'il saisit de la langue délicate dans l'escarpement de la montagne, ainsi je restai suspendu aux lèvres de ma bien-aimée » (ORV I, p. 44). Nous avons là, malgré l'allusion érotique aux lianes, une double atténuation, du masculin vers l'animal gracieux et délicat et du féminin vers la fleur. Un peu plus loin, Chactas étreint Atala et affirme : « (...) j'étais plus heureux que la nouvelle épouse qui sent pour la première fois son fruit tressaillir dans son sein » (ORV I, p. 61). A nouveau, le couple est l'objet d'une double idéalisation, compliquée il est vrai

par la relation maternelle, sur laquelle il faudra revenir. La ressemblance de cet amant dévirilisé avec le père tendre et endeuillé du tableau de Delacroix est frappante. La polarisation des sexes serait-elle latente dans *Atala*? Notons que l'union charnelle non idéalisée, où les rôles respectifs des partenaires retrouveraient leur tension oppositionnelle, n'est possible qu'à l'état de pur fantasme : c'est l'union de la liane et du chêne, de deux images authentiquement polarisées, évoquée au début du récit par Chactas lorsqu'il peint à *Atala* l'impossibilité de leur amour et la pousse pour ainsi dire à aimer ailleurs (ORV I, p. 42). Mais ne nous y trompons pas. Irréalisable mais d'autant plus fort, le désir frustré met en marche le récit et le fait avancer bien plus que le discours de la différence apprivoisée ou gommée, avec son imagerie somme toute mièvre.

En poursuivant dans cette voie, il faut évidemment s'arrêter sur la référence, au début des *Martyrs*, à une véritable icône de l'androgyne néo-classique, au *Sommeil d'Endymion* de Girodet. La première apparition d'Eudore, inspirée par le tableau, est celle d'un jeune homme endormi, contemplé par Cymodocée. De la part de Chateaubriand, il s'agit sans aucun doute d'un hommage de circonstance à l'auteur d'*Atala au tombeau* et de son propre portrait le plus célèbre. Dans l'état antérieur du texte (*Les Martyrs de Dioclétien*), on trouvait à la place de Girodet une référence à un bas-relief antique sur le même sujet, décrit aussi dans le *Voyage en Italie* (ORV II, p. 1455). Chateaubriand omet donc celui-ci mais le récupère dans la remarque correspondante (ORV II, p. 509), en signalant la différence entre son texte et la grande toile du Louvre. En effet, on s'aperçoit tout de suite que Chateaubriand a inséré la mention du peintre sans modifier pour l'essentiel le passage, qui était à l'origine une ekphrasis du bas-relief. Voici la version définitive : « [Cymodocée] aperçut un jeune homme qui dormait appuyé contre un rocher. Sa tête, inclinée sur sa poitrine et penchée sur son épaule gauche, était un peu soutenue par le bois d'une lance ; sa main, jetée négligemment sur cette lance, tenait à peine la laisse d'un chien qui semblait prêter l'oreille à quelque bruit » (ORV II, p. 113). Arrêtons-nous ici pour constater que l'orientation du bas-relief, reproduite dans le texte, est opposée à celle du tableau : les deux images sont à peu près symétriques et spéculaires. Qui plus est, l'Endymion antique est beaucoup plus déterminé sexuellement que son avatar néo-classique : la pose du dormeur n'est pas aussi alanguie, il n'est même pas allongé mais appuyé contre un rocher. Le chien, qui dort chez Girodet, est ici bondissant et occupe une bonne partie de l'ensemble, détournant presque l'attention du chasseur lui-même. Enfin, de la peinture moderne à la sculpture ancienne, c'est tout le jeu de la lumière désirante de Diane/Séléné qui se perd. La sécheresse relative du texte de Chateau-

briand, dépourvu de qualifications si ce n'est pour l'abandon au sommeil, correspond assez à cette interprétation masculine. Et pourtant, comme on l'a observé, l'inspiration de Girodet est plus profonde. Chateaubriand récupère dans les *Martyrs* la lumière lunaire, qui ne peut venir que de la source picturale. Le texte enchaîne : « la lumière de l'astre de la nuit, passant entre les branches de deux cyprès, éclairait le visage du chasseur : tel, un successeur d'Apelle a représenté le sommeil d'Endymion. » Comme celui-ci, Eudore est donc un corps offert au regard, extériorisé, ce qui en fait une sorte d'anti-Narcisse et ce qui est rare chez les héros de Chateaubriand⁹. Ajoutons que dans le texte, par la présence de Cymodocée, Eudore devient le point de convergence de deux regards féminins, celui de la jeune fille et celui de la déesse, ce qui renforce la passivité du sujet et sature l'espace du désir. Celui-ci, véhiculé par ce double regard, devient le véritable moteur de la scène.

Un éphèbe (Eudore) et un ange (Cymodocée) : le couple central de l'œuvre la plus néo-classique de Chateaubriand est doué d'une typisation idéalisante qui tente de gommer la différence sexuelle, voisinant par là avec l'androgynie. Il en découle une certaine tendance à la confusion des rôles. A vrai dire, la virilisation de Cymodocée est à peine esquissée, lorsqu'au livre XXIII elle se déguise en garçon pour aller revoir son père incognito. Des réminiscences classiques ôtent à ce topos littéraire toute implication moderniste : « on eût cru voir la légère Camille, le bel Ascagne, ou l'infortuné Marcellus » (ORV II, p. 476). Quant à Eudore, sa féminisation peut même à l'occasion frôler le ridicule involontaire, comme dans la comparaison suivante : « Eudore leva vers le ciel ses bras chargés de chaînes : il parut orné de ses liens comme une jeune épouse de ses bracelets et des franges d'or qui bordent sa robe » (ORV II, p. 443). Sur un plan moins superficiel, c'est le caractère composite, grec et chrétien, d'Eudore qui frappe et fascine Cymodocée : « La gravité de sa parole et la grâce de sa personne formaient à ses yeux un contraste extraordinaire » (ORV II, p. 115). Dans le discours romantique que Chateaubriand anticipe ici, la gravité (plus souvent la force) et la grâce combinées sont au nombre des attributs de la synthèse androgynie. Mais s'il y a bien une inscription dans ce discours, on ne peut s'empêcher de remarquer d'autre part que l'accent est mis moins sur le mélange heureux des opposés que sur leur contraste, et surtout que l'hybride est ici fonctionnel à une opposition paganisme/christianisme (la gravité est toujours chrétienne pour l'auteur du *Génie*) qui dépasse le cadre qui nous occupe.

On peut en conclure que Chateaubriand, tout en imitant un modèle néo-classique, se l'approprie résolument et l'infléchit vers un discours qui lui est propre. S'il reproduit parfois des idées reçues dans les cadres de la théorie

esthétique ou de la compilation érudite, le narrateur se montre plus personnel dans sa relation aux sources. L'hybridation du couple, homme féminisé, femme virilisée, constitue en tout cas un phénomène marginal dans l'œuvre de Chateaubriand, un reflet plutôt pâle de l'esthétique néo-classique. Qu'il suffise ici de songer à la mort simultanée d'Eudore et de Cymodocée, évoquant le sacrifice à Dieu d'une colombe et d'un jeune taureau (ORV II, p. 498) : il n'y a pas de traces de la réunion métaphysique des époux sur laquelle rêveront les auteurs romantiques, mais au contraire une remise en place de la polarité sexuelle. Le mouvement vers l'indifférencié au sein du couple est d'ailleurs secondaire vis-à-vis d'une autre modalité unifiante qui est propre aux *Natchez*, et qui est redevable plutôt de l'éros libertin du XVIII^e siècle. On remarque en effet dans ce texte hybride par définition, mi-romanesque mi-épique, une inscription profonde de l'éros en tant qu'énergie anonyme et impersonnelle, aveugle et barbare, qui se soustrait à l'identification sexuelle et suggère un état primitif d'indifférenciation. Pour Chateaubriand, cette énergie correspond à une exubérance pubérale, proche de la « surabondance de vie » de René (ORV I, p. 128) et du moi des premiers livres des *Mémoires*. Or, le but de cette force aveugle et frénétique semble être l'abolition des différences, voire le dépassement des limites individuelles et la fusion cosmique avec l'âme universelle. En ce sens, cet aspect côtoie le romantisme allemand et anticipe le discours sur l'androgyne dans le romantisme français. Cependant, l'hypertrophie du personnage de René, vers qui tous les désirs multipliés convergent, renverse l'impersonnalité de la libido et s'oppose au développement de l'utopie androgyne. Tout mouvement se ramène au sujet transposé, et l'androgyne se métamorphose en Narcisse. Il y a bien une tension méta-individuelle, mais tout effort pour sortir de soi reste vain¹⁰.

Chateaubriand ne pratique donc le discours de la fusion androgyne qu'en le détournant vers le sujet autonome. A cet égard, il fait preuve d'une sensibilité teintée d'obsession vis-à-vis de la consanguinité d'Adam et d'Eve. On se rappelle que les courants ésotériques, et notamment la gnose, développent la conception de l'Adam androgyne, fait à l'image du Créateur qui se trouve donc être à son tour un principe double. Dans cette perspective, évidemment plus proche de Platon que de l'orthodoxie chrétienne, la différence sexuelle n'est pas antérieure à la Chute, elle en est la conséquence même. C'est pourquoi le rêve d'une rédemption finale du genre humain prévoit une réintégration de l'« unité perdue » de Ballanche, qui dépasse la sexuaction mutilante et punitive. Or Chateaubriand, tout en s'en tenant à la lecture orthodoxe de la *Genèse*, a insisté à plusieurs reprises sur la parenté de l'homme et de la femme originels. Témoin d'abord le passage suivant du *Génie*, à propos du mariage chrétien :

L'épouse du chrétien n'est pas une simple mortelle : c'est un être extraordinaire, mystérieux, angélique ; c'est la chair de la chair, le sang du sang de son époux. L'homme en s'unissant à elle ne fait que reprendre une partie de sa substance ; son âme ainsi que son corps sont incomplets sans la femme : il a la force ; elle a la beauté. (EG, p. 510)

Se marier, c'est donc en quelque sorte rétrograder vers l'origine, et qui plus est vers un état antérieur à la Chute. Mais ce n'est pas la transfiguration mystique du mariage envisagée par Swedenborg, puisqu'il y manque l'élan projeté à l'avant de la réunion métaphysique, qui transforme le couple terrestre en un tout indissoluble. Ceci est le postulat de *Séraphîta*, esquissé aussi dans un texte tout proche de Chateaubriand, cette « sœur cadette de René » qu'est *Valérie*¹¹. Malgré le voisinage de Ballanche et de Madame de Krüdener, Chateaubriand reste donc imperméable à la suggestion mystique, puisqu'il la côtoie sans arriver à formuler une utopie de la réintégration. Dans ces limites, la consanguinité l'obsède. Encore dans le *Génie*, il cite un passage de *Paradise Lost* de Milton : « Retourne, belle Eve ! sais-tu qui tu fuis ? tu es la chair et les os de celui que tu évites. Pour te donner l'être, j'ai puisé dans mon flanc la vie le plus près de mon cœur, afin de t'avoir ensuite éternellement à mon côté. O moitié de mon âme, je te cherche ! Ton autre moitié te réclame » (EG, p. 655)¹². C'est par le détour de la polyphonie citationnelle que la thématique chrétienne des deux moitiés, transposition de la source platonicienne, s'infiltré dans le texte de Chateaubriand. Ses propres mots ne sont pas tout à fait les mêmes, puisque l'accent est mis, comme d'habitude, sur le sujet hypertrophié. La mise en place textuelle de la Sylphide, de *René aux Mémoires*, peut être lue comme un discours ambigu sur la fusion androgyne et sur le rêve d'unité. Dans la nouvelle (et dans le fragment sur *L'amour* du *Génie*, EG, p. 1350), on le sait, la Sylphide est largement préfigurée. Ce fantôme cumulatif, puisqu'il réunit plusieurs femmes, est d'abord panique et objectif, virtuellement capable d'arracher le sujet à son cercle clos (« tout était ce fantôme imaginaire, et les astres dans les cieux, et le principe même de vie dans l'univers », ORV I, p. 129). Dans un passage célèbre des *Mémoires*, on assiste même à une fusion fantasmatique et à l'anéantissement du moi :

Accablé et comme submergé de ces doubles délices, je ne savais plus quelle était ma véritable existence ; j'étais homme et je n'étais pas homme ; je devenais le nuage, le vent, le bruit ; j'étais un pur esprit, un être aérien, chantant la souveraine félicité. Je me dépouillais de ma nature pour me fondre avec la fille de mes désirs, pour me transformer en elle, pour toucher

plus intimement la beauté, pour être à la fois la passion reçue et donnée, l'amour et l'objet de l'amour. (MOT I, p. 228)

Le rêve fusionnel de la Sylphide représente une importante exception au solipsisme de Chateaubriand, et il marque sa proximité la plus grande de l'androgyne désincarné et sublimé des romantiques. Le côté adolescent ajoute même à cette suggestion les traits essentiels de l'indifférencié et de l'hésitant, constitutifs de l'androgyne : la Sylphide a seize ans, tout comme le héros autobiographique et comme d'autres jeunes filles convoitées¹³. Il n'en est pas moins vrai que l'abdication du sujet à soi-même pour une fusion panique et cosmique reste ici purement conjecturale. Un diagnostic sexologique, onaniste du fantasme chateaubrianesque est facile et plausible : on le retiendra surtout dans la mesure où il confirme le rôle du sujet dans la construction de l'objet du désir. La compagne imaginaire du jeune homme, la Sylphide du rêve de fusion, reçoit sa détermination la plus correcte dans *René* : cette femme, c'est « une Eve tirée de moi-même » (ORV I, p. 130), et c'est cette notion qui va s'imposer.

Le moi divisé

L'hypertrophie du sujet nous mène tout naturellement de la conception duelle à la conception individuelle de l'androgyne, prépondérante chez Chateaubriand. La distinction peut paraître fallacieuse, puisque l'androgyne platonicien symbolise l'union ou si l'on veut la réabsorption des contraires dans un tout. Elle est pourtant opérante au moins en ce qui concerne le mythe littéraire du XIX^e siècle, qui présente les deux aspects. Tout est dans le jeu entre réunion heureuse et scission déchirante. D'une part, nous remarquons la réminiscence platonicienne, par exemple chez Balzac (notamment dans *Séraphita*) ou chez Gautier (*Spirite*) ; ces textes mettent en place le mouvement vers l'unité et la fusion éternelle. D'autre part, *Mademoiselle de Maupin*, *Sarrasine* ou *La fille aux yeux d'or* nous conduisent vers le moi divisé. Le mouvement est inverse : l'individu, loin de se fondre avec l'autre, se divise par une scission irréparable. D'emblème de la totalité qu'il était, l'androgyne devient peu à peu la figure de cette division. En même temps il se charge d'éléments troubles, inquiétants ou scabreux. C'est le monstre de la transgression sexuelle multiple et variée, allant de l'asexualité à la perversion polymorphe, de l'auto-érotisme à la bisexualité. Ce second modèle va se perpétuer tout au long du siècle, jusqu'à la prolifération décadente. Mais son caractère pervers d'asexué/bisexué, *neutrum utrumque* ambigu et contradictoire, n'est souvent que l'épiphénomène d'un discours sur la conscience déchirée du sujet moderne. Toutefois, répétons-le, c'est au sein même de la littérature romantique que s'amorce le mouvement vers la division. L'incarnation de l'être double dans un personnage romanesque

implique toujours le risque d'une dégradation matérielle. Pur concept de nature métaphysique, sa réalisation dans un être de papier soumis aux exigences de la représentation comporte une ambiguïté irréductible. Incarnée, la créature idéalisée a du mal à cacher sa parenté avec les manifestations réelles de l'indécision sexuelle.

Une issue à cette impasse consiste évidemment dans le recours à la sublimation angélique, comme dans *Séraphîta*. L'ange fournit le modèle privilégié de l'androgynisme fusionnel de Platon dans une perspective chrétienne. A l'orée de l'élaboration romantique, Chateaubriand exploite au moins deux fois cet alibi sublimé, dans le cadre approprié du merveilleux chrétien épique. Ainsi, au livre XII des *Martyrs*, Uriel, ange des saintes amours, intervient dans l'action pour inspirer à Eudore la passion pour Cymodocée. Armé d'un flambeau et d'une flèche d'or, cet Eros chrétien, « le plus beau des Esprits du ciel », est doué d'un semblant androgynisme. Voici sa caractérisation succincte :

Sa naissance ne précéda point celle de l'univers : il naquit avec Eve, au moment même où la première femme ouvrit les yeux à la lumière récente. La puissance créatrice répandit sur le Chérubin ardent un mélange des grâces séduisantes de la mère des humains, et des beautés mâles du père des hommes : il a le sourire de la pudeur et le regard du génie. (ORV II, p. 300)

Le rôle d'intermédiaire d'Uriel légitime l'empreinte païenne qu'il garde, et le fait qu'il symbolise la passion amoureuse justifie son aspect ambigu. Mais, dans son cas, l'hybridation entre paganisme et christianisme qui traverse *Les Martyrs* apparaît spécialement trouble, et le second élément a du mal à l'emporter sur sa matrice hellénique (Eros), ou sur son analogie avec l'Hermaphrodite ovidien d'avant la fusion dégradante avec Salmacis, mélange harmonieux des ascendances respectives des deux parents divins qui composent son nom.

Dans *Les Natchez*, texte hybride et moins discipliné, cette ambiguïté s'accroît. Il faut se reporter au livre XII, le livre de la passion à peine cachée d'Outougamiz pour René, ce mélange singulier de raideur néo-classique et de pathos romantique. Rappelons le contexte : Outougamiz prend soin de René, son compagnon d'armes et futur beau-frère, avec un dévouement et une tendresse sans bornes. Les deux amis reviennent d'une guerre, ils essayent péniblement de rejoindre les Natchez, et René est blessé.

Outougamiz eut un songe. Une jeune femme lui apparut : elle s'appuyait en marchant sur un arc détendu, entouré de lierre comme un thyrsos ; un chien la suivait. Ses yeux étaient bleus ; un sourire sincère entrouvrait ses lèvres de

rose ; son air était un mélange de force et de grâce. Presque nue, elle ne portait qu'une ceinture, plus belle que celle de Vénus. (ORV I, p. 353)

Voilà le mélange de la force et de la grâce, attributs sexués complémentaires, et le thyrses, symbole dionysiaque qui va dans la même direction puisqu'il allie le dur et le doux, le droit et l'ondoyant. Quant à Dionysos lui-même, son implication androgyne n'a pas besoin d'être soulignée. Ajoutons même qu'il s'agit pour l'auteur du *Génie* et des *Martyrs* d'une des cibles majeures de la polémique anti-païenne, du dieu du désordre moral et de la dégradation. Dans cette page des *Natchez*, il est à peine évoqué mais il représente tout de même une donnée instable, une sorte d'équivalent hellénique des divinités amérindiennes qui vont être supplantées par la « vraie » religion, comme on va le voir. Selon la rhétorique imagée des sauvages, Outougamiz demande à cette créature tout à fait païenne de lui indiquer où il pourra trouver des herbes médicinales pour soigner « l'érable » (encore !) qu'il a planté. La divinité indienne consent et se transforme peu à peu, prenant les formes très chrétiennes de l'Ange de l'Amitié. Celui-ci, un séraphin comme plus tard l'ange balzacien, termine son apparition par une assumption au Ciel, d'où il continuera de protéger les deux amis (ceci étant le sens explicite du rêve). La christianisation de la source païenne est donc très marquée, et la métamorphose a pour effet de gommer toute référence à l'apparence androgyne initiale de la vision onirique. Il n'y a pas jusqu'au mélange des contraires qui ne puisse être récupéré dans une perspective chrétienne, puisque c'est le Seigneur « qui est la force et la grâce », selon une formule de saint Ambroise (EG, p. 1341). Enfin, l'assumption est formulée d'une manière qui adapte la « noble simplicité » et la « grandeur calme » de l'esthétique winckelmannienne à la gravité chrétienne : « Cette Vertu calme ne se meut point avec la rapidité des messagers qui portent les ordres redoutables du Tout-Puissant ; son assumption vers la région de l'éternelle paix, est mesurée, grave et majestueuse » (ORV I, p. 354).

Ces anges somme toute occasionnels constituent de rares exemples d'androgynes sublimés chez Chateaubriand. En revanche, les exemples d'une androgynie individuelle ambiguë ou manifestation négative ne manquent pas. La levée de l'auto-censure dans *Les Natchez*, du moins dans la partie échappée à la restauration épique tardive, favorise même une allusion à une manifestation matérielle de l'androgynie. Dans un défilé des nations indiennes, à l'occasion d'une assemblée, voici la délégation des Paraoustis : un prince à la mine « fière, mais aimable », suivi par un « androgyne, être douteux très commun chez les Paraoustis » (ORV I, p. 479). Que vient faire cette évocation inattendue ? La notation n'a pas de suite et elle fonctionne manifestement comme un effet d'exotisme, ancré

dans la littérature de voyage qui constitue une source constante des *Natchez*¹⁴. En tout cas, le fait que l'être ambigu porte les armes du Chef renvoie à une conception primitive et superstitieuse, étrangère à l'Europe moderne, de l'androgynisme en tant que demi-dieu redoutable. Cet exotisme culturel est donc observé, le temps d'une phrase, comme un phénomène bizarre sur lequel Chateaubriand ne reviendra pas. A moins que son inscription au sein de l'épopée de l'Eros pandémique et polymorphe ne donne à cette silhouette une valeur d'emblème.

L'apparence androgynisme retient parfois l'attention de Chateaubriand, mais il tend plutôt à souligner une ambiguïté mentale, qui comprend aussi, bien sûr, la sexualité. Tant l'homme que la femme peuvent présenter cet état douteux et hésitant, envisagé comme un entre-deux inquiétant. C'est le cas d'Héliogabale : « Homme et femme, prostitué et prostituée, il n'aurait pas été plus pur quand il se fût consacré au culte de Cybèle, comme il en eut la pensée » (OC IX, p. 153). Même privée de la sexualité agissante, l'androgynie d'Héliogabale évoluerait tout entière dans l'espace de la perversion, car chez ce champion du vice la puissance de la libido déchaînée s'accompagne d'un programme libertin très concerté et raffiné. En tout cas, l'évocation des *Etudes historiques* est saisissante et elle n'est pas dépourvue d'une grandeur sombre. L'androgynie décadente, inspirée par le fantasme de la dégradation du monde classique, n'est pas très loin. L'empereur romain offre en outre un terme de comparaison pour les excès des Valois et en particulier d'Henri III, « Elagabale chrétien » (*Analyse raisonnée de l'histoire de France*, OC X, p. 305). Rappelons que Chateaubriand cite dans les *Mémoires*, à propos des Mignons du monarque, un texte méconnu et anonyme de 1605, *L'Isle des hermaphrodites*, où la référence au mythe fonctionne, du moins en ce qui concerne l'effet de citation, comme une allusion très malicieuse. Il n'y a pas de doute quant au but satirique et même offensif, de la part de Chateaubriand, de cette citation érudite, puisqu'il propose de voir dans les Mignons d'Henri III « l'original du dandy » anglais (MOT III, p. 98)¹⁵. Mais l'observation de l'androgynisme « incarné » peut produire aussi des formules plus complexes, si c'est la femme qui est concernée. Ainsi, Elisabeth I^{re} d'Angleterre, « étrange composé d'homme et de femme », être énigmatique et asexué qui « ne paraît avoir eu dans sa vie enveloppée d'un mystère qu'une passion et jamais d'amour », laisse entrevoir un côté plus intériorisé vis-à-vis des souverains masculins (*Essai sur la littérature anglaise*, OC XI, p. 604). Est-ce de ce repliement sur soi et de cette autarcie que la reine tire sa puissance et sa prospérité ? Quoi qu'il en soit, on peut voir là une autre anticipation de la conception décadente, marquée par une virginité trouble qui n'est pas évidemment la valeur chrétienne. Nous reviendrons sur ce fantasme autoérotique et solipsiste. Quant à la femme mascu-

line, c'est George Sand qui en offre le cas le plus développé. Le chapitre des *Mémoires* qui lui est consacré est axé sur l'affrontement du vieil défenseur du christianisme et des valeurs surannées avec la femme auteur non-conformiste, cherchant la voie d'une féminité nouvelle. Le mémorialiste juge les romans de George Sand avec une lucidité remarquable : conformément au rôle qu'il endosse, il en blâme le côté scandaleux et immoral, mais il en souligne aussi la nouveauté et le « style franc », et il admet : « le talent de madame Sand a quelque racine dans la corruption ; elle deviendrait commune en devenant timorée » (MOT IV, p. 546). Or, l'androgyne symbolique de l'auteur, à partir du nom de plume, conditionne ce regard sur son œuvre¹⁶. C'est elle qui en constitue d'abord l'image sensible : « je n'ai point vu madame Sand habillée en homme ou portant la blouse et le bâton ferré du montagnard : je ne l'ai point vue boire à la coupe des bacchantes et fumer indolemment assise sur un sofa comme une sultane : singularités naturelles ou affectées qui n'ajouteraient rien pour moi à son charme ou à son génie » (MOT IV, p. 547). La dénégation est là pour nous suggérer qu'au contraire c'est ainsi, dans sa tenue androgyne, que Chateaubriand imagine Sand et qu'il la fantasme peut-être. C'est que la polarité sexuelle des deux écrivains est inscrite au cœur de ce texte sur l'androgyne. Les allusions mêmes au lesbianisme « oriental » de Sand, tout en prolongeant le discours sur la co-présence du masculin et du féminin, finissent par tout ramener au point de vue du pôle masculin. Chateaubriand sème dans son texte des indices discrets : la vallée de Gomorrhe, une citation de Sapho et surtout cette allusion plus retorse : « Autrefois j'eusse été plus entraîné par les Muses ; ces filles du Ciel jadis étaient mes belles maîtresses ; elles ne sont plus aujourd'hui que mes vieilles amies : elles me tiennent le soir compagnie au coin du feu, mais elles me quittent vite ; car je me couche de bonne heure, et elles vont veiller au foyer de Madame Sand » (MOT IV, p. 544). Il y a une opposition d'âge et de sexe, qui relègue doublement Chateaubriand dans un rôle à l'écart, mais ce n'est pas sans une fascination cachée qu'il envisage ce gynécée moderne. D'ailleurs, le motif de la femme virilisée est contrecarré par le procédé allusif, passablement méchant, qui, à travers un ample catalogue de courtisanes antiques aux noms rares et bariolés, fait de George Sand une sorte de prostituée cultivée. La mollesse du harem et le tabac ajoutent une couleur orientale à ce portrait fantasmé de la féminité non résignée, menaçante mais pas vraiment dangereuse ni castratrice, comme elle le deviendra tout au long du siècle. Au reste, la fascination secrète et la distance ironique de Chateaubriand vis-à-vis de son propre rôle moralisateur sont attestées par un fragment du texte qui relate une rencontre avec l'auteur d'*Indiana*, où l'apologiste du

christianisme renonce à sa mission édifiante et finit par encourager l'âme pécheresse à persévérer dans sa voie (MOT IV, p. 546, var. s).

Peut-on en conclure que nous avons là une revanche du principe masculin, qui reste intact et imperméable à la menace de l'androgynie moderne ? La réponse est nuancée, puisque l'affirmation égotiste, très « phallocentrique » en l'occurrence, se double d'une intuition perspicace de l'altérité féminine à partir d'un modèle nouveau, proto-féministe, voire d'une clairvoyance quant à sa diffusion ultérieure. Il y a toutefois une autre intuition qu'il importe de souligner ici. Dans le portrait de George Sand, l'hybride sexuel est perçu encore une fois dans une dialectique très moderne de l'asexué et du polymorphe. A propos de *Lélia*, et faisant allusion au motif principal de scandale dans la réception contemporaine du roman, c'est-à-dire à la frigidité de l'héroïne et à sa réflexion sur la sexualité, Chateaubriand affirme : « de la nature de l'orgie, il [le roman] est sans passion, et il trouble comme une passion » (MOT IV, p. 542). Or *Lélia*, figure-clé de la féminité pensive et rebelle au pouvoir masculin, se signale justement par un refus du corps, doublé d'une hypertrophie cérébrale. Frigide, virtuellement homosexuelle et incestueuse, elle illustre à sa manière l'androgynie individuelle, repliée sur elle-même et solitaire, qui constitue au sein même du romantisme le germe de la conception décadente et qui hante Chateaubriand lui-même, quoique dans une perspective différente.

L'option célibataire finit par orienter l'individu sexué vers une androgynie trouble, « autotélique ». C'est évident notamment dans l'érotique des *Aventures du dernier Abencérage*, ce texte où le renoncement noble, à la manière de *La Princesse de Clèves*, se double de, ou a pour effet, une option moins innocente. Rappelons que ce récit s'ouvre par une castration symbolique, ou du moins par une féminisation dégradante. « Pleure maintenant comme une femme un royaume que tu n'as pas su défendre comme un homme » (ORV II, p. 1361), dit la mère de Boabdil, dernier roi arabe de Grenade à celui-ci, près de quitter à jamais la ville. Et les images de la virilité humiliée des vaincus se multiplient dans le texte. Qui plus est, une ambivalence profonde marque à tel point les rapports entre les personnages, que la différence sexuelle en est brouillée. L'amitié guerrière de don Carlos pour Lautrec est à peine moins ambiguë que celle d'Outougamiz pour René. Comme le sauvage, le noble Espagnol offre à son ami la main de sa sœur, souhaitant instaurer une parenté à la claire valeur substitutive. Nulle part il n'est question d'un mariage possible, ne fût-ce que pour lui assurer une descendance, pour don Carlos lui-même, qui, voué à un célibat chevaleresque, est prêt à renoncer à ses biens en faveur de Blanca (ORV II, pp. 1371, 1383). Les traits dominants de don Carlos sont

la dureté, la fierté, l'austérité. Il est fermé sur lui-même, imperméable, une effigie, presque caricaturale dans sa raideur, de la masculinité guerrière et aristocratique. Lautrec, quant à lui, est doué d'une beauté discrètement androgyne : « Deux moustaches noires comme l'ébène donnaient à son visage naturellement doux un air mâle et guerrier » (ORV II, p. 1384). L'ambiguïté frappe même le couple central de la nouvelle, en contrepoint du désir mutuel qui en est le moteur. La danse mauresque de Blanca est un véritable caprice, une fantaisie fondée sur l'imprévu et le pouvoir métamorphique de la danseuse. Les signes de la féminité séductrice s'y mêlent à des traits plus inattendus : « le pas noble et presque guerrier », la « voix légèrement voilée » (ORV II, pp. 1373-74). Aben-Hamet, de son côté, est féminisé du fait de son appartenance aux vaincus qui ont dû déposer leur épée, pleurer la patrie perdue et se consacrer à des activités inoffensives. Bref, ce quadrilatère aristocratique est irréductible à la polarité sexuelle, au sens biologique du terme. Les rôles sont troublés. En apparence, Don Carlos est l'ami fraternel de Lautrec, qui, comme l'Abencérage, aime la sœur de son ami. Mais la tension du désir est beaucoup plus complexe que cette rivalité chevaleresque ne le ferait penser. Dans la réalité de l'écriture, il y a un partage des rôles, actif pour Don Carlos et Aben-Hamet, passif pour Blanca et Lautrec ; pour ne citer qu'un exemple, ceux-ci ne font qu'assister et intervenir tardivement au duel des deux premiers (ORV II, p. 1388). Ce partage est d'ailleurs à son tour très approximatif, puisque Blanca peut prendre à l'occasion un rôle dominateur sur ses deux amoureux.

Quoi qu'il en soit, le genre biologique n'a pas cours dans ce texte à la modernité paradoxale. L'éros indifférencié des *Natchez* y revient avec des couleurs à peine moins sombres, et sous une forme modifiée. Le leitmotiv du désir inassouvi présente ici un corollaire inédit, l'adoption d'un régime solipsiste. On se souvient de la dispersion finale des quatre protagonistes. La structure complexe et entremêlée du texte, avec son champ de rapports de forces et de désirs, finit par former un quadrilatère aux angles bien distincts. Ce n'est pas pour autant une reconstitution de la différence sexuelle, loin de là. Bien avant la séparation finale, Blanca prédit la stérilité des dynamiques amoureuses du texte, par une réplique-manifeste : « Qu'importent d'ailleurs des fils que tu ne verras point, et qui dégèneront de ta vertu ? Don Carlos, je sens que nous sommes les derniers de notre race ; nous sortons trop de l'ordre commun pour que notre sang fleurisse après nous : le Cid fut notre aïeul, il sera notre postérité » (ORV II, p. 1386). Le refus de la procréation dit bien la situation de l'aristocratie d'Ancien Régime qui a survécu à la Terreur, et son élan suicidaire. Postérité, avenir, progrès sont niés au profit d'une tradition glorieuse et mori-

bonde. Le traumatisme révolutionnaire bloque non seulement tout élan vital, mais aussi tout mouvement vers un état indifférencié d'avant la Chute. En revanche, la clôture du moi n'a jamais été exprimée de façon aussi claire, et on a reconnu avec raison dans les mots de Blanca « le cri de la jouissance célibataire »¹⁷. Il y a bel et bien une transgression sexuelle et morale dans ces rejetons de dynasties déchues ou en voie d'extinction, étrangers à « l'ordre commun », c'est-à-dire à la norme sociale (situés trop haut ou trop bas), éthique (le refus du mariage et de la famille), religieuse (la tentation de l'apostasie) ou autre. Ce thème, qui traverse les récits de Chateaubriand, avait été formulé dans des termes presque identiques par Chactas, rappelant son filleul à l'ordre à la fin de *René*, puisqu'« il n'y a de bonheur que dans les voies communes » (ORV I, p. 145). Ce qui dans le cycle américain constituait la hantise de l'extinction (de la famille de René, de la nation entière de Natchez), se prolonge et se précise dans l'*Abencérage* vers une voie qu'il faudra bien appeler pré-décadente, si l'on songe à la délectation latente du cri de Blanca. L'androgynie est une présence dissimulée mais essentielle à la compréhension du texte. Il y figure moins l'inceste originel que l'impuissance et la stérilité du sujet renfermé sur lui-même, autonome et solipsiste.

Certes, le célibat religieux constitue la face noble de la clôture du sujet. Chateaubriand se donne beaucoup de mal, dans le *Génie* (EG, pp. 495-505), pour le défendre et pour célébrer la virginité, qui se révèle être le véritable enjeu de son discours. Le texte s'organise autour du prestige de l'asexualité, vantant ses bienfaits chez la jeune femme, image positive par excellence de la chasteté chrétienne, mais aussi chez l'homme mûr et chez le vieillard. L'histoire naturelle fournit également des preuves de l'excellence de la virginité. Chateaubriand évoque les arbres sans semence, consacrés aux mânes « parce que la mort est stérile, ou parce que, dans une autre vie, les sexes sont inconnus, et que l'âme est une vierge immortelle » (EG, p. 502). Il y a une hiérarchie de l'asexué, du végétal à l'être humain, et des anges, évoqués à leur tour dans ces pages, jusqu'à Dieu. Il faut être vierge pour ressembler au Créateur. On songe à un passage étrange de l'édition originale du *Génie* : « Il n'est point l'enfant des générations, il n'est point une œuvre créée, il ne s'unit qu'à sa propre essence pour engendrer ; Dieu est lui-même le grand Solitaire de l'univers, l'éternel Célibataire des mondes » (EG, p. 505, var. *a*). Cette épithète outrée montre le véritable père de l'Adam androgynie, fait à son image. Elle atteste le fantasme de l'unité originelle, et surtout elle prouve le véritable enjeu de l'éloge du célibat et de la virginité. La valeur suprême n'est pas le renoncement humble et stérile, c'est au contraire la fécondité, la puissance créa-

trice de l'individu. Tout se passe à l'intérieur d'une entité unique. Il suffit d'un dédoublement narcissique pour mettre en marche le désir et la vie¹⁸.

Le génie

Derrière l'apologie de la doctrine et la glorification du Dieu chrétien, un autre discours s'articule, portant sur l'homme créateur et sur la production artistique, en particulier littéraire. Un discours sur soi, en dernière analyse, et sur l'écriture. « Les hommes de ma sorte se doivent-ils marier ? », se demande le mémorialiste, célibataire manqué, dans un fragment non publié (MOT I, p. 474, note A). Ce texte finit par se rattacher manifestement au thème de la fécondité individuelle, puisque Chateaubriand s'y compare à « Adam créé avant la formation de la femme », c'est-à-dire, on l'a vu ailleurs, à une totalité indifférenciée, autonome et puissante. Mais, loin de rester enfermée dans son cercle, cette totalité a besoin de s'exprimer, de projeter au dehors son trop-plein, en un mot d'exercer ici-bas la faculté créatrice qu'elle a reçue de « l'éternel Célibataire » à l'image duquel elle est faite. On songe à une page éloquente des *Mémoires* (MOT II, pp. 193-94), où le « génie natif » de l'auteur est comparé à une sorte de sève surabondante et irrépressible, et où le flot de l'écriture tient de la sécrétion corporelle. Or, qu'est-ce, au juste, que le « génie » dans la perspective du sujet de l'écriture ? Une réponse exhaustive dépasserait vite le cadre de cette étude, mais on peut se borner à repérer quelques manifestations littéraires de cette plénitude idéale. On se souvient des « génies-mères », bizarre hyperbole néo-classique par laquelle Chateaubriand désigne les grands écrivains nationaux dans *l'Essai sur la littérature anglaise* et dans les *Mémoires*. Homère, Dante, Rabelais, Shakespeare « semblent avoir enfanté et allaité tous les autres [écrivains] » (MOT II, p. 616). Ils sont omniprésents, ils créent des langues, ils fondent des littératures ; comme Noé, ils sont doués d'une faculté régénératrice et ils « recommenc[ent] la création après l'épuisement des cataractes du ciel » (MOT II, p. 617). Ils dépassent les limites objectives de leur espèce pour atteindre à une plénitude et à un pouvoir surhumains. Or, la métaphore maternelle oriente ces hommes vers l'androgyne. La détermination sexuelle est clairement réductive pour eux, qui, dans *l'Essai sur la Littérature anglaise*, sont tour à tour « mères » et « dominateurs », réalisant la synthèse des contraires¹⁹. Ce sont des « individualités universelles » (OC XI, p. 735), oxymoron qui évoque discrètement l'« homme universel » de la philosophie mystique. On songe aussi à la valeur fertile de la bisexualité dans le monde antique et au culte mystérieux d'Hermaphrodite. Enfin la source dominante, biblique, accomplit la christianisation de ce thème à travers les figures paradigmatiques de Noé et surtout d'Adam. Voilà l'androgyne

positif pour Chateaubriand. L'éphèbe néo-classique, doux et féminisé, est remplacé par un modèle romantique, puisque c'est l'origine d'une tradition nationale, et nettement plus masculin, mais qui contient en lui-même le féminin avec sa faculté générative. Les traits « modernes » de l'excès et de la démesure se greffent sur la souche classique. Et la fécondité du « génie-mère » anglais (OC XI, pp. 587-588) n'est pas sans évoquer, sur un mode euphorique et vitaliste, la surabondance de René et du moi des premiers livres des *Mémoires*.

Il importe en effet de préciser l'investissement personnel de l'auteur à ce sujet. Dans *l'Essai sur la littérature anglaise*, le discours sur les « génies-mères » se présente sous une forme plus articulée. La fin de la deuxième partie correspond de près au texte des *Mémoires*. Beaucoup plus loin, au début de la cinquième partie, l'auteur revient sur ce sujet. Un ton sensiblement pessimiste marque le passage de l'âge d'or de la littérature anglaise « classique », qui avait vu l'essor de Shakespeare et de Milton, à l'esprit du XVIII^e siècle, point de départ d'une décadence irréversible. Chateaubriand rétracte donc en quelque sorte le panégyrique des grands écrivains, au nom d'une perte de confiance dans la survie littéraire : seuls Homère et Virgile restent des « génies-mères » authentiques, car ils ont utilisé des langues véritablement universelles (OC XI, p. 732). La fécondité des autres est minée par une sorte de tare congénitale, la faiblesse des langues nationales, dispersées et chétives. Or, dans la suite du texte (OC XI, p. 735), Chateaubriand se repent de nouveau et attribue sa réfutation du génie-mère à un pessimisme excessif vis-à-vis de la gloire littéraire, à un mouvement d'humeur ou si l'on veut à une projection personnelle. Si son scepticisme lui interdit la confiance dans le progrès littéraire, libre aux nouveaux talents, « hommes et femmes » (retenons cette parité intellectuelle), d'y croire. Bien sûr, il faut se garder de prendre à la lettre tant de modestie. C'est en somme sur la survie de ses propres ouvrages que l'écrivain s'interroge. Mais, d'abord, peut-il aspirer au génie fécond et androgyne ? Dans la deuxième partie de *l'Essai* et dans les *Mémoires*, la définition de « génie-mère » s'appliquait strictement aux fondateurs des langues et des littératures nationales. Ici, la liste est sensiblement différente. En ce qui concerne la France, on remarque la disparition de Rabelais, motivée peut-être par la difficulté d'attacher à cet auteur insituable une tradition sûre, et l'inclusion de quelques auteurs classiques qui ne sont pas à proprement parler des pionniers²⁰. On peut en conclure que la fécondité bisexuelle du génie doit être entendue dans un sens large, qui dépasse le gigantisme des fondateurs. Par là, le descendant lointain peut aussi se mesurer avec le génie androgyne.

D'autre part, l'image de la maternité fantasmatique n'est pas rare chez Chateaubriand. Les métaphores transsexuelles sont éloquentes. On a

mentionné plus haut l'étreinte de Chactas et d'Atala pendant l'orage, et le commentaire du premier : « j'étais plus heureux que la nouvelle épouse qui sent pour la première fois son fruit tressaillir dans son sein » (ORV I, p. 61). On ne pourrait exprimer plus clairement la conception narcissique de l'émoi érotique. Dans le cas d'Outougamiz soignant René blessé, la féminisation est encore plus nette : « on eût dit d'une matrone laborieuse qui arrange au matin sa cabane, ou d'une mère qui donne de tendres soins à son fils » (ORV I, p. 354). Ce dernier exemple est d'autant plus éloquent qu'Outougamiz (20 ans) est beaucoup plus jeune que René (32 ans). Néanmoins, il a un rôle maternel à l'égard de René, ce qui est confirmé quelques pages plus loin par une comparaison avec la mère trépidante d'un petit rossignol (ORV I, p. 363). Le fantasme l'emporte sur les déterminations de l'âge et du sexe biologique. L'image maternelle illustre la création, en l'occurrence la création d'un objet du désir. C'est là, en dernière analyse, le sens de cette maternité équivoque. L'évidence de l'inceste adelphique dans les romans a fini par occulter cette autre forme d'union endogamique, où une instance parentale indifférenciée, à la fois paternelle et maternelle, cherche à restaurer une unité originelle en resserrant le lien avec sa progéniture. Dès lors, l'importance spécifique du thème incestueux se réduit. Derrière les amours familiales, un rêve de totalité se dessine où s'exprime à son tour le narcissisme fondamental du sujet.

Malgré la variété des contextes, on ne peut donc nier l'existence chez Chateaubriand d'un imaginaire de l'homme-femme, axé sur la fécondité et sur la création. C'est par cette voie qu'on aboutit à l'« androgyne bizarre » des *Mémoires d'outre-tombe*. Or, à première vue, cette métaphore dysphorique semble s'opposer complètement à la plénitude heureuse du génie-mère. De l'addition à la scission, tout ici souligne la faille et le manque du sujet. « Positif » et « chimérique », « ardent » et « glacé » : ces traits héréditaires semblent voués à l'antithèse permanente, sans plus d'espoir d'une conciliation que l'union mal assortie qui les a produits. C'est le leitmotiv bien connu de la duplicité chateaubrianesque, « homme de tous les songes » et « homme des réalités ». Mais l'auteur y croit-il un moment, et faut-il de notre part prendre à la lettre ce pessimisme ? Disons plutôt que tout se joue chez lui dans une dialectique entre la division et l'unité, le vide et le plein, le contraste et le mélange.

Du côté de la scission, l'« androgyne bizarre » de Chateaubriand contribue à l'élaboration du mythe littéraire. Force est de constater le rôle avant-coureur, vis-à-vis du sujet moderne, de cette conscience déchirée, traversée par un faisceau d'oppositions. Elle possède en outre une valeur universelle, puisqu'à la différence du génie-mère, unique et isolé par définition, l'hybridation congénitale de l'androgyne bizarre appartient dans une

mesure variable à chaque individu. Or, la littérature romantique réactive ce motif de l'androgynie parentale, dérivé principalement de la caractérisation d'Hermaphrodite dans les *Métamorphoses* d'Ovide (IV, vv. 290-291). Mais la datation du passage des *Mémoires* est conjecturale, ce qui complique la détermination des influences. Plusieurs indices (la mention de Callot dans la même page, le rôle de prologue du chapitre, l'absence de toute référence au texte dans les notes de Sainte-Beuve sur les lectures de 1834) invitent à placer la mise au point du chapitre au cours des années trente, au plus tôt à la révision de 1832. Dans ce cas, une incidence de *Fragoletta* (1829) voire de *Mademoiselle de Maupin* (1836) ne serait pas tout à fait à exclure, et la notation de Chateaubriand trouverait sa place dans le contexte très approprié de l'androgynie romantique²¹.

Reste l'ambiguïté foncière de cette métaphore. Où situer correctement Chateaubriand ? On peut réaffirmer que tout se joue dans la dialectique des contraires, et que la fécondité surabondante du génie « adamique » coexiste avec la stérilité de l'« androgynie bizarre », ou plutôt alterne avec elle. Cette dialectique se résout ordinairement dans la voix indéterminée de l'énonciateur, « voix qui chante, et qui semble venir d'une région inconnue » comme il l'affirme à propos des *Natchez* (MOT II, p. 275), dans le flot généreux de l'écriture, qui, du chaos magmatique des *juvenilia* à la polyphonie orchestrée des *Mémoires*, recompose les contrastes et mêle les contraires. Ainsi, une dernière remarque s'impose. Si le signe, « plus » ou « moins », de cette métaphore peut varier, il ne subsiste guère de doutes quant à l'androgynie symbolique de l'écrivain et du texte même. On songe déjà à l'idée baudelairienne de l'artiste androgynie et à l'« hermaphrodisme cérébral, qui se féconde sans aucune aide » dont parlera Huysmans²². Créateur fertile se soustrayant à la sexuation au moment où il écrit, il est capable d'extraire de lui-même des êtres du sexe opposé et donc de participer des deux natures. On se souvient de la posture que Chateaubriand adopte si souvent, dans les *Mémoires* et même dans la *Vie de Rancé*, de Pygmalion ou plus précisément de père fasciné de ses créatures, de la Sylphide à Juliette Récamier en passant par ses héroïnes romanesques. Or, le produit de ce travail (mot auquel il faudrait restituer son acception obstétricale) est lui-même marqué par l'ambivalence. Les remarques rétrospectives du mémorialiste sont souvent éclairantes à cet égard. On a vu que le caractère hybride du texte trouve une illustration très évidente, paradigmatique, dans *Les Natchez*, à propos desquels l'auteur reconnaît : « Mes deux natures sont confondues dans ce bizarre ouvrage » (MOT II, p. 274). Ailleurs, il a laissé entendre cette ambivalence en adoptant un ton léger ou fortuit qui ne doit pas nous tromper. On songe surtout au regard

rétrospectif de l'auteur sur le texte qui l'a constitué en tant qu'écrivain, le commentaire des *Mémoires* sur *Atala* :

L'étrangeté de l'ouvrage ajoutait à la surprise de la foule. *Atala* tombant au milieu de la littérature de l'Empire, de cette école classique, vieille rajeunie dont la seule vue inspirait l'ennui, était une sorte de production d'un genre inconnu. On ne savait si l'on devait la classer parmi les *monstruosités* ou parmi les *beautés* ; était-elle Gorgone ou Vénus ? Les académiciens assemblés dissertèrent doctement sur son sexe et sur sa nature, de même qu'ils firent des rapports sur le *Génie du Christianisme*. Le vieux siècle la repoussa, le nouveau l'accueillit. (MOT II, p. 29)

Exagération assez fréquente chez Chateaubriand, et qui tient de l'hyperbole, que cette mention du sexe problématique de l'héroïne pour signifier un débat vain et abstrus, ou tout au plus une idéalisation angélique. Il n'en reste pas moins que ce texte-symbole, acte de naissance d'un écrivain, existe, comme l'androgyne, dans une tension entre le monstre et la beauté idéale, entre Gorgone et Vénus. Cette littérature nouvelle qui s'inaugure ici rompt avec la raideur néo-classique et elle continue avec les excès romantiques, que le vieil auteur le veuille ou non. Il se borne à mentionner rarement Hugo, Nodier ou Lamartine, il est passé à côté, apparemment, de tous les autres ; et, au lieu de ménager un espace pour la littérature contemporaine dans la récapitulation à la fin des *Mémoires*, il se tourne vers des femmes de plusieurs époques, dont la mystérieuse Claude de Chateaubriand, ancêtre et poète dont on ne connaît que ce prénom épïcène et son déguisement masculin dans l'écriture (MOT IV, pp. 539-540). Ainsi, ce qui aurait pu être un aperçu du romantisme français se trouve être un parcours rapide de l'écriture féminine au fil des siècles, où George Sand seulement est traitée avec quelque ampleur. On a souligné l'étrangeté de ce choix et du silence sur tant d'autres auteurs. Il y va bien sûr d'une clôture du vieux maître qui ne veut pas de postérité. Toutefois, force est de constater que les productions hybrides de la femme-homme sont à peu près tout ce qui affleure à la surface des *Mémoires* de la littérature moderne inaugurée par *Atala*. Cette inscription répète que l'androgyne est là comme un faisceau d'allusions : au génie de l'écriture, au texte, à l'avenir de la littérature.

Fabio Vasarri
Université de Cagliari

Notes

1. Pour une étude d'ensemble du thème littéraire à l'époque considérée voir entre autres A. J. L. Busst, *The Image of the Androgyne in the 19th Century*, dans *Romantic Mythologies*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1967, pp. 1-95, Frédéric Monneyron, *L'androgyne romantique*, Grenoble, ELLUG, 1994 et

- Fabio Vasarri, *Nominativo plurale*, Padoue, CLEUP, 1995 ; voir aussi, dans une perspective plus générale, Pierre Laforgue, *L'Eros romantique*, Paris, PUF, 1998.
2. Les citations de textes de Chateaubriand seront tirées des éditions suivantes, dorénavant abrégées dans le texte : pour les *Mémoires d'outre-tombe*, l'édition de Jean-Claude Berchet, Paris, Classiques Garnier, 1989-1998, 4 volumes (MOT) ; les éditions de Maurice Regard dans la Bibliothèque de la Pléiade : *Œuvres romanesques et voyages*, 1967, 2 volumes (ORV), et *Essai sur les révolutions-Génie du christianisme*, 1978 (EG) ; pour les autres textes, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, s. d. [1ère éd. 1861], 12 volumes (OC).
 3. Cf. cette allusion probable au discours utopique de l'« homme universel » : « La folie du moment est d'arriver à l'unité des peuples et de ne faire qu'un seul homme de l'espèce entière » (MOT, IV, p. 579 ; voir aussi la note 1 de la p. 578). De son côté, Jean-Christophe Cavallin (*Chateaubriand et l'« homme aux songes »*, Paris, PUF, 1999) dessine une correspondance profonde entre les deux auteurs, sur un plan symbolique et poétique. Cet ouvrage remarquable, paru pendant la rédaction finale de la présente étude, la recoupe sur bien des points par sa référence constante au mythe de l'androgynie. On s'y reportera pour une lecture mythocritique du sujet.
 4. Voir la remarque de l'auteur (ORV II, p. 564) et les *Etudes historiques* (OC IX, p. 431). Dans la source en question (Plutarque), c'est une ligne entière de soldats qui s'attachent par une corde. La réduction au couple et la substitution de la corde par la chaîne de fer, figure de la dépendance amoureuse, signale la valeur passionnelle de cet épisode. Voir aussi, dans les *Martyrs*, le couple à la « pudeur virginale » formé par Gervais et Protas, « l'Oreste et le Pylade des Chrétiens » (ORV II, pp. 247 et 443).
 5. Cf. Stéphane Guégan, *De Chateaubriand à Girodet : « Atala », ou la belle morte*, dans Marc Fumaroli (éd.), *Chateaubriand et les arts*, Paris, Éditions de Fallois, 1999, pp. 137-152. Dans le texte du roman, la chevelure d'Atala ne se mêle pas à celle de Chactas, mais elle l'aveugle comme le désir frustré : « Souvent la longue chevelure d'Atala, jouet des brises matinales, étendait son voile d'or sur mes yeux, et obscurcissait ma vue, déjà troublée par les pleurs » (ORV I, p. 90, var. a). Par leur sinuosité et leur présence envahissante, les lianes, proches en cela des reptiles, renvoient à l'union charnelle : « des serpents-oiseleurs sifflent suspendus aux dômes des bois, en s'y balançant comme des lianes » (ORV I, p. 35). Pour une lecture psychanalytique de l'érotisme sous-jacent du roman, voir Pierre Glaudes, *Atala ou le désir cannibale*, Paris, PUF, 1994.
 6. Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art de l'Antiquité*, trad. Michel Huber (1781), cité dans Pierre Laforgue, ouvrage cité, pp. 236-239. Voir aussi Mario Praz, *Gusto neoclassico*, Milan, Rizzoli, 1974 (1ère édition 1959), pp. 57-74 et Hugh Honour, *Neo-classicism* (1968), trad. fr. *Le Néo-classicisme*, Paris, Le Livre de Poche, 1998.
 7. Cf. Alice Poirier, *Les idées artistiques de Chateaubriand*, Paris, PUF, 1930, notamment pp. 34-40 et 297-300.

8. Exposé au Salon de 1835 mais conçu dès 1822. Voir *Album Chateaubriand*, éd. Jean d'Ormesson, Pléiade, 1988, p. 82.
9. Cf. Sylvain Bellenger, *Girodet et la littérature, Chateaubriand et la peinture*, dans *Chateaubriand et les arts*, cité, pp. 124-25.
10. Cf. la belle *Introduction* de Jean-Claude Berchet à son édition d'*Atala-René-Les Aventures du dernier Abencérage*, Paris, GF-Flammarion, 1996, qui suggère justement une lecture de l'inceste adelphique à la lumière de l'androgyne, ramenant le tout à un narcissisme fondamental (pp. 42-43). Nous sommes loin d'avoir épuisé dans le cadre de cette étude l'érotique et le système des personnages dans *Les Natchez*, qui demanderaient une réflexion plus approfondie.
11. « [Swedenborg] croyait que des êtres qui s'étaient bien, bien aimés, se confondaient après leur mort, et ne formaient ensemble qu'un ange » (Madame de Krüdener, *Valérie*, éd. Michel Mercier, Paris, Klincksieck, 1974, p. 188). Cette vulgate swedenborgienne présente pourtant une implication incestueuse : le héros suédois du roman, Gustave de Linar, écrit ses lignes avant de connaître l'amour pour Valérie, et il dit souhaiter rencontrer une femme qui ressemble à sa mère... L'androgyne se complique donc de l'Œdipe.
12. Cf. ce passage dans la traduction intégrale du *Paradis perdu*, plus fidèle mais équivalente (OC XI, p. 151).
13. A propos de ce chiffre récurrent, voir *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Maurice Levaillant-Georges Moulinier, Pléiade, 1951, I, pp. 1134-1135. Parmi les nombreuses réflexions sur la Sylphide on retiendra ici Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967, pp. 178-181, Jean-Marie Roulin, *Chateaubriand. L'exil et la gloire*, Paris, Champion, 1994, pp. 327-350, Arnaud Tripet, *La source et le carrefour : modalités de la recherche de soi*, dans *Chateaubriand e i « Mémoires d'outre-tombe »*, Pise, ETS – Genève, Slatkine, 1998, pp. 47-64 et Jean-Christophe Cavallin, ouvr. cité, pp. 25-109.
14. Il s'agit précisément d'une réminiscence de Charlevoix, *Histoire et description de la nouvelle France* (1744) ; voir *Les Natchez*, éd. Gilbert Chinard, Paris, Droz, 1932, p. 416, note 134. L'hermaphrodisme physiologique des populations extra-européennes est un topos du récit de voyage aux XVII^e et XVIII^e siècles.
15. En réalité, la citation des *Mémoires* mêle un passage de *L'Isle des hermaphrodites* à un extrait du *Journal* de L'Estoile. La citation avait déjà été employée dans *l'Analyse raisonnée de l'histoire de France* (OC X, p. 306), où les deux textes sont attribués correctement. *L'Isle des hermaphrodites*, anti-utopie attribuée à Artus Thomas, a été rééditée par Claude-Gilbert Dubois, Genève, Droz, 1996.
16. Pierre Laforgue (ouvrage cité, pp. 43-50) a étudié ce texte en relevant la fonction d'altérité revêtue par George Sand. Sur les rapports entre les deux écrivains, voir aussi Philippe Berthier, *La Rosée de la mer Morte*, dans *George Sand et son temps*, Hommage à Annarosa Poli, Moncalieri, CIRVI – Genève, Slatkine, 1994, III, pp. 971-996.

17. J.-Cl. Berchet, *Introduction*, citée, p. 55 ; pour une lecture psychanalytique du texte, très précieuse dans notre perspective, voir P. Glaudes, *Chateaubriand troubadour*, dans *Chateaubriand. Le tremblement du temps*, Colloque de Cerisy, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 41-74.
18. Cf., dans le *Génie*, la citation de l'*Histoire phénicienne* de Sanchoniathon, transmise par Saint Eusèbe. L'enjeu de cette citation est polémique, puisqu'il s'agit de défendre la *Genèse* au détriment de toute autre cosmogonie, mais les analogies avec le discours sur Dieu célibataire sont frappantes : « Le principe de l'univers était un air sombre et tempétueux (...) quand ce vent devint amoureux de ses propres principes, il en résulta une mixtion, et cette mixtion fut appelée désir ou amour. Cette mixtion, étant complète, devint le commencement de toutes choses » (EGp. 527).
19. Le texte des *Mémoires* reproduit sans variantes significatives la conclusion de la section sur Shakespeare de l'*Essai sur la littérature anglaise* ; il s'agit d'un court chapitre intitulé *Shakespeare au nombre des cinq ou six grands génies dominateurs* (OC XI, pp. 614-615).
20. La *Littérature anglaise* ajoute à la liste des *Mémoires* les écrivains suivants : Camões, Schiller, Milton, Racine, Bossuet, Corneille ; qui est plus est, on n'y sépare plus les initiateurs des « descendants », ce qui confirme le caractère flou de la définition et l'hypothèse d'un investissement personnel.
21. Pour les indices chronologiques voir MOT I, pp. 109-110, 807 (note 5) et 869. Nous nous bornons à indiquer quelques résonances de l'androgynie parentale. Dans *Fragoletta*, le personnage principal, un hermaphrodite, est l'enfant d'un sculpteur sicilien et d'une noble Autrichienne. On songe aussi au héros de *La Fanfarlo* de Baudelaire (1847), défini d'emblée comme « le produit contradictoire d'un blême Allemand et d'une brune Chilienne », et le « dieu de l'impuissance – dieu moderne et hermaphrodite ». Signalons enfin le caractère antinomique d'Aloys dans le roman d'Astolphe de Custine (1829), notamment dans la scène de l'expertise graphologique.
22. Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, éd. Pierre Cogny, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, pp. 179-180.

Résumé

Chateaubriand n'a pas participé ouvertement à l'élaboration de l'androgynie romantique. Néanmoins, la dialectique de l'unité et de la division est au cœur de son imaginaire, et il n'a pas hésité à se définir lui-même « androgynie bizarre ». Il est même allé jusqu'à suggérer la nature hybride du « génie » et du texte littéraire. Un parcours à travers l'œuvre et ses reflets dans les arts figuratifs permet de retracer les formes rhétoriques et stylistiques et les réseaux thématiques de ce discours méconnu. Il en résulte non seulement une rêverie de la fusion amoureuse et du retour à l'unité originelle, mais aussi une préfiguration de la conscience déchirée du sujet moderne.