

Chateaubriand au seuil du romantisme

Si l'on part à la recherche d'auteurs qui puissent symboliser le moment de transition entre deux époques historiques, artistiques et littéraires, d'auteurs qui permettent d'établir les points de repère d'un changement de paradigme et qui puissent nous aider à saisir les procédures de ces changements, Chateaubriand est certainement l'un de ces auteurs.

Dans la présente étude nous envisageons de démontrer, à travers un bref examen historique de la question de l'imitation, comment Chateaubriand a élaboré un nouveau système esthétique, comment il a construit un nouveau langage poétique tout en respectant l'héritage des maîtres classiques. Dans notre parcours, nous suivrons le chemin tracé par le *Génie du christianisme*, œuvre de transition par excellence et nous examinerons ce que l'auteur pense de l'épopée, genre qui s'est toujours trouvé au sommet de la hiérarchie des genres depuis l'Antiquité jusqu'au XVIII^e siècle.

Chateaubriand transporte la philosophie de la nature des Lumières dans la nouvelle vision du monde des romantiques qui place l'homme, avec ses passions et sa morale, au centre de l'univers naturel. Cette ambition de l'auteur du *Génie du christianisme* s'incarne dans des moyens d'expression nouveaux pour décrire la nature, pour parler des créations artistiques et pour créer des œuvres littéraires. C'est à partir du *Génie* que plusieurs générations, de Hugo à Marcel Proust, vont faire circuler des images poétiques romantiques concernant, entre autres, les monuments gothiques et la nature. La postérité, en associant ces images à de nouveaux contextes, a toujours su les rafraîchir et les perpétuer.

Nous espérons comprendre également dans quelle mesure Chateaubriand imite ses maîtres et en quoi consiste son originalité, qui a influencé toute l'époque romantique. L'esthétique classique dont notre auteur est un des plus fermes héritiers, s'inspire de la *Poétique* d'Aristote. Elle remanie et réinterprète, à sa manière, la théorie d'Aristote (la *Poétique* ne fut traduite en français qu'en 1671) sur la poésie, dont elle n'a conservé que les éléments qui lui convenaient.

Au cœur des réflexions classiques se trouve la notion de l'imitation. La problématique de ce terme révèle une série de questions sur l'objet de l'imitation et sur les moyens par lesquels l'artiste peut obtenir le résultat espéré, c'est-à-dire la beauté idéale et l'effet désiré sur le récepteur. Même si Aristote déclare que c'est l'action de l'homme que le poète doit imiter les auteurs classiques du XVII^e siècle se tournent unanimement vers la nature (qui est un sujet fort problématique à l'époque).

Pour les classiques¹, l'art n'est pas une création autonome, il est une forme de connaissance ; l'art est défini comme imitation de la nature, expression génératrice. Il faut se poser la question de savoir de quoi se compose la nature : les Êtres inanimés, l'homme et ses passions, toute la nature ou seulement de ce qui est agréable à regarder.

S'agit-il d'une nature originellement idéale et que nous ne voyons que dégradée ? S'agit-il du grand univers, vaste mécanisme ou totalité organique animée par une énergie spontanée créatrice des formes ? Le verbe imiter a plusieurs sens : copier les apparences immédiates, réaliser les intentions de la nature idéale ou reproduire, à l'échelle humaine, le processus créateur à l'œuvre dans la nature.

Ce que l'artiste se propose d'imiter reste un objet problématique que l'esthétique classique tend à appeler « la belle nature ». La notion de la belle nature peut évoquer de beaux aspects que l'artiste, par son choix, isole du reste. Les Anciens sont les meilleures sources parce qu'ils savaient bien distinguer le faux et le vrai dans les beautés de la nature.

Charles Perrault dans son *Parallèle* expose une idée révolutionnaire, digne du XX^e siècle, quand le peintre représente l'objet non comme il le voit mais comme il le connaît :

La plus grande difficulté ne consiste pas à bien représenter les objets, mais à représenter de beaux objets et par les endroits où ils sont les plus beaux. [...] ce n'est pas assez au peintre d'imiter la plus belle nature telle que les yeux la voient, il faut qu'il aille au-delà, et qu'il tâche d'attraper l'idée du Beau.²

On a pu rapporter ces considérations à la réapparition du néoplatonisme ou à la dimension esthétique du mécanisme cartésien (consistant à dévaluer les qualités sensibles au profit de leur substrat intelligible).

Une question se pose : dans quelle mesure les classiques étaient-ils conscients de la distinction entre le naturel et l'artistique ? Pour le XVII^e siècle la nature telle quelle est inacceptable. La fonction de l'art est d'embellir la nature et de perfectionner en elle ce qui est désagréable ou pénible.

Il existe au XVII^e siècle une autre conception qui considère l'œuvre d'art comme un tout organique dont le but n'est pas la ressemblance mais la cohérence interne. Il est donc nécessaire de distinguer deux langues : l'une qui aide à reconnaître l'objet, l'autre plus particulière qui sert à représenter les objets dans une œuvre d'art. Il est donc bien visible que parmi ces conceptions classiques nous trouvons déjà les éléments qui constitueront l'essentiel des conceptions romantiques : une sorte de naturalisme esthétique et scientifique, la distinction entre l'intelligible et le sensible, idéalisme et universalisme, la systématisation de l'univers comme un être organique, enfin la séparation des deux langages, communicatif et artistique (sans parler des innombrables théories psychologiques sur l'homme et sur ses passions).

Au XVIII^e siècle, toute théorie esthétique vise à mettre en question l'art comme imitation. C'est la notion du grand Beau (un écart par rapport à la nature) qui joue un rôle déterminant. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle l'imitation n'évoque plus l'imitation de la réalité mais l'art d'éveiller des sentiments : il existe une imitation qui est propre « aux arts qui doivent imiter

¹ Notre aperçu sur l'esthétique classique s'inspire de l'ouvrage d'Annie BECK, *Genèse de l'esthétique française moderne 1684 – 1814*, Paris, Albin Michel, 1994.

² Cité par Annie BECK, *op. cit.*

la vérité, mais ses imitations ne doivent pas être prises pour la vérité même. Si elles ressemblaient parfaitement à la nature, si elle pouvaient prises pour elle, elles n'exciteraient plus aucun sentiment d'admiration, ni de plaisir »³, celui-ci naît plutôt des conventions, des pactes entre les beaux-arts et les sentiments. On observe donc, à la fin du XVIII^e siècle, un recul du culte de l'antique au nom des droits de la vie et du plaisir.

Dans sa *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages*, datant de 1795, mais publiée en 1827, Chateaubriand a très bien compris qu'un paysage « a sa partie morale et intellectuelle comme le portrait. » [...] « Il faut qu'il parle aussi, et qu'à travers l'exécution matérielle, on éprouve ou les rêveries ou les sentiments que font naître les différents sites. »⁴ Il propose de s'enfoncer dans la solitude des vallons et des forêts pour, tout épris qu'il est des rapports entre les choses, emplir sa mémoire d'images, avant de retourner à l'atelier.

Mais en général, à l'aube du romantisme, les théoriciens du Beau Idéal restent dans les cadres de l'imitation et des modèles antiques. Rien d'étonnant à cela : c'est grâce à l'imitation qu'on peut préserver le caractère objectif de cette beauté. Le mérite de l'art ce n'est pas d'être beau en lui même mais d'éveiller en nous cette beauté et de faire travailler notre imagination.

Au début du XIX^e siècle on assiste à un renouveau spirituel et religieux. Le beau idéal devient un objet mystico-religieux. Le *Génie du christianisme* de Chateaubriand a largement développé ce thème. Les beautés touchent beaucoup plus à l'âme qu'à la matière :

Le génie seul et non le corps, devient amoureux ; c'est lui qui brûle de s'unir étroitement au chef-d'œuvre. Toute ardeur terrestre s'éteint et est absorbée par un amour divin ; l'âme sensible se replie autour de l'objet aimé, et spiritualise jusqu'aux thèmes grossiers dont elle est obligée de se servir pour exprimer sa flamme.⁵

L'originalité de Chateaubriand, par rapport à ses prédécesseurs, réside dans le fait qu'il voit différemment l'objet que l'esthétique classique propose d'imiter. Le problème posé n'est plus de savoir ce qu'il convient de faire voir au récepteur, mais celui du « comment » du point de vue de l'artiste.

Le *Génie du christianisme*, commencé à Londres et achevé à Paris (publication en 1802), s'accordait parfaitement avec la situation politique de l'heure. Le *Génie* prévoit une renaissance sociale par le retour au christianisme. Ayant confiance en l'homme, l'apologie suggère une évolution équilibrée des sciences des arts, des mœurs et des sensibilités grâce à la religion.

Pour Chateaubriand, qui n'est pas théologien mais cherche partout la beauté, le génie religieux est l'équivalent du génie poétique. La *Bible* est un recueil de contes merveilleux. Le poète veut prouver l'existence de Dieu par le merveilleux spectacle de la nature. C'est d'ailleurs un lieu commun de la littérature religieuse. L'Enchanteur ne se contente pas de fixer les choses, il rend le changement, la mobilité des formes insaisissables, il peint les métamorphoses et les illusions. Son modèle n'est plus la vraie nature.

Ces lieux ont même une certaine beauté qui leur est propre : frontière de la terre et de l'eau, ils ont des végétaux, des sites et des habitants particuliers : tout y participe du mélange des deux éléments [...] Un bouleau, un saule isolé où la brise a suspendu quelques flocons de plumes,

³ D'après Watelet dans l'article *Convention* de son *Dictionnaire*, cité par Annie BECK, *op. cit.*

⁴ CHATEAUBRIAND, François-René de, *Lettre sur le paysage. Rumeur des Âges*, 1995 (p. 12).

⁵ Toute citation du *Génie du christianisme* renvoie à l'Édition Gallimard, 1978, *Bibliothèque de la Pléiade*, (tome III, p. 77).

domine ces mouvantes campagnes ; le vent glissant sur ces roseaux incline tour y tour leur cimes [...] puis soudain, toute la forêt venant à se courber à la fois, on découvre le butor doré, ou le héron blanc, qui se tient immobile sur une longue patte, comme sur un épieu.⁶

Pour l'artiste, le Créateur se présente comme créateur de formes et ces formes permettent à l'homme de s'approcher de Dieu. Le Dieu du *Génie* est surtout peintre. Le « double azur de la mer et du ciel » est tendu « comme une toile préparée pour recevoir les futures créations de quelque grand peintre ». ⁷ Sur la toile tout est illusion, changement et destruction. La réalité est une suite instable d'apparitions. Mais l'auteur exprime son inquiétude quand il introduit dans l'image « des sillons de tombeaux dans un cimetière immense » et la surface de la mer qui s'ouvre. Dieu apparaît au cœur de l'homme devant l'immensité⁸. Dieu est mystère et secret. L'immensité « fait naître en nous un vague désir de quitter la vie, pour embrasser la nature et nous confondre avec son Auteur. »⁹ C'est un panthéisme suggéré déjà par Rousseau. Le fait chronologique que *le Génie du christianisme* a été écrit au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle est significatif historiquement, puisqu'il nous permet d'abord de toucher de près la transformation de l'esthétique des Lumières et ensuite d'examiner le processus de prise de conscience du romantisme naissant. Et cette donnée n'est pas sans signification non plus du point de vue de la vie particulière de l'auteur du *Génie*, rentrant en France après un long voyage en Amérique et un exil en Angleterre.

Cette vision poétique à la frontière de deux époques établit aussi une nouvelle philosophie panthéiste de la nature. Ce renouveau panthéiste, à l'aube du romantisme, sacralise la nature, à l'aide du sentiment de l'immensité, qui se trouve relié à l'individu intérieur. Le poète romantique crée son propre sanctuaire pour la contemplation de l'infini.

Il était dur de ne voir que les aventures des Tritons et des Néréides dans cette immensité des mers, qui semble nous donner une mesure confuse de la grandeur de notre âme, dans cette immensité qui fait naître en nous un vague désir de quitter la vie, pour embrasser la nature et nous confondre avec son Auteur.¹⁰

Dans la vision romantique, l'espace spirituel de l'humanité est constitué par un ensemble de centres, hiérarchisés les uns par rapport aux autres. Et tous ces centres d'attraction gravitent eux-mêmes autour du centre unique figuré par l'Homme-Dieu. Dieu ne peut ainsi se proposer à l'homme que sous un visage humain.

C'est un des caractères distinctifs du christianisme, d'avoir toujours mêlé l'homme à Dieu, tandis que les fausses religions ont séparé le Créateur et la créature.¹¹

Chateaubriand a introduit dans la pensée chrétienne, loin de toute préoccupation strictement théologique, une nouvelle liberté, un nouveau style d'édification. (C'est Chateaubriand qui a créé les lieux communs du néochristianisme.)

Cette vision du monde hiérarchisé mais à visage humain a des conséquences nécessaires sur la conception synthétique de l'auteur du *Génie*, notamment en ce qui concerne son jugement sur

⁶ *Op.cit.*, p. 586.

⁷ *Op.cit.*, p. 589.

⁸ *Op. cit.*, p. 590.

⁹ *Op. cit.*, p. 721.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 721.

¹¹ *Op. cit.*, p. 649.

les genres littéraires. Ce jugement reste fondé sur les valeurs du bien et du mal, tout autant que celui des classiques du XVII^e siècle, mais il intègre, pour définir et pour classer les genres, le critère de l'expression des passions véritablement et authentiquement humaines. En effet, ce n'est pas l'existence de Dieu qui offre à l'écrivain son point de repère ; il dérive au contraire de la condition humaine. La méthode est l'induction et non pas la déduction a priori. L'anthropologie prend la place de la théologie et détermine les moyens d'expression du poète, dont l'imagination assure une transition entre le sensualisme naturel et la création poétique. L'expérience physique du divin est inséparable de l'intuition de la transcendance et est à la fois d'ordre sensible et esthétique.

On pourrait dire que l'homme est la pensée manifestée de Dieu, et que l'Univers est son imagination rendue sensible. Ceux qui ont admis la beauté de la nature comme preuve d'une intelligence supérieure, auraient dû faire remarquer une chose qui agrandit prodigieusement la sphère des merveilles : c'est que le mouvement et le repos, les ténèbres et la lumière, les saisons, la marche des astres, qui varient la décoration du monde, ne sont pourtant successifs qu'en apparence, et sont permanents en réalité.¹²

Ainsi parle le poète du Génie du christianisme à propos du *Spectacle général de l'Univers*.

Art poétique, le *Génie du christianisme* propose un débat entre le merveilleux païen et le sens du mystère né du christianisme. Il renferme une théorie de la littérature par laquelle Chateaubriand définit la poétique en termes qui ne sont pas normatifs mais beaucoup plus descriptifs et historiques. La création poétique n'est rien si elle n'est pas enracinée dans une philosophie, une métaphysique, une morale. La littérature est supérieure aux autres arts parce qu'elle est issue du christianisme. Mais il n'y a aucune intolérance culturelle dans une telle conception. Dans pareille perspective, le *Génie du christianisme* s'avère le couronnement du platonisme : le beau est la splendeur du vrai.

Il y a deux sortes de beau idéal, le beau idéal moral, et le beau idéal physique. ... À mesure que la société multiplia les besoins de la vie, les poètes apprirent qu'il ne fallait plus peindre tout aux yeux, mais voiler certaines parties du tableau. Il fallait choisir. Toujours cachant et choisissant, retranchant ou ajoutant, ils se trouvèrent peu à peu dans des formes qui n'étaient plus naturelles, mais qui étaient plus parfaites que la nature : le beau idéal.¹³

Chateaubriand définit ici le beau idéal romantique comme la perfection créée par l'artiste et une telle définition, qui souligne l'importance des questions formelles, implique une hiérarchie des genres. On rencontre ainsi, sous la plume de notre auteur, un formalisme qui classe les genres selon des critères poétiques, intrinsèques aux œuvres.

Tout en prenant en considération ces conceptions des penseurs du XVIII^e siècle, nous constatons au début du XIX^e siècle un véritable changement de paradigme dans la pensée esthétique et philosophique.

Mais ce changement de paradigme ne produit pas de nouveaux genres, tout au moins pas dans la forme des œuvres. On devrait plutôt parler d'une nouvelle fonction de l'écriture romanesque. L'accent mis par les Lumières sur la théorie des genres se déplace, déjà au début du XIX^e siècle. Ce qui donne l'illusion d'un vrai renouvellement des formes littéraires est certainement une nouvelle conception de l'homme, devenant un être particulier, un individu,

¹² *Op. cit.*, p. 558.

¹³ *Op. cit.*, p. 680.

mais conservant en même temps sa dimension sociale. Ce double caractère, individuel et social, engendre le drame de l'homme moderne. La modernité est le nouvel angle sous lequel l'homme apparaît, à l'aube du romantisme. Dans la grande chaîne de l'auteur, de l'œuvre et du lecteur, ce n'est plus le lecteur qui compte mais plutôt l'auteur qui cherche dans le monde non pas la réalité des faits mais plutôt leur sens. Chateaubriand fait dériver le caractère contradictoire de l'homme moderne du renouveau chrétien qui prend forme dans le romantisme.

Le christianisme, qui a révélé notre double nature, et montré les contradictions de notre être, qui a fait voir le haut et le bas de notre cœur, qui lui-même est plein de contrastes comme nous, puisqu'il nous présente un Homme-Dieu, un enfant Maître des mondes, le créateur de l'univers sortant du sein d'une créature.¹⁴

La question de la réalité ne se pose plus et celle de la vérité devient celle de l'authenticité. La réalité à l'usage de l'historiographe perd son sens en tant que description des faits et la notion de vérité historique se relativise. Désormais, la fiction et le merveilleux, eux aussi, représentent une réalité, relative à l'individu ; elles font partie d'une réalité intérieure et élargissent leur domaine au delà de cette intériorité. En définissant la poésie épique, et tout en parlant de la *Henriade* de Voltaire, Chateaubriand met l'accent sur le fait poétique constitué pour l'essentiel par la fable et la fiction. L'auteur du *Génie* cite Plutarque :

Là il n'y a point de poésie où il n'y a point de menterie.¹⁵

... il faut encore une action héroïque et surnaturelle. Une philosophie modérée, une morale froide et sérieuse conviennent à la Muse de l'histoire ; mais cet esprit de sévérité, transporté à l'Épopée, est peut-être un contre-sens. ... [La poésie épique] se soutient par la fable et vit de fiction.¹⁶

Chateaubriand cherche l'essentiel du romantisme naissant dans le drame humain. Il ne cherche pas cette essence dans l'enseignement mais bien dans les possibilités créatrices de l'auteur.

Dans toute Épopée, les hommes et leurs passions sont faits pour occuper la première et la plus grande place. Ainsi, tout poème où une religion est employée comme sujet et non comme accessoire, où le merveilleux est le fond et non l'accident du tableau, pêche essentiellement par la base.¹⁷

Selon Chateaubriand, le vrai génie est capable, par ses moyens d'expression, de faire surgir le général de l'individuel . Parce que le cas particulier touche plus sensiblement, il peut, mieux que la philosophie ou la morale, délivrer un enseignement plus abstrait et général. Il mentionne comme exemple, la *Bible*.

Dans le christianisme, au contraire, la religion et la morale sont une et même chose. L'Écriture nous apprend notre origine, nous instruit de notre nature. ...[Dans l'Écriture] tout offre le tableau de l'homme intérieur...¹⁸

Chez Chateaubriand, le renouveau de la pensée se présente sur trois plans complémentaires : le plan de la philosophie de la nature (il construit toute une esthétique des genres en fonction de

¹⁴ *Op. cit.*, p. 687.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 643.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Op. cit.*, p. 629.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 649.

la relation qui s'instaure entre les créateurs et la nature) ; sur le plan de la pensée théologique, l'apologie du christianisme élargit le domaine de la pensée chrétienne tout au long de l'histoire de l'humanité ; enfin, sur le plan de l'esthétique, il élabore la poétique du christianisme, notion entendue non seulement dans le domaine de la littérature mais aussi dans celui de l'histoire, de la philosophie et de l'expérience vécue.

Le jeune Chateaubriand du commente entre autres certains passages du *Paradis Perdu* de Milton. Son hypothèse est que le poète a évoqué sous le couvert des relations entre Adam et Eve certains épisodes de sa vie conjugale.

On ne peint bien que son propre cœur en l'attribuant à un autre et la meilleure partie du génie se compose de souvenirs.¹⁹

Non seulement la vie individuelle de l'auteur mais aussi le temps historique joue un rôle important dans sa conception esthétique. C'est Chateaubriand qui fonde les sciences comparatives en art et en littérature. Son exigence de systématisation force à établir des comparaisons entre les temps anciens et les temps modernes, distinction qui correspond grosso modo à l'antiquité d'une part, et aux époques qui la suivent d'autre part.

À la vision diachronique s'ajoute un point de repère synchronique liant les arts en général. L'antiquité révèle à la fois les formes idéales et le paganisme, tandis que l'époque moderne présente des sujets proprement romantiques et chrétiens.

La publication de quelques épopées en prose prépare un renouveau. Ce renouveau est favorisé par plusieurs facteurs : le développement de la philosophie de l'histoire, la curiosité pour l'histoire des origines, le rêve d'une science unitaire du monde, l'approfondissement des théories sur l'origine du langage et de la langue poétique, l'orientalisme, l'illuminisme, la franc-maçonnerie.

Le problème de l'histoire fait surface dans l'examen du rapport entre histoire et poésie dans l'épopée. La fonction de la langue poétique est sacrée ; elle révèle l'absolu par le truchement du mythe qui apparaît comme seul capable de saisir globalement la réalité multiple de l'histoire et d'exprimer, à travers les fluctuations du temps humain, l'éternité.

Cette image de l'épopée s'élargit quand Chateaubriand introduit dans le *Génie* des réflexions sur la comparaison du merveilleux païen et chrétien.

Le premier vice de la mythologie était d'abord de rapetisser la nature, et d'en bannir la vérité. Une preuve incontestable de ce fait, c'est que la poésie que nous appelons descriptive a été inconnue de l'antiquité. Il fallut que le christianisme vînt chasser ce peuple de faunes, de satyres et de nymphes, pour rendre aux grottes leur silence, et aux bois leur rêverie.²⁰

L'auteur du *Génie* accepte les formes littéraires classiques mais détruit leur hiérarchie en plaçant au centre de la création littéraire l'homme, avec ses problèmes, ses vices et ses vertus. Une œuvre devient précieuse, à ses yeux, si elle parle de l'homme. Les notions clé du romantisme de Chateaubriand sont le génie, le sentiment, l'imagination et l'originalité. Il donne à toutes ces notions des définitions très claires. Il donne par exemple la définition suivante

¹⁹ *Op. cit.*, p. 635.

²⁰ *Op. cit.*, p. 718.

l'originalité, en parlant Milton : « ... l'écrivain original n'est pas celui qui n'imité personne, mais celui que personne ne peut imiter. »²¹

Chateaubriand distingue nettement la forme et le contenu. Et il établit selon cette distinction sa hiérarchie des genres littéraires. Au sommet de la hiérarchie se trouve l'épopée, genre qui, par sa forme poétique, se sépare de la vie quotidienne et individuelle de l'homme ; par son contenu humain et chrétien à la fois, où le merveilleux n'est plus le sujet mais le moyen d'exprimer l'enseignement moral de la pensée chrétienne, l'épopée présente l'équilibre entre les choses humaines et célestes. Si on veut saisir l'essentiel de la poésie épique dans la conception de Chateaubriand, il suffit de lire sa critique de *La Henriade* dans le chapitre V du Livre premier du *Génie du christianisme*.

Si un plan sage, une narration vive et pressée, de beaux vers, une diction élégante, un goût pur, un style correct, sont les seules qualités nécessaires à l'Épopée, *La Henriade* est un poème achevé.²²

De toute évidence Chateaubriand estime beaucoup l'épopée de Voltaire, mais la critique malgré tout, parce que l'auteur de *La Henriade* crée son poème épique comme un philosophe et comme un historien et non comme un poète. « Ainsi, lorsque Voltaire s'écrie, dans l'invocation de son poème : "Descends du haut des cieux, auguste Vérité !" -il est tombé dans une méprise. La poésie épique "se soutient par la fable et vit de fiction". »²³ *La Henriade* offre à son auteur l'occasion de formuler sa propre théorie de l'épopée, en disant que c'est un genre qui a autant de règles que de réalisations, selon le goût des peuples. La conception de Voltaire est à l'opposé de tout classicisme prescriptif et découle de la théorie de la pluralité des caractères nationaux, caractéristique de la philosophie des Lumières . « Il y a cent poétiques contre un poème. »²⁴ Et il ajoute : « Les coutumes, les langues, le goût des peuples les plus voisins diffèrent. »²⁵

Chateaubriand porte sa critique contre l'épopée voltairienne justement au nom des notions (citées ci-dessus) qui définissent son romantisme, mais qui sont pour Voltaire les valeurs universelles d'un chef-d'œuvre épique ; au nom, notamment, du génie, de la nature et de l'originalité :

Si on ne connaissait le malheureux système qui glaçait le génie poétique de Voltaire, on ne comprendrait pas comment il a préféré des divinités allégoriques au merveilleux du christianisme. ... Tandis que son imagination vous ravit, il fait luire une fausse raison qui détruit le merveilleux, rapetisse l'âme et borne la vue ; il n'aperçoit que le côté ridicule des choses et des temps, et montre, sous un jour hideusement gai, l'homme à l'homme. Son amour propre lui fit jouer toute sa vie un rôle pour lequel il n'était point fait, et auquel il était fort supérieur.²⁶

Dans son étude sur l'épopée, Voltaire tente de trouver la valeur universelle qui fait qu'Homère plait toujours et la trouve dans le génie et dans l'originalité : « Tel est le privilège du génie d'invention : sans guide, sans art, sans règle ;... ». Ailleurs, Voltaire dit que « Pour juger

²¹ *Op. cit.*, p. 637.

²² *Op. cit.*, p. 642.

²³ *Ibid.*

²⁴ VOLTAIRE, *La Henriade*. Essai sur la poésie épique, Paris, Garnier Frères, sans date.

²⁵ CHATEAUBRIAND, *op. cit.*, *ibid.*

²⁶ *Op. cit.*, p. 646.

des poètes, il faut savoir sentir, il faut être né avec quelques étincelles du feu qui anime ceux qu'on veut connaître. »²⁷

Au delà des points communs que révèlent ces deux théories de l'épopée, l'examen de leurs différences, nous donne une chance de saisir le point essentiel de la transition entre deux époques, celle des Lumières et celle des Romantiques. Voltaire, à l'instar de Chateaubriand, élabore son esthétique en référence à la nature. Mais tandis que l'auteur de *La Henriade* parle de l'homme naturel, peint par Homère dans des couleurs locales, entouré des dieux qu'il a lui-même inventés, Chateaubriand parle de l'homme en harmonie avec la nature créée par Dieu. Et ce que reproche justement à Voltaire l'auteur du *Génie*, c'est de ne pas s'intéresser à cette nature qui fait met en branle l'imagination poétique dans l'espace aussi bien que dans le temps.

Est-ce que cette France à demi barbare n'était plus assez couverte de forêts, pour qu'on n'y rencontrât pas quelques uns de ces châteaux du vieux temps, avec des mâchicoulis, des souterrains, des tours verdies par le lierre, et pleines d'histoires merveilleuses ? Ne pouvait-on trouver quelque temple gothique dans une vallée, au milieu des bois ?²⁸

Ce qui manque à Voltaire, selon Chateaubriand, c'est l'imagination créatrice. Et ce n'est pas seulement dans la représentation de la nature que le philosophe pêche, mais aussi dans la caractérisation des personnages. Pour Chateaubriand, ce sont les personnages qui font fonctionner la machine poétique de l'épopée, alors que chez Voltaire, « on convient que les caractères dans *La Henriade* ne sont que des portraits, ... le portrait n'est point épique ; il ne fournit que des beautés sans action et sans mouvement. »²⁹ Tout critiquant l'épopée de Voltaire, Chateaubriand définit sous tous ses aspects la poésie épique, et retourne contre leur auteur les définitions du genre données par Voltaire dans *l'Essai*.

C'est ainsi que l'homme au visage naturel de Voltaire se transforme, dans la poétique chrétienne de Chateaubriand, en homme au visage divin, créateur, permettant à l'auteur du *Génie* de cerner enfin la notion de épopée : « Une Epopée doit renfermer l'univers. »³⁰

ANIKÓ ÁDÁM

Budapest

²⁷ VOLTAIRE, *op. cit.*

²⁸ CHATEAUBRIAND, *op. cit.*, p. 643.

²⁹ *Op. cit.*, p. 644.

³⁰ *Op. cit.*, p. 643.