

L'imaginaire de la cathédrale chez Chateaubriand

Fabienne BERCEGOL

Chateaubriand est habituellement reconnu comme l'un des écrivains qui ont le plus œuvré pour la redécouverte du Moyen Âge, de son histoire et de sa culture. Lui-même a contribué à fixer cette réputation en rappelant dans les *Mémoires d'outre-tombe*, dans un chapitre où il fait un bilan critique de l'immense fortune du *Génie du christianisme*, que l'on doit en grande partie à cet essai « le goût actuel pour les édifices du Moyen Âge », et il ajoute : « c'est moi qui ai rappelé le jeune siècle à l'admiration des vieux temples », tout en tenant à se démarquer de ce qui est devenu à ses yeux une mode, rebattant des thèmes éculés. De fait, il s'amuse alors à passer en revue toutes les bêtises que l'on a dites en se réclamant de lui, pour dégager sa responsabilité de cette utilisation abusive et erronée de la matière médiévale :

Si l'on a abusé de mon opinion ; s'il n'est pas vrai que nos cathédrales aient approché de la beauté du Parthénon ; s'il est faux que ces églises nous apprennent dans leurs documents de pierre des faits ignorés ; s'il est insensé de soutenir que ces mémoires de granit nous révèlent des choses échappées aux savants Bénédictins ; si à force d'entendre rabâcher du gothique on en meurt d'ennui, ce n'est pas ma faute¹.

Comme l'indique dans ses notes Jean-Claude Berchet, Chateaubriand cible dans ce passage l'*Histoire de France* de Michelet et surtout le célèbre chapitre

¹ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Classiques de Poche, 1992, livre XIII, chap. 11, tome II, p. 73. Nous utiliserons désormais cette édition.

« Ceci tuera cela » de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. De même, dans l'*Essai sur la littérature anglaise* qui paraît en 1836, il dit avoir « pr[is] en grippe » la cathédrale et tous les décors moyenâgeux qui abondent dans les romans historiques écrits à la manière de Walter Scott. Il reproche en effet à ce dernier d'avoir créé un « genre faux », qui lui semble avoir « perverti le roman et l'histoire », en mêlant ce qui est de l'ordre de la vérité à du romanesque. Et il constate avec agacement :

J'en parle avec un peu d'humeur parce que moi qui tant décrivis, aimai, chantai, vantai les vieux temples chrétiens, à force d'en entendre rabâcher, j'en meurs d'ennui : il me restait pour dernière illusion une cathédrale ; on me la fait prendre en grippe².

On retrouve là une attitude fréquente chez Chateaubriand, qui arbore volontiers le rôle glorieux de pionnier, avant de prendre ses distances dès que trop de disciples lui semblent avoir exploité et dégradé ce qu'il avait promu. Il agit de même pour René, ce personnage érigé en symbole du mal du siècle par tous les écrivains du XIX^e siècle, qu'il accuse d'avoir transformé en modèle universel ce qui devait rester le tableau d'une « infirmité³ » morale, à condamner et surtout à circonscrire à un moment donné. Mais dans le cas du Moyen Âge, l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* doit aussi jeter un regard critique sur ce qu'il a écrit, car c'est lui-même qu'il vise lorsqu'il se moque de ceux qui prétendent que les cathédrales sont aussi belles que le Parthénon. Dans la préface des *Études historiques* publiées en 1831, il avait en effet soutenu que la religion catholique « a couvert le monde de ses monuments ; on lui doit cette architecture gothique qui rivalise par les détails et qui efface par la grandeur les monuments de la Grèce⁴ ». Il est vrai qu'il voulait alors prouver la fécondité esthétique du catholicisme par opposition à la stérilité du protestantisme, et que, dans ce contexte polémique, il en vient souvent à opposer la majesté des cathédrales à la « nudité » artistique du protestantisme, qui n'a pour « temples que des salles d'école⁵ ». Mais ailleurs, il est bien obligé de reconnaître, quitte à s'en amuser aussitôt, qu'il a donné l'exemple de la reconstitution architecturale du Moyen Âge qu'il raille chez ses contemporains. Ainsi il raconte qu'à la Vallée-aux-loups,

² Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise*, éd. Sébastien Baudoin, Paris, STFM, 2013, p. 547.

³ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, livre XIII, chap. 10, tome II, p. 69.

⁴ Chateaubriand, *Études historiques*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Ladvocat, 1831, tome IV, p. CXXXIJ.

⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, livre XXXV, chap. 2, tome IV, p. 147.

en attendant de pouvoir ajouter une tour à la maison, il « simula des créneaux sur le mur qui [le] séparait du chemin », précédant ainsi « la manie du Moyen Âge, qui nous hébète à présent⁶ ».

Ces remarques ironiques répétées dans les *Mémoires d'outre-tombe* sont d'abord la réaction à l'engouement collectif jugé excessif pour le Moyen Âge qui se développe dans les années 1830. Mais elles sont aussi la preuve que la vision qu'a Chateaubriand de ces siècles a évolué, passant de l'enthousiasme initial pour la civilisation féodale et chrétienne qu'incarne la chevalerie idéale célébrée dans le *Génie*, à un jugement mieux informé et donc plus lucide, plus critique, qui prend mieux en compte l'histoire de cette époque, dont il apprécie toujours la vitalité, l'énergie créatrice, sans pour autant verser dans la nostalgie et l'ériger en modèle. C'est pourquoi Jean-Claude Berchet peut conclure la notice qu'il consacre à Chateaubriand dans l'imposant recueil sur *La Fabrique du Moyen Âge* en notant qu'en définitive, ni son musée imaginaire, ni sa bibliothèque idéale ne font beaucoup de place à cette période, qu'il ne méprise certes pas, qu'il considère même avec une « secrète tendresse », mais qu'il juge nécessaire de dépasser. À l'en croire, « Chateaubriand ne deviendra jamais un défenseur convaincu ni un auteur éclairé des arts du Moyen Âge⁷ ». Sans doute est-ce pour cela qu'il est de fait resté en retrait des campagnes de restauration des monuments médiévaux menées surtout après 1830 sous la houlette de Ludovic Vitet, de Prosper Mérimée et d'Eugène Viollet-le-Duc. Mais cette « indifférence paradoxale⁸ », que nous continuerons à illustrer ici, ne doit pas cacher l'importance des enjeux politiques et religieux de la cathédrale⁹ dans l'œuvre de

⁶ *Ibid.*, livre XVIII, chap. 5, tome II, p. 286.

⁷ Jean-Claude Berchet, « Chateaubriand », dans *La Fabrique du Moyen Âge. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert (dir.), Paris, Champion, 2006, p. 297-311. Jean-Claude Berchet a également publié cette notice dans son recueil d'articles *Chateaubriand ou les aléas du désir*, Paris, Belin, 2012, p. 177-193.

⁸ Particulièrement bien illustrée, pour Jean-Claude Berchet, par l'attitude de Chateaubriand en Orient, somme toute peu intéressé par les édifices gothiques, voire dédaigneux, dans le cas de la cathédrale de Saint-Dimitri à Mistra. Voir : « Chateaubriand, Sérour d'Agincourt et les arts du Moyen Âge », dans *Chateaubriand et les Arts*, Marc Fumaroli (dir.), Paris, Éditions de Fallois, 1999, p. 57-81 (p. 58 pour la citation). Cet article a également été repris dans *Chateaubriand ou les aléas du désir*, p. 132-173.

⁹ Que nous envisagerons au sens large d'édifice religieux important, construit au Moyen Âge, de style gothique et considéré comme un chef-d'œuvre artistique. Nous reprenons ainsi la définition « empirique » de « cathédrale » donnée par André Vauchez dans le chapitre qu'il consacre à ce monument dans *Les Lieux de mémoire, III Les France, 2. Traditions*, Pierre Nora (dir.), Paris, Gallimard, 1992, p. 91-127.

Chateaubriand, en cela très représentative des débats sur la nation et sur le patrimoine qui fonde son identité particulièrement vifs dans la France d'après la Révolution. Elle ne doit pas non plus masquer la richesse de l'imaginaire médiéval que Chateaubriand lègue aux romantiques, dont nous soulignerons ici la diversité.

UN PATRIMOINE CHRÉTIEN

Commentant le *Génie du christianisme* dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand a admis que, « sous le rapport des arts », sa « composition » était « défectueuse », car il n'avait pas encore beaucoup de connaissances dans ce domaine, faute notamment d'avoir voyagé en Italie, en Grèce et en Égypte¹⁰. Il est en effet aisé de constater que, si le *Génie du christianisme* a grandement contribué à lancer la mode romantique du Moyen Âge, c'est à partir de visions stéréotypées qui révèlent le savoir toujours de seconde main, approximatif, et même souvent erroné, que Chateaubriand avait de cette époque, et tout particulièrement de ses arts et de sa littérature¹¹. On a par exemple noté le flou terminologique qui conduit Chateaubriand à employer à tort et à travers l'adjectif « gothique » pour renvoyer à un Moyen Âge vu comme un ensemble indistinct qui n'est pas vraiment découpé en périodes et à un style dont il se soucie peu de dégager les caractéristiques. Mais dans le contexte de réaction à la Révolution, il est de ceux qui utilisent surtout « gothique » comme synonyme de « gaulois », pour renvoyer à un passé national et chrétien idéalisé à travers l'image de la chevalerie, qui lui sert de bannière poétique et politique. C'est que prennent alors le dessus les enjeux idéologiques de la représentation du Moyen Âge. On sait que Chateaubriand cherche en 1800 à réunifier la société déchirée par les troubles révolutionnaires, en réveillant la mémoire d'un patrimoine artistique commun¹², qui puisse montrer la grandeur morale et la beauté d'un passé national façonné

¹⁰ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, livre XIII, chap. 11, tome II, p. 73-74.

¹¹ Nous avons montré les lacunes de ce savoir au moment de la rédaction du *Génie* dans une communication sur « Chateaubriand et la littérature des troubadours : histoire d'une rencontre », prononcée lors du colloque « La Réception des troubadours au XIX^e siècle » qui s'est tenu à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès en juin 2013. Actes de ce colloque à paraître chez Garnier.

¹² Marc Fumaroli a insisté sur le rôle de premier plan qu'a eu Chateaubriand dans l'éveil d'un « sentiment patrimonial » dans la France d'après la Révolution, en quête d'identité, qui développe une relation affective à ses monuments. Voir : « Jalons pour une histoire littéraire du patrimoine », dans *Science et Conscience du patrimoine*, Pierre Nora (dir.), Paris, Fayard, 1997, p. 101-116 (p. 116 pour la citation).

par la religion chrétienne. Dans cette perspective, le Moyen Âge, incarné par l'idéal chevaleresque et par l'art des cathédrales, devient un morceau de choix pour illustrer l'intérêt poétique des siècles passés et pour démontrer la fécondité d'une religion qui a su aider au développement d'une telle civilisation. Car dans le cadre de l'apologétique esthétique qu'est le *Génie*, la cathédrale devient le support d'une réflexion sur l'ère artistique ouverte par le christianisme. Chateaubriand veut établir la supériorité de l'art chrétien, qui tient au progrès moral, mais aussi politique et social dû au développement de cette religion¹³. Plus exactement, plutôt que d'opposer l'art antique et païen à l'art chrétien, il montre que, sans qu'il y ait rupture ni dénigrement, l'art chrétien a assimilé et accompli l'art antique, et il insiste donc sur la valeur de synthèse des édifices chrétiens. Ainsi écrit-il :

Le christianisme a rétabli dans l'architecture, comme dans les autres arts, les véritables proportions. Nos temples, moins petits que ceux d'Athènes, et moins gigantesques que ceux de Memphis, se tiennent dans ce sage milieu où règnent le beau et le goût par excellence. Au moyen du *dôme*, inconnu des anciens, la religion a fait un heureux mélange de ce que l'ordre gothique a de hardi, et de ce que les ordres grecs ont de simple et de gracieux¹⁴.

L'argument est polémique, car il s'agit aussi d'opposer aux Lumières assimilées au règne asséchant de la raison qui aurait tué l'inspiration, la réussite artistique et la richesse imaginaire d'une époque fécondée par le christianisme, qui a assuré le triomphe du rêve et du merveilleux, le triomphe de l'héroïsme surtout, au moment des croisades¹⁵. Mais l'on peut penser que Chateaubriand cherche également à s'inscrire en faux contre la lecture sécularisée des cathédrales qui se développe au moment de la Révolution et que va reprendre Viollet-le-Duc. En effet, dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, il reconnaît volontiers la part de la foi dans la motivation des bâtisseurs de cathédrale, mais il insiste sur le contexte politique en expliquant que les cathédrales sont nées aussi, et surtout à ses yeux, de l'alliance nouée entre les évêques et le peuple urbain pour réduire l'influence des établissements religieux et pour s'opposer à la

¹³ Voir sur ce point notre article, « Chateaubriand ou la conversion au progrès », *Romantisme*, 108, 2000, p. 23-51.

¹⁴ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 797. Nous renverrons à cette édition dans nos notes.

¹⁵ Que Chateaubriand défend notamment au nom de l'excellence de la littérature qui en est issue. Voir notre article : « Le thème des croisades dans l'œuvre de Chateaubriand », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, 57, 2014, p. 49-62.

féodalité monastique. Il soutient donc que ces « monuments religieux » sont avant tout « des édifices nationaux », dans lesquels il faut voir le symbole d'une nation en train de se constituer¹⁶. Chateaubriand, en cela en phase avec les historiens romantiques, est parfaitement conscient du rôle du peuple dans l'Histoire, qui n'est pas faite seulement par les grands hommes¹⁷. Mais son projet reste d'enraciner de nouveau la cathédrale dans la religion, de l'ériger en symbole de la chrétienté médiévale, quitte à montrer précisément que la religion chrétienne, amie de la liberté, a pu servir l'émancipation des peuples. On est là face à une divergence importante entre Chateaubriand et la façon dont Viollet-le-Duc et les historiens libéraux interprètent le symbole historique qu'est ce monument¹⁸.

Les deux hommes se retrouvent par contre dans la tristesse que leur inspire la contemplation des édifices en piteux état, qu'ils décrivent tous deux avec des accents tragiques. Dans le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Viollet-le-Duc évoque les cathédrales « dépouillées, mutilées par le temps et par la main des hommes » et il va jusqu'à les comparer à « de grands cercueils¹⁹ ». On trouve déjà dans le *Génie du christianisme* l'imaginaire de la ruine appliqué à la cathédrale, avec la même distinction entre, d'une part, les ruines « ouvrage du temps », qui ne sont pas « désagréable[s] », parce que « la nature travaille auprès des ans » et que de la végétation, des fleurs poussent au milieu des décombres, et d'autre part, les ruines « ouvrage des hommes », qui sont plutôt de pures « dévastations » n'offrant que « l'image du néant ». Et Chateaubriand utilise aussitôt l'image de la ruine pour dénoncer les violences politiques, l'entreprise de démolition des édifices religieux par les révolutionnaires. Il se souvient en effet d'une promenade derrière le palais du Luxembourg :

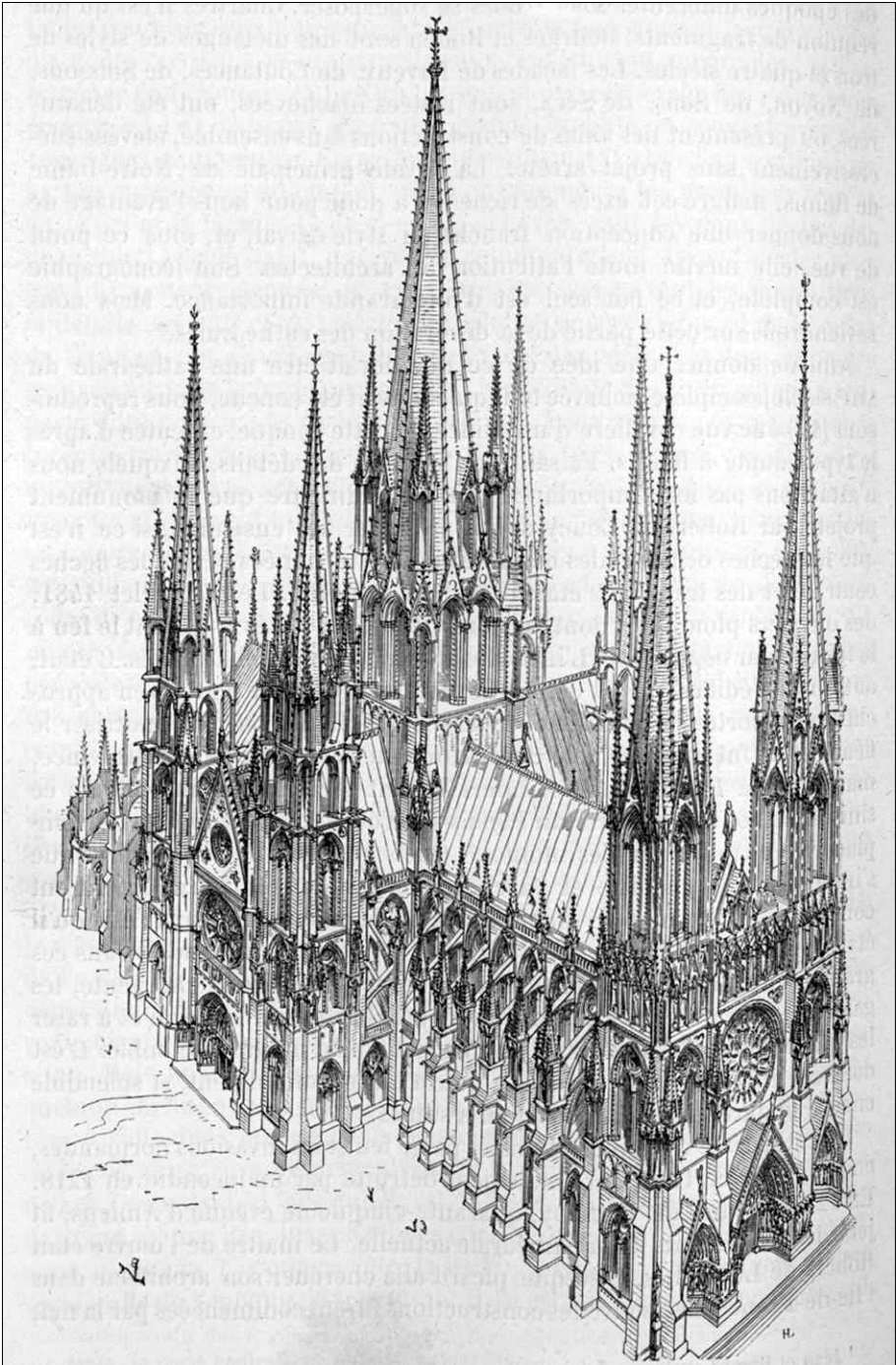
Nous vîmes une église dont les toits étaient enfoncés, les plombs des fenêtres arrachés, et les portes fermées avec des planches mises debout. La plupart des autres bâtiments du monastère n'existaient plus; [...] un cadran était resté sur un des pignons de l'église; et dans le sanctuaire, au

¹⁶ Eugène Viollet-le-Duc, « Cathédrale », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, Bance-Morel, 1854-1868, tome II, p. 281.

¹⁷ Le portrait du paysan vendéen qu'il insère dans les *Mémoires d'outre-tombe* (livre XI, chap. 3) le prouve assez. Voir notre article: « Chateaubriand historien: le portrait du paysan vendéen dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, 41, 1998, p. 16-21.

¹⁸ Ce débat, alimenté par exemple sous la monarchie de Juillet par Montalembert, traverse le siècle. Voir André Vauchez, art. cit., p. 115-116.

¹⁹ Eugène Viollet-le-Duc, *op. cit.*, tome II, p. 392.



Gravure d'une « cathédrale du XIII^e siècle », figure 18 du mot CATHÉDRALE, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, par M. Viollet-le-Duc, p. 324.

lieu de cet hymne de paix qui s'élevait jadis en l'honneur des morts, on entendait crier l'instrument du manœuvre, qui sciait des tombeaux²⁰.

Dans d'autres passages, il revient sur le traumatisme que fut pour lui le spectacle des églises vandalisées qu'il découvre à son retour de l'émigration. Le *Génie* répond donc à ce besoin urgent de réparation, en redressant par la plume ce qui a été détruit dans la pierre. Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand tient du reste à rappeler qu'il écrivit son essai « au milieu des débris de nos temples²¹ » et il compare le travail réalisé en faveur de la religion à la tâche accomplie par les bâtisseurs de cathédrales qu'étaient ses compatriotes, les habitants de Saint-Malo :

Dès l'année 1015, les Malouins firent vœu d'aller aider à bâtir de leurs *mains et de leurs moyens* les clochers de la cathédrale de Chartres : n'ai-je pas aussi travaillé de mes mains à relever la flèche abattue de la vieille basilique chrétienne²² ?

On ne s'étonnera pas que l'attention de Chateaubriand se soit portée sur cet élément de l'architecture de la cathédrale, si l'on se souvient que la hauteur des flèches a gêné dans plusieurs cas les révolutionnaires qui ont voulu les abattre. Plus que tout autre élément, la flèche assure la visibilité de la cathédrale, symbolise sa puissance et signe sa réussite artistique. C'est pourquoi, dans *l'Analyse raisonnée de l'Histoire de France*, Chateaubriand dit son regret de cette architecture médiévale qui « pyramidait, et attirait de loin les yeux », et il se moque des monuments modernes qui « se sont abaissés et nivelés comme nos rangs²³ ».

LE SANCTUAIRE DE LA MÉMOIRE

De telles déclarations ne doivent pourtant pas masquer que, dès le *Génie*, ce sont la littérature et l'art du siècle de Louis XIV qui garantissent vraiment, aux yeux de Chateaubriand, la supériorité esthétique du christianisme. Et du reste, nous avons vu que, lorsqu'il défend l'art chrétien, c'est au nom d'un idéal classique de justes proportions, de mesure, d'harmonie

²⁰ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, p. 881-882.

²¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, livre XIII, chap. 10, tome II, p. 68.

²² *Ibid.*, livre I, chap. 4, tome I, p. 205.

²³ Chateaubriand, *Analyse raisonnée de l'Histoire de France*, Paris, La Table ronde, 1998, p. 169. Nous renverrons désormais à cette édition. *L'Analyse...* fut publiée pour la première fois en 1826, dans le cadre de l'édition des *Cœuvres complètes* chez Ladvocat.

et de bon goût²⁴. Quant au chapitre entier qu'il consacre aux « églises gothiques », il confirme qu'il n'entend pas réhabiliter la cathédrale sur le plan esthétique, qu'il ne la voit pas comme un objet artistique autonome, dont il faudrait seulement évaluer la beauté. C'est pourquoi il ne la décrit quasiment pas, s'abstient de tout commentaire stylistique sur son art, et cherche plutôt à comprendre ce qu'elle représente pour la population en s'engageant, comme le dit très justement Jean-Claude Berchet, dans « une anthropologie culturelle²⁵ ». De fait, reprenant l'idée d'harmonie entre le monument et son environnement chère à Bernardin de Saint-Pierre, il commence par établir que la beauté d'un édifice doit être appréciée dans ses « rapports avec les institutions et les habitudes des peuples », et il poursuit en expliquant que le très fort attachement de la population aux cathédrales provient de leur ancienneté, de la continuité historique qu'elles incarnent en se faisant le témoin des mœurs du passé. La cathédrale plaît parce qu'elle raconte à sa façon « une longue histoire du passé », parce qu'elle fait appel à la mémoire et réveille le souvenir des pratiques de dévotion qui ont fait le lien entre les générations²⁶. Elle est importante aux yeux du peuple parce qu'elle est le reflet de ses mœurs dans le temps long de l'histoire, parce qu'en elle s'incarne son identité chrétienne que les révolutionnaires ont eu tort de vouloir effacer. On retrouve là le projet de Chateaubriand de rétablir la cohésion de la société française en faisant resurgir la mémoire de ses origines chrétiennes, donc en faisant de la cathédrale le symbole d'une nation unie, mais dans et par la religion. Ce faisant, Chateaubriand étend à la collectivité une expérience personnelle, car la cathédrale gothique fait partie du décor de son enfance à Saint-Malo et réveille le souvenir émouvant des célébrations auxquelles il se rendait et où il pouvait voir une communauté de tous âges et de toutes conditions unie dans la prière, dans le partage de traditions ancestrales de piété. Ainsi enracinée dans la mémoire de l'enfance, la cathédrale gothique reste pour lui liée à l'expression ardente d'une foi qui réactive le sens étymologique de « religion », qui redonne sens à sa capacité à créer du lien et à rassembler. Pour le reste, Chateaubriand s'emploie surtout à décrire l'expérience du sacré que procure la cathédrale à celui qui la parcourt et qu'il a lui-même vécue à Saint-Malo, dans la cathédrale

²⁴ Voir la note 14.

²⁵ Jean-Claude Berchet, « Chateaubriand, Séroux d'Agincourt... », p. 62.

²⁶ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, p. 800. André Vauchez rend lui aussi compte de la fascination que continue d'exercer la cathédrale par la « mémoire stratifiée » que représente cette « machine à remonter le temps » (art. cit., p. 97).

remplie par une foule nombreuse et toute bruisante de cantiques qui lui fit éprouver « un sentiment extraordinaire de religion²⁷ ». C'est fort de ses impressions premières qui ont durablement associé le vécu de la foi à l'architecture gothique qu'il note, dans le *Génie*, qu'« on ne pouvait entrer dans une église gothique sans éprouver une sorte de frissonnement et un sentiment vague de la divinité ». Cette phrase exprime bien sa volonté de rappeler les hommes à la religion en se fondant sur les émotions, sur les souvenirs que la tradition chrétienne suscite : aussitôt après, il développe l'idée que l'on est alors profondément ému par les images de « l'ancienne France » qui reviennent, c'est-à-dire par le rappel de tout ce qu'a fait ce peuple, ses « révolutions », ses « travaux » et ses « arts ». Et comme toujours chez lui, la méditation sur les siècles écoulés alimente la pensée des vanités et conduit à une réflexion mélancolique sur « le néant de l'homme, et la rapidité de la vie²⁸ ». Par son retentissement émotionnel, la cathédrale se retrouve donc au fondement de la démarche apologétique de Chateaubriand, du « sensualisme de l'absolu²⁹ » qu'il lègue aux romantiques, en fondant la foi, non plus sur l'enseignement théologique, sur l'exposé d'arguments qui en appellent à la raison, mais sur la beauté sensible des chefs-d'œuvre chrétiens. Contrairement à ce que feront d'autres après lui, Huysmans, par exemple, dans son roman *La Cathédrale* publié en 1898³⁰, il ne prend du reste pas la peine d'analyser la symbolique chrétienne, de reconstruire le parcours de foi que proposent les divers lieux et ornements de l'édifice : bannissant tout discours savant, il s'en tient à l'expression de l'émotion profonde que suscite le monument dans lequel on a reconnu un jalon important de l'histoire personnelle et collective ainsi qu'un vecteur majeur de la vie spirituelle.

Et c'est bien encore pour faire comprendre comment un tel lieu peut donner le sentiment du sacré que Chateaubriand développe l'analogie, célèbre, entre la cathédrale et la forêt. Certes, il l'introduit en évoquant la « beauté » « particulière » à l'ordre gothique, mais il se débarrasse tout de suite des controverses esthétiques sur l'origine mimétique de cette architecture, en les reléguant en notes de bas de page. Il signale rapidement les diverses hypothèses pour conclure avec désinvolture : « mais nous aimons

²⁷ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, livre I, chap. 4, tome I, p. 206.

²⁸ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, p. 801.

²⁹ Arlette Michel, *La Littérature française et la connaissance de Dieu (1800-2000)*, Paris, Le Cerf – Ad Solem, 2008, tome I, p. 72.

³⁰ Voir le chapitre que lui consacre Bernard Gendrel dans son essai *Les Voies de la mémoire. Chateaubriand, Balzac, Huysmans*, Paris, Hermann, 2015, p. 85-112.

mieux encore rapporter son origine à la nature ». L'important pour lui est de rendre compte de cette « beauté » particulière en faisant de la cathédrale gothique un moment du dialogue de l'humanité avec l'absolu, en l'insérant en l'occurrence dans une histoire qui remonte à l'Antiquité, celle de la tradition du bois sacré où ressentir la présence divine. Il rappelle que « les forêts ont été les premiers temples de la Divinité », si bien que « les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture », en bâtissant des monuments de formes différentes en fonction du modèle d'arbres qu'ils avaient sous les yeux³¹. Dans le cas des églises gothiques, le lien est fait avec « les forêts des Gaules », qui ont servi de modèles : « [elles] ont passé à leur tour dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée³² ». Cette explication n'a rien d'original, on la trouvait déjà sous la plume de l'abbé Raynal, qui écrivait lui aussi en 1780 que cette architecture est « née dans les forêts des Druides, de l'imitation des arbres, qui, s'élançant dans les airs, forment des cintres très aigus³³ », mais Chateaubriand trouve là une nouvelle occasion d'inscrire ce patrimoine dans le souvenir de la Gaule chrétienne. C'est en tout cas pour rendre compte de cette analogie qu'il se met à décrire l'intérieur de la cathédrale, en filant la métaphore :

Ces voûtes ciselées en feuillages, ces jambages qui appuient les murs, et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique ; tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères et la Divinité³⁴.

Et l'analogie ne s'arrête pas là. Dans l'*Analyse raisonnée de l'histoire de France*, où il reprend le parallèle, Chateaubriand ajoute les effets de lumière, en notant que la forêt cathédrale « était éclairée par des rosaces à jour incrustées de vitraux peints, qui ressemblaient à des soleils brillant de mille

³¹ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, p. 801.

³² *Ibid.*, p. 802.

³³ Citation donnée par Maurice Regard dans son édition du *Génie du christianisme*, p. 1807.

³⁴ *Ibid.*, p. 802. La métaphore est reprise dans l'*Analyse...*, p. 167 : « Au dedans une cathédrale était une forêt, un labyrinthe dont les mille arcades, à chaque mouvement du spectateur, s'intersectaient, se séparaient, s'enlaçaient de nouveau en chiffres, en cerceaux, en méandres ». On la retrouve également dans *Les Aventures du dernier Abencérage*, à propos de la mosquée de Cordoue transformée en cathédrale : « Une sainte obscurité régnait à travers une multitude de colonnes qui ressemblaient aux troncs des arbres d'une forêt régulièrement plantée » (éd. Arlette Michel, Paris, Champion, 2008, p. 503).

couleurs sous la feuillée³⁵ ». En outre, dès le *Génie*, l'analogie concerne l'espace sonore que devient la cathédrale. De fait, Chateaubriand poursuit en expliquant que « l'architecte chrétien » n'a pas voulu seulement « bâtir des forêts », mais qu'il s'est aussi employé à « en imiter les murmures » : « au moyen de l'orgue et du bronze suspendu, il a attaché au temple gothique jusqu'au bruit des vents et des tonnerres, qui roule dans la profondeur des bois³⁶ ». Inversement, dans *Atala*, sa fiction indienne publiée en 1801 où il applique le programme esthétique du *Génie*, Chateaubriand donne au cimetière des Indiens de la Mission du père Aubry, qui est un bois parsemé de tombes, des allures de cathédrale. Dans ces « Bocages de la mort », « les troncs de ces arbres, rouges marbrés de vert, montant sans branches jusqu'à leurs cimes, ressemblaient à de hautes colonnes, et formaient le péristyle de ce temple de la mort ; il y régnait un bruit religieux, semblable au sourd mugissement de l'orgue sous les voûtes d'une église³⁷ ». Dans les deux cas, on pénètre dans un espace clos (les Bocages sont fermés par un pont), à l'écart, consacré à la divinité mais aussi au culte des morts.

C'est en effet une autre fonction de la cathédrale sur laquelle Chateaubriand insiste beaucoup, car elle rend compte de l'émotion que suscite le monument. Si elle est un lieu de mémoire, c'est aussi qu'y est souvent conservée la dépouille des disparus, et que l'on peut donc faire preuve en son sein de la piété envers les morts qui est une vertu cardinale aux yeux de Chateaubriand. Dans le chapitre sur les « églises gothiques », il explique ainsi, après avoir donné en exemple les « Notre-Dame de Reims et de Paris », que le peuple est attaché aux « basiliques, toutes moussues, toutes remplies des générations des décédés et des âmes de ses pères », et il poursuit en déclarant que ce peuple « regrettera toujours la tombe de quelques messieurs de Montmorency, sur laquelle il *soulait* de se mettre à genoux durant la messe³⁸ ». Plus loin, il consacre un autre chapitre aux « tombeaux dans les églises », qui commence par un appel au lecteur prié de se rappeler « les vieux monastères, ou les cathédrales gothiques telles qu'elles existaient

³⁵ Chateaubriand, *Analyse...*, p. 167.

³⁶ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, p. 802. Tatiana Weber-Maillot fait remarquer que c'est par « les prolongements musicaux » qu'il donne à la « théorie de l'origine forestière du gothique » que Chateaubriand est le plus original. Voir sa thèse : *Le Moyen Âge de Chateaubriand. Esthétique, éthique et idéologie*, Université Paris IV-Sorbonne, 2003, p. 139.

³⁷ Chateaubriand, *Atala*, éd. Fabienne Bercegol, Paris, Champion, 2008, p. 123-124.

³⁸ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, p. 800. L'archaïsme en italique est caractéristique du projet de Chateaubriand de réveiller, jusque dans la langue, la nostalgie des anciens temps, monarchiques, aristocratiques et chrétiens.

autrefois » et de parcourir en mémoire « ces ailes du chœur, ces chapelles, ces nefs, ces cloîtres pavés par la mort, ces sanctuaires remplis de sépulcres³⁹ ». Et il en profite pour insérer une longue description de gisants, dont la contemplation alimente la méditation sur la vanité de la vie, sur l'Espérance apportée par la religion, qui permet de vaincre la mort, puis il rend une nouvelle fois hommage aux chevaliers qui ont porté haut les couleurs de la France et de la foi. On ne s'étonnera pas que suive un chapitre sur la nécropole royale qu'est la basilique de Saint-Denis, où se retrouvent synthétisés tous les motifs liés à la cathédrale : la nostalgie de l'ancienne France des rois, de sa puissance et de son faste ; la pensée des vanités, face à « tant de néant et tant de grandeur » ; le souvenir horrifié des violences révolutionnaires, en l'occurrence de la profanation des tombes en août 1793, dont Chateaubriand tient à citer en note un compte rendu très précis⁴⁰.

UN PARCOURS ESTHÉTIQUE

On pourrait en dire autant de l'admirable chapitre consacré dans les *Mémoires d'outre-tombe* au récit de la nuit que passa l'exilé londonien à l'intérieur de l'abbaye de Westminster, où il se laissa enfermer par mégarde. Dans « ce labyrinthe de tombeaux », revient la méditation mélancolique sur la fragilité de tout ici-bas, et tout particulièrement sur la vanité de la gloire des puissants et des hommes célèbres, tandis que le souvenir de « la destinée de Charles I^{er} » renvoie au présent tragique de la Révolution en France⁴¹. Mais ce chapitre est encore précieux, car il condense tous les traits caractéristiques de l'architecture gothique et de l'expérience du sacré que l'on est

³⁹ *Ibid.*, p. 935-937.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 937-939 et p. 1195-1198. Notre analyse rejoint ici celle de Laurence Richer, qui remarque que Chateaubriand est surtout sensible à la destruction des tombeaux, lesquels restent pour lui le « *monumentum* par excellence », la composante patrimoniale qu'il faut conserver en priorité, car il considère que c'est d'abord autour des tombeaux que se soude une nation. Voir : « Un tombeau avec vue. Architectures de Chateaubriand dans les *Mémoires d'outre-tombe* », dans *Littérature et Architecture*, textes rassemblés par Laurence Richer, CEDIC, Université Lyon 3, 2004, p. 21-36 (p. 24 pour la citation).

⁴¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, livre X, chap. 5, tome I, p. 640. Agnès Verlet trouve également dans ces pages « un exemple de ces images plastiques qui donnent une forme artistique au sentiment de la vanité ». Elle montre plus longuement comment l'architecture gothique devient la métaphore des crises de l'Histoire qui se sont succédé et dont la Révolution française est, aux yeux de l'auteur de *l'Essai sur les révolutions*, la répétition. Voir son essai, *Les Vanités de Chateaubriand*, Genève, Droz, 2001, p. 246-260 (p. 246 pour la citation).

amené à vivre, de l'intérieur de l'édifice. On y retrouve ainsi « l'architecture pleine de fougue et de caprice⁴² » qu'est aux yeux de Chateaubriand la cathédrale gothique, toujours remarquable pour lui par l'énergie, par la hardiesse qui se dégagent d'elle, par la prolifération des formes, par la prodigalité d'une imagination qui s'est déployée là en toute liberté. Ce sont des traits qu'il reprend du reste dans la description de la cathédrale qu'il insère dans l'*Analyse raisonnée de l'Histoire de France*, puisqu'il attire l'attention sur l'extrême diversité de ces monuments qui ne sont jamais semblables, sur la « variété de leurs guillochis, de leurs gravures, de leurs ciselures, de leurs découpures », qui reflètent « toutes les fantaisies d'une imagination libre et inépuisable⁴³ ». D'où, par contre, la singularité, voire l'irrégularité notées à plusieurs reprises de la beauté de la cathédrale, qui échappe aux normes du bon goût, notamment parce que l'artiste y a pratiqué à grande échelle le mélange des genres. Mais si, au temps du *Génie*, Chateaubriand pouvait être gêné par ces entorses à l'esthétique classique qui était alors la sienne, il n'en va plus de même au moment où il compose l'*Analyse raisonnée de l'Histoire de France*. C'est que son jugement esthétique a évolué, qu'il s'est délivré de la tutelle classique pour prendre en compte l'historicité des formes et pour s'ouvrir à d'autres types de création valorisant par exemple le réalisme macabre, la représentation de la laideur et la diversité des styles⁴⁴. Tout comme le théâtre de Shakespeare, qu'il regarde dans ces années-là d'un œil plus favorable, la cathédrale gothique bénéficie de cette réévaluation esthétique qui conduit Chateaubriand à ne plus s'en tenir à la religiosité du monument, à observer désormais avec attention sa plastique et à apprécier la liberté de création, puissamment originale, dont elle est l'expression. Certes, il garde le réflexe de chercher de l'ordre, de l'harmonie entre la partie et le tout là où ses successeurs romantiques ne verront que profusion d'ornements divers et bizarres⁴⁵,

⁴² Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, livre x, chap. 5, tome I, p. 641.

⁴³ Chateaubriand, *Analyse...* p. 168. On se souvient que, dans le chapitre « Ceci tuera cela » de *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo insiste lui aussi sur « la fantaisie et le caprice » qui règnent dans la cathédrale gothique, où l'artiste s'est quasiment affranchi de la tutelle de l'Église. Voir : *Notre-Dame de Paris*, éd. Samuel Silvestre de Sacy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1966, p. 242.

⁴⁴ Voir sur ce point les pages que nous avons consacrées à l'esthétique de Chateaubriand dans notre essai *La Poétique de Chateaubriand: le portrait dans les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Champion, 1997, p. 187-227.

⁴⁵ Tatiana Weber-Maillot a noté que, dans la description de la cathédrale, Chateaubriand mobilisait le lexique de l'harmonie, de la cohérence pour corriger l'impression première de pur caprice (*op. cit.*, p. 227). Ainsi a-t-il soin de préciser que « les ornements qui n'adhéraient pas à l'édifice se mariaient à son style » (nous soulignons). Voir : *Analyse...*, p. 167.

mais les caprices de cet art tout en variété et en sinuosité, volontiers grotesque, retiennent son attention. Sa curiosité s'arrête par exemple sur les gargouilles qui représentent des « figures de démons obscènes ou de moines vomissants », et il commente, séduit par l'ingéniosité de cet art en accord avec les autres productions de l'époque: « Cette architecture du Moyen Âge offrait un mélange du tragique et du bouffon, du gigantesque et du gracieux, comme les poèmes et les romans de la même époque⁴⁶ ».

Autre caractéristique, déjà bien visible dans l'analogie avec la forêt mise en place dans le *Génie*, cette architecture joue donc sur la coexistence des contraires. Elle allie la masse imposante de la structure à la délicatesse des détails de l'ornementation et surtout des ogives, qui allègent l'ensemble, en le rendant plus élancé: dans le *Génie*, Chateaubriand avait remarqué les « voûtes ciselées en feuillages »; dans l'*Analyse raisonnée de l'Histoire de France*, il insiste sur la « légèreté de leurs détails », l'« élégance de leurs réseaux », et il décrit ces « minces et longues colonnes en faisceaux, ramifiées à leurs sommets, s'épanouissant en fusées, projetant dans les airs leurs délicates nervures, qui devenaient comme la fragile charpente des combles⁴⁷ ». D'où également l'alliance paradoxale de la rigidité du minéral au mouvement ondoyant créé par la métamorphose de la pierre en arbre, qui fait dire à Chateaubriand que partout, dans cette architecture, « la ligne spirale remplaça la ligne droite » et multiplia les « arabesques », « volutes », « enroulements », « astragales⁴⁸ ». Dans la solitude nocturne de Westminster, Chateaubriand peut encore plus qu'ailleurs prendre la mesure de la « *vasité sombre des églises chrétiennes*⁴⁹ », donc de l'effet toujours impressionnant provoqué par leur volume, par leur hauteur, et par l'obscurité qui les emplit, même le jour. Parce qu'il y est enfermé, il a d'autant plus conscience de la clôture de cet espace, qui délimite un autre monde, monde de la nuit, du silence, de la mort, qui donne à voir la disparition des êtres et des règnes, et invite à faire le pari que « la vie n'est pas tout cela ». Mais davantage que ce sursaut d'Espérance, c'est bien l'épaisseur du temps que rend sensible le monument, qui apparaît comme un condensé d'Histoire, désormais figée dans la pierre :

⁴⁶ *Ibid.*, p. 166. Un peu plus loin, il parle encore du « goût fleuri et composite » illustré par les scènes peintes sur les murs et sur les vitraux (*ibid.*, p. 167).

⁴⁷ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, p. 802 et *Analyse...*, p. 165.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁹ Chateaubriand signale qu'il emprunte l'expression à Montaigne (*Essais*, II, 12). Voir: *Mémoires d'outre-tombe*, livre X, chap. 5, tome I, p. 641. Il la reprend lorsqu'il évoque de nouveau le séjour de Montaigne à Rome. Voir: *ibid.*, livre XXIX, chap. 7, tome III, p. 265-266.

Je regardais les encorbellements du Saint-Denis d'Angleterre, d'où l'on eût dit que descendaient en lampadaires gothiques les événements passés et les années qui furent : l'édifice entier était comme un temple monolithique de siècles pétrifiés⁵⁰.

L'édifice est comme un bloc d'années, qui donne à voir le spectacle de la totalité de l'Histoire, mais d'une Histoire arrêtée, ensevelie dans la nuit des tombeaux, d'où l'on remonte vers le monde des vivants, mais à condition de sortir de cet espace habité par la mort. Dans le *Génie*, Chateaubriand avait déjà cherché à rendre la présence des siècles que font ressentir les églises gothiques dans un tableau sonore, cette fois-ci, qui, pour être plus animé, n'en était pas moins saisissant :

Les siècles, évoqués par ces sons religieux, font sortir leurs antiques voix du sein des pierres, et soupirent dans la vaste basilique : le sanctuaire mugit comme l'ancre de l'ancienne Sibylle ; et, tandis que l'airain se balance avec fracas sur votre tête, les souterrains voûtés de la mort se taisent profondément sous vos pieds⁵¹.

On assiste bien ici à une sorte de résurrection du passé à travers les voix qui sortent « du sein des pierres » ; il y a bien de même un élan vers le haut grâce aux cloches vigoureuses, mais l'angoisse l'emporte dans ce décor sublime où tout est démesuré, excessif, l'espace comme le son des cloches. Ces voix que l'on croit entendre inspirent la pitié puis la crainte, lorsqu'elles se font successivement soupirs et mugissements, et rappellent les prophéties délirantes de l'ancienne Sibylle. Et surtout, on constate que le chapitre se clôt sur les motifs de l'enfermement, du silence et de la mort, à travers les « souterrains » qui semblent vouloir ensevelir le visiteur dans les entrailles de l'édifice et partant, dans la profondeur des temps.

En précisant qu'il éprouvait une « anxiété mêlée de plaisir⁵² » à passer ainsi sa nuit au milieu des mausolées et des sarcophages de la nécropole de Westminster, le mémorialiste confirme que c'est à une expérience du sublime que convie la cathédrale, espace labyrinthique, à la fois gigantesque et profond, élané vers le ciel par ses tours et par ses flèches, mais aussi enfoncé dans la terre par ses cryptes, sombre, silencieux, immensément vide⁵³, où

⁵⁰ *Ibid.*, livre X, chap. 5, tome I, p. 642.

⁵¹ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, p. 802.

⁵² Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, livre X, chap. 5, tome I, p. 642.

⁵³ Jean-Pierre Richard a bien montré comment Chateaubriand s'employait à rendre sensibles le vide, la profondeur, le silence dont est principalement faite la cathédrale, qui réactive chez lui « l'obsession du négatif ». Voir : *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967, p. 118.

l'on s'é gare, où l'on se sent menacé d'enterrement dans ses souterrains, où la mort est partout présente et où tout se combine donc pour produire l'effroi, d'autant que, il faut le remarquer, c'est toujours sous la plume de Chateaubriand un lieu désert, une église abandonnée de ses fidèles, où le visiteur fait face dans la solitude à un Dieu qui s'y donne plus à craindre qu'à aimer. Dans tous les passages que nous avons commentés, la cathédrale se prête à l'approche négative de Dieu qui est l'une des facettes de la spiritualité de Chateaubriand, dans la mesure où elle dit la fascination angoissée de la mort, et devient le lieu d'un face-à-face avec le néant de l'homme ; elle laisse entier le mystère de sa condition, et place Dieu à distance, dans une transcendance absolue. Elle est donc bien le lieu d'une authentique expérience spirituelle, ancrée dans l'ébranlement du sublime, dans la pensée des vanités, dans la déploration du passage du temps, dans la révolte attristée face aux destructions des hommes et dans le devoir urgent de piété envers les morts. Mais elle est aussi un exercice de style, qui permet à l'écrivain de faire preuve de virtuosité, notamment à travers deux séquences descriptives récurrentes sous sa plume, que l'on retrouve par exemple dans les représentations des monuments antiques insérées dans *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Chateaubriand déploie en effet tout son talent pour rendre compte des effets de la lumière changeante du jour sur les tours et des illusions d'optique que créent les caprices de la météorologie : à Westminster, il s'arrête « à considérer les clochers, jumeaux de grandeur inégale, que le soleil couchant ensanglantait de ses feux sur la tenture noire des fumées de la Cité », tandis que dans le *Génie*, il montrait déjà « le jour naissant [qui] illumine l[es] têtes jumelles » des deux tours, lesquelles « paraissent couronnées d'un chapiteau de nuages, ou grossies dans une atmosphère vaporeuse⁵⁴ ». Surtout, face à ces églises comme face à l'Acropole⁵⁵, il se plaît à décrire le ballet des corneilles, qui les adoptent « pour les arbres de leurs forêts », « voltigent autour de leurs faites, et se perchent sur leurs galeries⁵⁶ ». À Westminster, il va même jusqu'à se faire oiseau pour « tournoy[er] au dehors de l'abbaye avec les corneilles⁵⁷ », comme pour mieux appréhender l'édifice dans toutes ses dimensions et pour

⁵⁴ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, livre X, chap. 5, tome I, p. 640-641 et *Génie du christianisme*, p. 802.

⁵⁵ Chateaubriand a laissé un célèbre tableau du lever de soleil sur l'Acropole et des corneilles dont les « ailes noires et lustrées » sont « glacées de rose par les premiers reflets du jour ». Voir : *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005, p. 186.

⁵⁶ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, p. 802.

⁵⁷ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, livre X, chap. 5, tome I, p. 640.

profiter de la vue panoramique qu'il offre sur la Cité. C'est dire que si, pour l'essentiel, la cathédrale est associée à un univers fantastique effrayant fait de labyrinthes et de souterrains, peuplé de fantômes et de voix⁵⁸, elle peut aussi libérer la fantaisie de l'écrivain, qui la traite avec légèreté et avec humour. Ainsi la nuit à Westminster est-elle loin d'être seulement une expérience cauchemardesque d'enfermement dans les ténèbres de la mort, puisque, bien au contraire, le visiteur nocturne y apprivoise les gisants qui lui prêtent un « pli » de leur « linceul » pour s'y reposer et y méditer tout à son aise⁵⁹. Il s'y retrouve installé plutôt confortablement et s'habitue physiquement et symboliquement à l'obscurité, au fur et à mesure que l'image de la mort lui devient plus familière et perd de sa sévérité. L'issue de cette aventure nocturne est du reste heureuse, puisqu'au lieu des ombres shakespeariennes des deux fils d'Édouard IV assassinés dans la Tour, ce n'est qu'un « léger fantôme » qui vient le visiter et le délivrer, sous les traits de « la petite sonneuse de cloches » qu'il quitte avec le rêve d'un baiser⁶⁰. Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand continue de s'amuser avec la cathédrale, peut-être pour la sortir du registre du fantastique effrayant dont ses contemporains (et lui-même) avaient abusé à son propos. On a ainsi remarqué qu'il habillait ou coiffait souvent les monuments de façon singulière⁶¹. Les cathédrales ne sont pas épargnées par ce traitement pour le moins irrévérencieux, comme le prouve la cathédrale de Ferrare, dont l'aspect très composite ne le séduit guère. Tout « penaud » à sa vue, il commente : « elle semblait avoir été retournée comme une robe mise à l'envers : bourgeoise du temps de Louis XV, masquée en châtelaine du XII^e siècle⁶² ».

Il faut reconnaître que, même s'il se documente davantage dans les années 1830, Chateaubriand ne deviendra jamais un spécialiste de l'art du Moyen Âge, avec lequel il reprend du reste ses distances vers la fin de sa vie, lui préférant l'architecture de la Renaissance où s'accomplit un heureux compromis entre le caprice médiéval et la pureté classique⁶³. Il ne deviendra

⁵⁸ Univers fantastique auquel son exil en Angleterre, alors en plein *gothic revival*, n'avait pu que le familiariser.

⁵⁹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, livre X, chap. 5, tome I, p. 641.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 643.

⁶¹ François Bergot, « L'imaginaire architectural de Chateaubriand », dans *Chateaubriand et les Arts*, p. 176.

⁶² Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, livre XL, chap. 1, tome IV, p. 432.

⁶³ D'où sa description élogieuse du château de Chambord dans la *Vie de Rancé* (éd. Nicolas Perot, Paris, Classiques de Poche, 2003, p. 100-101). On retrouve ici le goût de Chateaubriand pour le syncrétisme artistique dont le Moyen Âge lui avait déjà donné le

pas davantage un spécialiste de l'architecture de la cathédrale, dont il ne sait ni ne veut proposer un commentaire savant. Sans doute est-ce à lui et plus encore aux écrivains romantiques que s'en prend Viollet-le-Duc, lorsque, dans son *Dictionnaire*, il raille « ces rêveurs, amateurs de poésie nébuleuse, qui ne voient qu'ogives élancées vers le ciel, dentelles de pierre, sculpture mystérieuse ou fantastique, dans des monuments où tout est méthodique, raisonné, clair, ordonné et précis⁶⁴ ». Il est vrai que, même s'il n'a pas été insensible à l'accord du monument et de ses ornements, Chateaubriand a contribué à la diffusion de cet imaginaire de la cathédrale, qui ne montre que prolifération, fantaisie, mystère plus ou moins effrayant, là où il aurait fallu saisir l'unité de l'ensemble, la cohérence de son ordonnancement, et rendre hommage aux calculs savants de l'architecte qui a voulu produire une harmonie. Recourant à l'analogie entre le monument et le livre appelée à avoir un grand succès au XIX^e siècle⁶⁵, il lui arrive pourtant de faire un parallèle entre la longue construction des cathédrales et la composition de ses mémoires, dont les aléas, il l'espère, ne remettront pas en cause l'achèvement, l'unité et la capacité à défier le temps, mais on remarque que, même dans ce cas, il donne une image plutôt désordonnée de la façon dont furent élevées les cathédrales :

Il m'est arrivé ce qui arrive à tout entrepreneur qui travaille sur une grande échelle : j'ai, en premier lieu, élevé les pavillons des extrémités, puis, déplaçant et remplaçant çà et là mes échafauds, j'ai monté la pierre et le ciment des constructions intermédiaires ; on employait plusieurs siècles à l'achèvement des cathédrales gothiques. Si le ciel m'accorde de vivre, le monument sera fini par mes diverses années, l'architecte, toujours le même, aura seulement changé d'âge⁶⁶.

Pour le reste, si Chateaubriand ne s'arrête guère sur l'organisation savante de la cathédrale, c'est que l'essentiel pour lui n'est pas là. Il est dans le symbole identitaire que peut devenir la cathédrale au lendemain d'une

modèle, en assurant la continuité de l'héritage gréco-romain et de l'art gothique (voir note 14). De même, comme l'a bien montré Daniel Maira, Chateaubriand se laisse séduire par l'art de la Renaissance pour autant que celui-ci lui apparaît comme un art hybride, qui a su intégrer « l'esprit catholique » et « l'esprit patriotique » du style gothique. Voir son article, « Chateaubriand et la légitimation nationale de l'art renaissant », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, 57, 2014, p. 133-142.

⁶⁴ Eugène Viollet-le-Duc, *op. cit.*, tome II, p. 392, note 1.

⁶⁵ Comme l'a bien montré Philippe Hamon dans son essai *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

⁶⁶ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, livre XIII, chap. 2, tome II, p. 30.

Révolution qui a déchiré le peuple français et qui a cru pouvoir l'éloigner de ses origines chrétiennes. La cathédrale l'intéresse en tant que lieu de mémoire, qui appelle un récit de fondation. Elle reste à ses yeux le témoin d'une France monarchique, médiévale et chrétienne, dont il ne faut pas brader l'héritage, mais dont il faut pourtant résolument accepter la disparition. Cette prise de conscience toujours très vive chez lui de la différence des temps, et notamment de l'impossibilité d'un retour à l'Ancien Régime, explique qu'au moment où allaient se développer les initiatives pour entretenir ce patrimoine architectural, il commente avec ironie le geste de la restauration en raillant, à l'occasion de la conspiration de la rue des Prouvaires, les « gens à béquilles » qui « prétendent étayer les monarchies croulantes », alors que, « à cette époque de la société, la restauration d'un monument du Moyen Âge est impossible, parce que le génie qui animait cette architecture est mort ». Et il conclut : « on ne fait que du vieux en croyant faire du gothique⁶⁷ ». Il est clair que, s'il refuse l'oubli de ce passé, il n'a que mépris pour ceux qui cherchent artificiellement à le ressusciter sans vouloir comprendre qu'il n'est plus en phase avec l'époque contemporaine, et sans voir que de telles entreprises sont vouées à l'échec et au ridicule. Dans cette réticence, voire dans cette hostilité à l'encontre de tous ceux qui organisent un retour au Moyen Âge en se lançant dans des campagnes plus ou moins heureuses de réhabilitation de son patrimoine réside sans doute l'un des aspects du « malentendu » et du « divorce » qui se creusent dans les années 1830 entre Chateaubriand et ses contemporains de plus en plus férus d'art médiéval⁶⁸.

Mais si elle cesse d'être au cœur d'un programme politique et artistique de retour au passé, la cathédrale reste importante pour l'expérience du sacré

⁶⁷ *Ibid.*, livre XXXIV, chap. 13, tome IV, p. 72. L'hostilité de Chateaubriand à l'encontre de la création des musées, partagée par exemple par Quatremère de Quincy, procède du même dépit de voir désormais des objets ou des monuments coupés de l'environnement politique, culturel, spirituel qui leur donnait sens et offerts seulement à la contemplation esthétique. Voir les réflexions que lui inspirait déjà l'ouverture par Alexandre Lenoir du musée des Petits-Augustins dans le *Génie du christianisme*, p. 936, note A. Jean-Claude Bonnet a commenté l'expérience tragique d'une « histoire en miettes » qu'a été pour Chateaubriand la visite de ce musée, tout en notant que la fascination pour l'hybride, pour le « composite » va une nouvelle fois l'emporter chez le mémorialiste attiré par le spectacle des époques de transition. Voir : « Naissance de l'historien artiste : Chateaubriand, Mercier et Michelet au musée des Monuments français », dans *Chateaubriand, penser et écrire l'Histoire*, Ivanna Rosi et Jean-Marie Roulin (dir.), Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 283-298.

⁶⁸ Jean-Claude Berchet, « Chateaubriand, Séroux d'Agincourt... », p. 81.

qu'offre le parcours solitaire de son espace intérieur, où un Dieu à la fois sensuel et retiré se fait sentir dans le saisissement du sublime, face au spectacle des vanités. Elle demeure donc essentielle à la démarche apologétique de Chateaubriand, qui mise tout sur le pouvoir de l'émotion esthétique, encore décuplée par le faste des cérémonies qui ont lieu dans l'église. Car, pour être complet, il faudrait évoquer plus longuement le bel effet conjugué des couleurs, de la musique, de la lumière, le parfum envoûtant de l'encens, qui font des cérémonies religieuses un spectacle total, dont l'enfant a eu la révélation dans la cathédrale de Saint-Malo et que l'adulte n'a jamais oublié. L'important est enfin dans la fortune littéraire de ce monument dont Chateaubriand a compris, mieux que tout autre, combien il se prêtait à l'investissement imaginaire, et même fantasmatique, et surtout combien il était susceptible de traitements divers. Car il faut y insister, Chateaubriand lègue aux romantiques une image de la cathédrale qui est tout sauf figée, dans la mesure où, s'il les oriente certes vers le fantastique effrayant du lieu, il ouvre aussi d'autres pistes, du côté du merveilleux, du romanesque et de la fantaisie.