

# Kinesthétique: écrire à l'image du Vésuve. Goethe et Chateaubriand

WINFRIED WEHLE \*

## Goethe et la tempérance classique de la nature dénaturée

En mars 1787, et par trois fois en l'espace d'une quinzaine de jours, Goethe a fait l'ascension du Vésuve au cours de son voyage en Italie. Certes, il s'agissait d'un passage obligé dans le programme touristique du *grand Tour*. Mais une telle intensité doit certainement répondre à une motivation plus grande. Ses efforts, il les a lui-même qualifiés de véritable *siège* (p. 204,24<sup>1</sup>), présentant ainsi cet événement naturel sous l'angle d'une forteresse à prendre, avec le cratère comme le centre. C'est en lui que se concentre ce qui les fascine et les provoque tant, lui et ses contemporains : la nature dans son déchaînement effroyable, « informe, plutonique » (p. 208,30) – une négation inouïe de toute la nature maîtrisée des Lumières. Mû par cet intérêt scientifique, Goethe veut l'examiner à fond. Derrière lui opère l'une des grandes motivations tacitement mythiques de la pensée des Lumières, qui cherche à répondre à la disparition de certitudes philosophico-transcendantes : la quête d'une nouvelle origine qui satisfasse la raison<sup>2</sup>. Les attentes étaient particulièrement

\* Université d'Eichstätt.

1 J. W. Goethe, *Italienische Reise*, 2 vol., éd. Chr. Michel/H. G. Dewitz, Frankfurt a. M. (Deutscher Klassiker Verlag), 1993; vol. 15/1, 1<sup>e</sup> partie des *Gesammelte Werke*, etc. (Indications de pages et de lignes conformes à cette édition.)

2 Dans la perspective de ce que H. R. Jauss a dénoncé. Cf. « Mythen des Anfangs : eine geheime Sehnsucht der Aufklärung », in: *Studien zum*

grandes concernant l'expérience directe de la nature. Elles se manifestent aussi bien dans les *regards nostalgiques* que Goethe portait sur le Vésuve dont la *lave* stimulait son imagination (p. 367,32), que dans ses études morphologiques, intéressées elles aussi à débusquer la plante originelle dans la végétation luxuriante de la Campanie<sup>3</sup>.

Sa première réaction est l'observation, son critère épistémologique est garant de la connaissance<sup>4</sup>. Qu'en retire-t-il ? « La vue n'était ni instructive ni séduisante » (I, p. 210,15 s.). La nature, considérée dans son état le plus brut, ne vise aucunement aux intérêts des hommes, ni scientifiquement (*instructive*), ni esthétiquement (*séduisante*). Néanmoins, cette démarcation ne demeure pas sans découverte conséquente, quand bien même négative. Certes, un sentiment d'étrangeté bouleversant apparaît à la vue de « cette chose informe, de ces masses sans contours » crachées par « ce monstre hideux et redoutable » (p. 209,31). Cependant, ce spectacle ne peut pas être aussi facilement rejeté. La nuit surtout, il montre manifestement qu'au plus profond d'elle-même, la nature n'est que pure débauche d'énergie qui se libère sans relâche pour, dans le même temps, « se consumer de nouveau elle-même » (p. 208,19). En d'autres mots : au regard de l'observateur, elle manifeste une haute activité, mais sans projet reconnaissable. Lors de sa quatrième et dernière confrontation avec le Vésuve (p. 368 ss.), sur la route du retour de Sicile, Goethe en tire une conséquence inouïe : comme ses poussées aveugles ne laissent deviner aucune visée précise, surtout pas humaine, la

*Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a. M., 1989 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 864), p. 24-66.

3 Cf. *Italienische Reise*, partie 2, éd. cit., « Morphologische Reisenotizen », p. 812-827.

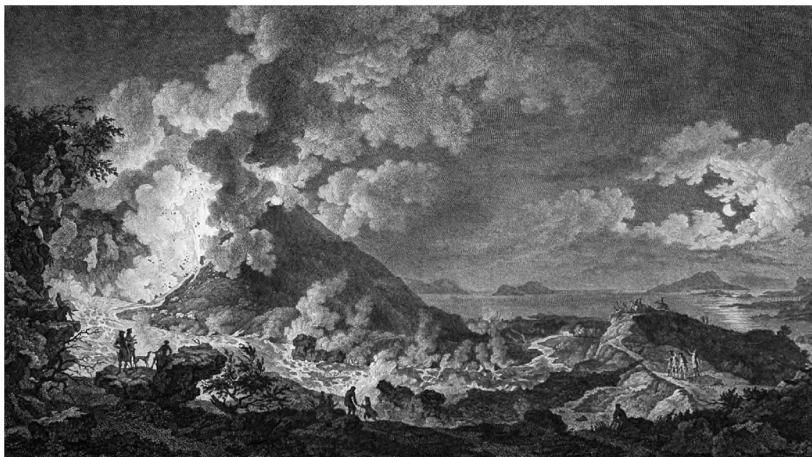
4 Largement développé de façon historique et systématique en relation avec la littérature de voyage par Fr. Wolfzettel, *Le désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*, Tübingen, 1986, voir en particulier chap. I et II.

question de leur signification doit se confondre entièrement dans leur interprétation. Goethe écrit : « Nous nous trouvons maintenant en présence d'un texte [le volcan !] que des millénaires ne suffiront pas à commenter » (p. 369,26). Une conclusion véritablement vertigineuse. Pour comprendre la lave bouillonnante, toujours prête à de nouvelles éruptions, il faut donc recourir à un mouvement de pensée analogue : un processus d'interprétation en principe toujours ouvert. S'ouvre alors devant Goethe – pour conserver l'image – le profond cratère de l'herméneutique : en dernier ressort, tout n'apparaît qu'en perspective, en tant que vision de l'observateur. Mais celui-ci ne doit-il pas alors se reconnaître comme un sujet totalement renvoyé à lui-même ?

Goethe a bien appréhendé cette audacieuse exigence moderniste de subjectivité, mais il l'a rejetée radicalement. Il a encore une fois cherché une possibilité de revirement pour s'objectiver et objectiver sa vision des choses. C'est la leçon de sa quatrième rencontre avec le Vésuve. À la différence des précédentes, il décide à présent d'en faire l'ascension avec l'œil (II, p. 368-370). Cette perception alternative ne lui permet rien moins qu'une révolution dans la vision qui était jusqu'alors la sienne. Son « point de vue » prometteur (p. 369,21) se trouve maintenant à Capodimonte, le « bel étage » de Naples, avec une vue panoramique sur le « mont sauvage en furie » ; au-dessus de lui un « impressionnant nuage de vapeurs permanentes et des masses expulsées violemment, des brumes ardentes » (p. 369,11-15) et des laves. Bref, il cite la « dénature » infernale du volcan tel qu'il la voit de ses propres yeux. Mais alors se passe un « coup de théâtre » presque apotropaique. Dans le même souffle, il reconnaît avoir aperçu dans ce Vésuve le « tableau le plus merveilleux, le plus incroyable que l'on ne voit qu'une seule fois dans sa vie » (p. 369). Reste à déterminer, dans la miniature littéraire du 2 juin 1787, la part de la poésie et celle de la vérité<sup>5</sup>. Goethe l'a

5 C'est ainsi que Herder interprète le travail de Goethe d'après le matériel rapporté à son retour en 1788. Cf. *Italienische Reise*, éd. cit. vol. II, p. 1063 :





Ill. 1: Ch.-R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples*, Paris 1781; t. I, p. 210-211, tabl. 32. Une représentation typique du Vésuve comme elle est courante dans les manuels de voyage en Italie qui inspirent le « grand Tour » de l'époque. À ceux qui s'exposent au « monstre hideux », elle promet un spectacle mondain. Ses effets horribles, cependant, produisent, ressentis par un esprit éclairé, des sentiments sublimes.

érigée en pièce fondamentale de sa conception de l'art. Avec cette question sous-jacente : Comment un seul et même objet peut-il appeler des jugements aussi contradictoires ?

Ils reposent sur une échelle de valeurs avec laquelle Goethe combat les dangers d'une vision inconditionnée. En raison de la distance que l'observateur prend par rapport à lui, le monstre incandescent se voit transformé en un « spectacle sublime ». Vu de près, lors de ses trois précédentes ascensions, il lui était apparu « repoussant », parce que déclarant « la guerre à tout sentiment esthétique » (I, p. 208, 19 s.). La nature, nous donne à

Herder dit avoir remarqué que Goethe « commençait à faire un monde artistique [...] à la place de ce qui s'était effacé », c'est-à-dire des expériences de voyage et des notes sur place (lettre à Goethe du 17 décembre 1788). Cf. également le commentaire de l'historique de la gestation fait par l'éditeur (vol. II, p. 1060).





Ill. 2: Heinrich Christoph Kolbe, *Goethe vor dem Vesuv* (1826); Thüringische Universitäts- u. Landesbibliothek Jena. La nature effrénée du Vésuve est, pour Goethe, motif d'un détournement. Son attention – signe de sa participation – s'articule à travers le langage des gestes: corps, mains, livre, chapeau, bâton de voyage sont orientés vers le legs de l'Antiquité (concentré sur le Cap de Misène). Son regard d'autre part va au loin, dans la direction du « Grand Tout », comme il dit dans son *Voyage en Italie*.

entendre Goethe, est directement, c'est-à-dire sans médiation, le parangon de la laideur. Dans l'impression brute, en haut du sommet, le volcan lui apparaît comme un gouffre, un enfer, et non comme une élévation, du fait que ces feux ne tendent vers aucune idée. Symboliquement, le mont s'enveloppe d'un « impressionnant nuage de vapeur » (p. 369,12), comme pour rejeter toute estimation sublime du spectacle, telle que les guides touristiques de l'époque la prévoyaient en ce cas (ill. 1)<sup>6</sup>. Goethe qualifie le Vésuve de « sommet infernal », plantant ainsi – comme Chateaubriand après lui – le dard de l'ambiguïté dans les modèles en vogue de vision touristique de l'époque. S'il existe, devant cette agitation autistique, une approche possible, ce ne peut être que par l'empirisme : l'intérêt naturaliste du voyageur pour les minéraux, les scories, les blocs de lave, les plantes, les détails. L'enfer c'est ce qui manque élémentairement à cette nature informe : tout rapport, tout lien, tout ordre.

Et, dans cette nature désenchantée, c'est l'éloignement, la distance, qui devrait éveiller le charme de l'agréable. Goethe ne laisse aucun doute à ce sujet. La vue de loin intègre le topos du mont dans la topographie d'un paysage. C'est celle-ci, et non pas le mont en lui-même, qui détermine maintenant son cadre signifiant. La dégénérescence infernale apparaît à deuxième vue comme un « paradis du sud » (p. 370,3), parce que son caractère menaçant est littéralement domestiqué : Goethe se trouve à la fenêtre d'un château de Capodimonte – ce qui permet un « point de vue » élevé, au propre comme au figuré (p. 369,21). Mais dans la mesure où, selon la définition de Kant, le sublime est lié à la sécurité dans laquelle on se trouve quand on se confronte à la surpuissance brute de la nature<sup>7</sup>, la « vue merveilleuse » dont parle Goethe est donc due

6 Ch. M. Dupaty a écrit un sublime récit émotionnel en ce sens, qui pourrait avoir tout à fait influencé Chateaubriand. Cf. *Lettres sur l'Italie en 1785*, t. II, Paris, 1788, p. 206-213.

7 *Kritik der Urteilskraft*, éd. W. Weischedel, Frankfurt a. M., 1974 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 57), livre II, B. § 28 ss. (p. 184 ss.).

aux conditions de sa perception en tant que regard porté sur l'objet du regard comme chez Caspar David Friedrich. Toutefois, la perspective du château, c'est-à-dire d'une nature maîtrisée architectoniquement, est représentée par la maîtresse de maison, une duchesse. Dans le regard qu'elle porte sur le paysage – elle est originaire d'Allemagne – Goethe ne forme rien moins que ses propres exigences esthétiques<sup>8</sup>. Elle est bien faite de sa personne, de conversation délicate et courtoise, fréquente les Belles Lettres, est attachée à « l'humanité plus libre et au large regard » des Allemands (p. 368, 19 ss.), tout en montrant, en même temps, une profonde inclination pour la « raison pure » qui définit leur vie de l'esprit. Elle se soucie aussi d'exercer son influence sur les jeunes filles de haut rang et ne manque pas non plus de proposer une cuisine délicieuse. En un mot : cette autre vision du Vésuve est redevable à la culture classique des Lumières.

C'est uniquement elle qui transforme le « bouillon infernal » (p. 232, 38) en un « grand spectacle élevant l'esprit » (p. 209, 15). Plus généralement : la nature brute, débridée, ne devient belle et signifiante que par la culture. Le Vésuve, mis ainsi en scène avec une tempérance classique, peut finalement satisfaire aussi à la mission éducative du *prodesse et delectare*. Mais qu'aurait à produire son spectacle dans ce cadre ? Goethe utilise cette représentation du Vésuve pour y illustrer les conditions et l'esprit de

8 En partant de l'ascension du mont Ventoux par Pétrarque, B. Waldenfels a retenu l'esthétisation du paysage comme *succédané* esthétique d'un ordre substantiel que les rationalisations modernes ont retiré à la nature (voir « Gänge durch die Landschaft », in : M. Smuda, *Landschaft*, Frankfurt a. M., 1986, p. 29 ss.). Du moins, la peinture paysagiste littéraire, dans le fond depuis l'invention du monde artistique d'Arcadie, vise tout autre chose qu'à procurer un *Ersatz* : la question est bien plus de savoir si ce ne doit pas être plutôt considéré comme un transfert sémiotique qui ne dirige plus le regard humain sur la nature de façon paradigmatique, selon des points de vue cosmologiques, philosophiques ou mythiques (Vénus), mais syntagmatiques, nouvellement prédisposés à un rapport de proximité métonymique : l'observateur de la nature s'approche plus près de sa nature.



son art<sup>9</sup> (cf. ill. 2). Son exigence peut à peine être placée plus haut. Un tel spectacle, qui n'est accordé qu'« une seule fois » dans sa vie, laisse entendre une subtile correspondance langagière, parce que « l'œil peut saisir tout en une fois » (p. 369) et acquérir ainsi « l'impression du grand Tout »<sup>10</sup> (*ibid.*). Les éléments épars, désordonnés et changeants sont ainsi ramenés au « calme clair, paisible et enchanteur » d'un ensemble. C'est celui-ci qui crée le plaisir et l'ordre – donc une performance culturelle de l'observateur. Mais ceci ne signifie-t-il pas que, dans ce spectacle offert par la nature, il n'impose pour finir que les fondements de sa propre vision ? Face à une nature inconstante, abyssale, ce « point de vue » solide est dû à la stabilité d'un regard doublement assuré. D'une part, historiquement: dans une permanente mise en référence du voyage avec un humanisme d'inspiration antique; d'autre part, anthropologiquement: dans la confiance en une raison éclairée, en harmonie avec un comportement de qualité. D'où il ressort que c'est la culture et uniquement elle qui rend la nature belle et bonne (ill. 2).

Cependant, ceci n'est que l'un des aspects. Car la décharge énergétique du volcan entraîne à vrai dire deux apparitions hautement contradictoires : d'abord, une terre inculte sinistre et – à proximité moins immédiate – le jardin luxuriant de la Campanie. À la vue de cette double image, la nature humaine ne devrait-elle pas elle aussi être appréhendée sous ces *deux aspects* ? Goethe y a pensé discrètement, mais de façon complexe. Certes, l'éducation et la culture créent le cadre de l'humanité. Mais d'un autre côté, la fascination que la montagne en feu exerce chez tous les voyageurs, n'en était pas pour autant écartée. Goethe en a tenu compte dans un processus de perception com-

9 Là-derrrière se trouve l'un des concepts directeurs de la conception de l'art goethéenne, celui du dépassement, conquête conceptionnelle du voyage en Italie. Cf. J. Lacoste, *Voyage en Italie de Goethe*, Paris, PUF, 1999, chap. V, particulièrement p. 78 ss.

10 Dans l'histoire des idées, largement honorée par R. Michéa, *Le Voyage en Italie de Goethe*, Paris, Aubier, 1945, chap. IV, 4 (p. 436 ss.).

plémentaire. À l'apogée du spectacle nocturne, il inverse subitement la direction du regard : du panorama vers le « premier plan », de la chose observée vers l'observatrice à ses côtés, sa belle hôtesse. L'extérieur identifie pour ainsi dire par rétroversion l'intérieur. La femme devient le reflet de ce que la *nature* doit apporter à la culture. L'effet en est – en toute modestie du terme – culminant. La lueur crépusculaire du volcan – même le clair de lune se doit d'être là – rend la duchesse « de plus en plus belle ». Goethe en oublie même le temps et l'heure – serait-ce là le signe discret d'un tendre moment érotique ? En tout cas, l'ami fidèle Herder, deux ans après lui à Naples, a toutes les peines à assurer à sa soupçonneuse Caroline que la « plus haute sensualité et la plus haute volupté » qu'il ressent ici comme nulle part ailleurs, n'ont pas d'« attachements » pour conséquence<sup>11</sup>. Sans parler de Flaubert qui attribue sans détours ses débordements sexuels à Naples au climat volcanique excitant<sup>12</sup>. La sombre magie du Vésuve, nous laisse entendre Goethe, possède une correspondance exaltante (p. 209,15) avec l'Éternel féminin qui nous attire. Aussi mesurée qu'une beauté culturellement façonnée nous apparaisse, elle ne peut s'épanouir en un « tableau incroyable » que lorsque l'énergie indomptable, inhérente à la nature, continue à l'habiter au moins comme touche sensuelle.

Proximité et distance – Goethe évoque même son ordonnancement spatial (p. 370,8) – représentent donc deux positionnements contraires devant la nature. Vouloir se référer à elle directement (proximité) est, selon ses propres termes, source de « trouble des sens » (p. 233,21). Seule l'observation scientifique peut en préserver : le regard analytique porté sur les détails, la différenciation, la systématisation. Vouloir se l'approprier par

11 J. G. Herder, *Italienische Reise*, éd. et comm. par A. Meier et H. Hollmer, München, 1988 (dtv Klassik 2201), p. 322 s.

12 D. Richter, *Der Vesuv. Geschichte eines Berges*, Berlin, 2007, p. 87 s. La tradition interprétative érotique du Vésuve s'étend jusqu'à *The Volcane Lover* de Susan Sontag, London, 1992, une reprise de l'histoire triangulaire de Sir William Hamilton, Emma et Lord Nelson.

une entremise – culturellement – serait alors seulement porteur de sens. C'est pourquoi aucun doute ne subsiste concernant le point où situer la plus-value. Réconcilier l'effroyable et le beau, comme le postulera plus tard l'art romantique, particulièrement en France, n'était pas le propos de Goethe. Les deux pris ensemble ne produiraient qu'un « sentiment indifférent », une anesthésie esthétique. La beauté de l'humain vient donc de la culture de la nature et non pas d'elle-même. Cependant, la nature à l'état brut demeure aussi d'un point de vue humain de l'énergie primaire. Son principe de mouvement anime même la matière inerte, comme la lave en témoignage. C'est sa vitalité constante, impérieuse, *sauvage*, qui a d'abord fait naître la civilisation et la culture. De ce fait, l'inversion est en même temps valable : c'est seulement à *partir de* la nature, même là où elle est tenue rigoureusement à distance, que la culture peut apparaître – comme la critique de la philosophie de la vie l'a rappelé – pour indiquer aux grands concepts cognitifs et scientifiques de la deuxième modernité une voie d'issue de leur « tragédie de la culture » (G. Simmel)<sup>13</sup>.

### Chateaubriand : La retransformation de la culture en images *Voyage en Italie*

Mais qu'advient-il lorsque disparaît la cohésion d'une épistémè classique des Lumières ? En termes historiques: Pourquoi l'art romantique se positionna-t-il justement, de façon particulièrement violente en France, en se démarquant de cet *ancien régime* ? Ses auto-déclarations ne laissent aucun doute : sa révolution esthétique se trouve liée à la situation sociopolitique de 1789. Les années de Terreur ont particulièrement révélé que les

13 Cf. W. Perpeet, « Kulturphilosophie », in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 20, 1976, p. 42-99.



déités révolutionnaires, invoquées dans *la fête de la nature et le culte de la raison*, refusaient justement cette retenue au nom de laquelle on les élevait vers le ciel idéologique. Que restait-il de la traditionnelle culture de la raison? Mme de Staël en donne une réponse représentative : « L'avenir n'a point de précurseur. Le guide de la vraisemblance, de la probabilité n'existe plus. L'homme erre dans la vie comme un être lancé dans un élément étranger »<sup>14</sup>.

Le passé – politique, sociétal, esthétique – était devenu incompetent, pathologique. Le futur devait être ré-inventé par-delà la tradition. Pour le dire avec Goethe : une solution classique (comme la sienne) ne pouvait plus être considérée que comme le point de référence douloureux d'un remplacement. Cependant, la Révolution française n'a pas seulement renversé les rapports extérieurs. Ses répercussions sur les visions du monde étaient même plus décisives. Le succès considérable du mélodrame et du *roman noir* montre la violence avec laquelle son traumatisme s'est déchargé dans leurs terribles images fantomatiques<sup>15</sup>. Leur « happy end » ne témoignait à chaque fois que du besoin d'une assurance morale. Mais la réalité était que la nature passionnelle humaine, une fois déchaînée, déclenche des éruptions criminelles. Cette vue des choses s'était déjà montrée entre autres dans un populaire épisode politique : la conquête française de Naples en 1798, qui avait coïncidé avec une éruption du Vésuve. Les deux événements furent aussitôt mis sym-

14 *Des circonstances actuelles qui peuvent terminer la révolution*, éd. crit. L. Omacini, Genève, 1979 (Textes littéraires français, 269), p. 2.

15 Dans un relevé remarquable de ce bouleversement historique, le marquis de Sade a tiré les conséquences littéraires et qualifié le genre mélodramatique de réflexe directement moderniste : « Convenons seulement que ce genre [...] n'est assurément pas sans mérite ; il devenait le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait. » Cf. « Idée sur les romans », in : *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, vol. X, Paris, éd. G. Lely, 1967, p. 3-22 ; ici p.14 s.

boliquement en relation. Le guide de voyage répandu de Creuzé de Lesser, publié en 1806, les présente déjà comme le topos d'une lecture patriotique du Vésuve<sup>16</sup>. Dans son essai littéraire : *le Vésuve*, Chateaubriand y fait allusion et il le reprendra aussi dans son *Voyage en Italie*<sup>17</sup>. *Corinne ou l'Italie*, le roman de Mme de Staël, se rapporte aux deux.

Chateaubriand a fait l'ascension du volcan en janvier 1804. Son récit présente les traits d'un travail occasionnel. Mais c'est justement pour cela qu'il nous offre des renseignements authentiques sur son écriture et ses motifs. On n'y voit apparaître rien de moins que la dépossession esthétique que la Révolution française a également infligée au paysage discursif contemporain. D'une plume fluide et assurée, Chateaubriand y évoque les motifs courants des visites et des commentaires de voyages en Italie de l'époque, mais dans le seul but de les soumettre en permanence à une palinodie intertextuelle<sup>18</sup>. Leur tradition discursive est ainsi devenue l'objet d'une suppression. Le voyageur se procure une surface d'écriture sur laquelle ensuite, tout en s'y reportant, il inscrit l'aliénation que le tournant révolutionnaire lui fait subir. Du reste, il a plus tard révélé lui-même les sources matérielles de son voyage discursif, lorsque ce passage isolé de

16 M. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, Paris, Didot, 1806, p. 166.

17 Cf. Maurice Regard, in : *Œuvres Romanesques et Voyages*, vol. II, Gallimard, 1969, Bibliothèque de la Pléiade, Introduction, p. 1405-1424 ; ici p. 1420 ; texte p. 1464-1470, ici p. 1468. Voir aussi *Le Voyage en Italie*, éd. critique J. M. Gautier, Genève, 1969 (Textes Littéraires français, 153) ; chap. sur le Vésuve p. 108-115, ainsi que les commentaires de J. Rigoli dans son étude *Le Voyageur à l'Envers. Montagnes de Chateaubriand*, Genève, 2005 (Histoire des idées et critique littéraire, 421), p. 125-137.

18 Le même procédé est aussi appliqué dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. H. P. Lund a consacré au *Voyage de la Grèce* qui s'y trouve une analyse paradigmatique qui révèle en détail le processus de perception et d'écriture et attribue son virage moderniste à la rupture historique du passé et du présent, en tant qu'expérience de l'abîme ; voir « Les tombeaux vides. Le Voyage de la Grèce de Chateaubriand », in : *L'instinct voyageur. Creazione dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand*, a. c. di F. Martelluci, Padova, Unipress, 2001, p. 87-98.

son voyage fut repris dans la grande confession des *Mémoires d'outre-tombe*<sup>19</sup>. De plus, dans un regard rétrospectif sur l'épisode vésuvien d'alors, il y écrit : « je me pillais, je jouais une scène de René »<sup>20</sup>. Au cours de son dernier périple centré sur l'histoire des idées, René – l'*alter ego* de cette autobiographie romanesque – avait fait l'ascension de l'Etna et s'était identifié en lui :

Mon œil [...] plongeait dans le cratère de l'Etna, dont je découvrais les entrailles brûlantes, entre les bouffées d'une noire vapeur. [...] Un jeune homme plein de passions, assis sur la bouche d'un volcan [...], ce tableau vous offre l'image de son caractère et de son existence : c'est ainsi que toute ma vie, j'ai eu devant les yeux une création à la fois immense et imperceptible et un abîme ouvert à mes côtés<sup>21</sup>.

Ce récit était toutefois déjà paru en 1802, donc sensiblement *avant* le propre voyage de Chateaubriand. Le Vésuve – le voyage en Italie dans son ensemble – se trouvait ainsi, dès le départ, placé dans la perspective « romantique » du héros et de son *mal du siècle*<sup>22</sup>. Son voyage réel réalise donc la fiction littéraire. Les implications sont considérables: de cette façon il l'accomplit comme une reconnaissance constante de ses *apriori*. Ceci ne vaut pas seulement pour le regard sentimental de René. Ce que l'auteur voit de ses propres yeux est généralement d'abord re-

19 M. Fumaroli a développé la thèse que toute l'œuvre de Chateaubriand se fonde dans la grande œuvre des *Mémoires d'outre-tombe* ; ceci vaut aussi pour le voyage en Italie. Finalement, tout se tient par l'unité structurelle englobante de l'itinéraire (de vie), justifiant ainsi le processus d'écriture de Chateaubriand en tant qu'avancée sans arrivée, dont la modernité fut – lors de sa parution – considérée comme une monstruosité ne ressemblant à rien. Cf. Marc Fumaroli, *Chateaubriand – Poésie et Terreur*, Paris, Éd. de Fallois, 2003, p. 41 *et passim*.

20 Cité d'après J. M. Gautier dans son édition du *Voyage en Italie* (cf. note 17, p. 167).

21 *Œuvres romanesques et voyages*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, vol. I, p. 124 ; J. Rigoli y fait allusion sans en tirer de conséquences pour son interprétation (*op. cit.*, p. 79).

22 Cf. L. Cantagrel, *De la maladie à l'écriture. Genèse de la mélancolie romantique*, Tübingen, 2004, p. 146 ss. (à propos du *Génie du Christianisme*).



cherché. Il vérifie à chaque fois sur place un savoir culturel antique, des connaissances archéologiques, des liens philosophiques et littéraires, des données touristiques, et les complète avec ses propres observations. Cependant, ceci aussi fait partie du répertoire. Bref, ce faisant, l'épisode vésuvien résume de façon représentative le dense continuum d'arrière-plan dont vit l'image culturelle du paysage napolitain<sup>23</sup>.

Comme René, Chateaubriand dresse lui aussi, maintenant sous la forme d'un journal de voyage italien, l'inventaire des pré-suppositions qui le dirigent. Celui-ci occupe le premier plan du texte. Toutefois, l'approche du sommet va de pair avec une contradiction apportée aux conventions discursives qui traditionnellement jalonnent cet itinéraire<sup>24</sup>. Citons ici quelques exemples à l'appui. Une station obligée est l'ermitage à mi-hauteur. Comme dans d'autres descriptions de voyage, il est sous les nuages et fouetté par le vent (p. 1465). Les pèlerins du Vésuve « ont coutume de noter quelque chose » dans un livre réservé aux hôtes de passage. Chateaubriand le feuillette : une série de noms importants, mais des remarques toutes insignifiantes. D'où ce constat : « Les très grands sujets, comme les très grands objets sont peu propres à faire naître les grandes pensées » (p. 1466). Bien avant d'atteindre le cratère, il a – avec le regard de René – désenchanté une longue tradition interprétative du Vé-

23 En grande mesure et élevé à une stratégie mythographique dans les *Mémoires d'outre-tombe*, où il généralise son histoire individuelle en une *allégorie* de l'Histoire dont il incarne le bouleversement historique. Cf. J. Chr. Cavallin, « Chateaubriand mythographe. Autobiographie et injonction du mythe dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1998, p. 1087-1098.

24 Tendance déjà reconnaissable dans les descriptions de voyages tardives. Cf. par ex. Creuzé de Lesser (*op. cit.*, p. 164) qui, à l'instar de Chateaubriand, désescalade la descente dans le cratère. « Voir Naples et puis partir », écrit-il pour résumer sa position éclairée en opposition aux descriptions de voyage en Italie de l'époque des Lumières, p. 73.

suve qui lui accorde des sentiments élevés<sup>25</sup> (cf. ill. 1). Cette révocation des postulats des Lumières fixe la règle du chemin à venir. Les détails apparemment fortuits en sont une bonne illustration : là, où d'habitude les pentes sont encombrées de touristes, il ne rencontre qu'une pauvre femme maigre et chétive. Plus il monte, plus la vue se rétrécit : une déception singulière pour tout *concupiscentia oculorum*. Seul un regard de substitution le rend voyant : la peinture de l'Enfer de Dante (Inf. XIV, vv. 8-9, 13, 28-30)<sup>26</sup>. C'est donc la littérature qui pourvoit la nature de connaissance, l'inverse n'est pas valable – un moment significatif de l'adieu à la *imitatio naturae*. Finalement, il évoque avec Pline l'horreur, la fureur et la mort – les moments topiques de l'endroit – pour les nier de façon provocante : il s'installe en toute quiétude (p. 1467) à « la bouche du volcan ». Son geste n'est pas gratuit : il vise à le styliser en position souveraine au-dessus de la réaction de sublimité prescrite. Pour finir, il aborde la descente dans le cratère: il est ici question de chute (« précipiter »), de chaos indescriptible, de feu liquide, de gouffres fumants (p. 1468), de silence de mort (p. 1469). Cependant, à proprement parler, c'est le voyageur en quête d'aventure qui voit tout ceci dans un scénario effectivement figé. Dans une note de bas de page, il retire du reste tout ce qu'il vient d'écrire : la descente dans le cratère cause « de la fatigue et peu de danger » (p. 1467).

Chateaubriand a placé l'acte le plus subtil d'une révocation discursive du traditionnel voyage en Italie dans les « réflexions

25 En s'appuyant sur de nombreux textes de référence, J. Rigoli a reconstruit de façon convaincante cette stratégie anti-sublime de Chateaubriand (*op. cit.*; pour le Vésuve, voir p. 69-100).

26 On pourrait penser aussi à un dialogue intertextuel avec Saint-Preux dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau et son excursion dans les Préalpes du Valais (22<sup>e</sup> lettre) modelant sa perception à l'exemple de Pétrarque – et la différenciant dans le sens d'une autoréférence radicale (cf. déjà *Émile ou de l'éducation*, Œuvres complètes, vol. IV, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, 1969 : « L'homme naturel est tout pour lui : il est l'unité numérique, l'entier absolu qui n'a de rapport qu'à lui-même ou à son semblable », p. 249).

philosophiques » finales (p. 1469). Elles font à mots couverts allusion à la lettre de Pétrarque relatant son ascension du *Mont Ventoux* – dans le but de pouvoir, là aussi, prendre position contre lui<sup>27</sup>. Lors de son voyage dans le sud de la France, en 1802, il avait fait étape à Fontaine-de-Vaucluse, remonté la Sorgue jusqu'à sa source et cité le sonnet *Italia mia* du *Canzoniere* (CXXVII)<sup>28</sup>. À présent, il se rapporte, au bon endroit, à saint Augustin et subordonne son existence – comme Pétrarque – à un *dissidio*, ballotté entre les postulats de la *Providence* et du *hasard* (p. 1470) – pour cependant, ici aussi, exprimer ainsi sa non-appartenance: Au sommet, Pétrarque prend conscience d'une finalité intérieure de son itinéraire de vie<sup>29</sup> (même si, jusqu'au bout, il aura du mal à la suivre). Chateaubriand en revanche n'en reste qu'au questionnement. La Providence et le hasard ne lui répondent pas. Il se laisse justement confirmer son *mal du siècle* par saint Augustin. Les choses de la vie, écrit-il, en citant un passage de ses *Epistolae*, sont « pleines de misères et l'espérance vide de bonheur » (p. 1470)<sup>30</sup>. Rien ne pourrait montrer sa révocation de façon plus radicale que le processus du regard en haut du sommet. Tous les deux, ils embrassent panoramiquement la vie dans son ensemble. Pétrarque envisage une *mutatio animi*, s'élevant du sensuel au spirituel. Chateaubriand, quant à lui, descend presque symboliquement au fond du cratère. Là aussi, un regard s'ouvre à lui. Toutefois, celui-ci ne lui procure aucune échappée, mais seulement des aperçus dans les profondeurs du souvenir (qui ne lui promet pas, comme chez

27 Ou bien, dans l'épître de Pétrarque – sans doute rédigée seize ans après l'ascension – a-t-il alors saisi le caractère fictif sous lequel se rangeaient toutes les productions littéraires pour accentuer la signification allégorique. Cf. M. Jacob, *Paesaggio et letteratura*, Florence, Olschki, 2005, p. 89-99.

28 *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Garnier, 1992, t. II, p. 68-69.

29 *Familiarum rerum libri IV*, I, in : F. P. *Epistole*, a. c. di U. Dotti, Turin, 1983, p. 130-131.

30 *rem plenam miseriae, spem beatitudinis inanem* dans le texte de Chateaubriand, p. 1470 ; cf. aussi J. Rigoli, *op. cit.*, p. 136, rem. 21.



Proust, le bonheur d'une *mémoire involontaire*) : son voyage en Amérique, le château familial, son exil en Angleterre, et à côté de *saint Augustin* et de *Pétrarque*, des réminiscences culturelles de *Virgile* et de *Scipion*.

Certes, le voyageur est occupé par tout ce qu'il rencontre. Cependant, aucun transfert n'a lieu de lui vers l'objet du regard et de la réflexion. L'une des raisons en a déjà été énoncée par le récit *René*. Elle devient ici explicite : le cratère du Vésuve, la porte de la nature, ne lui ouvre, à lui aussi, qu'une entrée sur l'Enfer. Une vérification dans l'immédiateté de la nature ne garantit plus de vérités *rousseauistes*. Les mots qu'il emploie aboutissent tous à un rejet mortel : désert, gouffre sombre, horrible lieu, débris calcinés, chaos. La nature n'a aucun sens privilégié pour l'homme. La puissance qu'elle possède, elle l'exerce comme violence destructrice. Chateaubriand partage ce point de vue avec Goethe. Cependant, il en tire une conclusion tout à fait inverse: il ne s'agit plus de porter de loin un regard compensateur sur le volcan. Les regards interrogateurs qu'il dirige sur lui pour le sonder lui sont renvoyés sans réponse. Le spectacle de la nature ainsi désubstantialisé, lui offre purement et simplement une surface de projection pour sa propre vision des choses. Il se voit comme un sujet moderne devant chercher son point d'appui dans l'auto-réflexivité. Que Chateaubriand ait ainsi anticipé un événement qui touche profondément l'évolution des médias de l'époque romantique, se confirmera lorsque Daguerre, sur le point d'inventer la daguerréotypie, aura popularisé l'extraordinaire théâtre visuel du diorama, un lointain précurseur du cinéma. Là aussi, les vues changent selon la variation des éclairages (sémantiques) et conduisent l'imagination à un déplacement décentralisé<sup>31</sup>. Chateaubriand a d'ailleurs

31 Cf. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On vision and Modernity in the 19<sup>th</sup> century*, Cambridge/Mass., London, 1990, p. 112 ss. ; Heinz Budde-meier, *Panorama. Diorama. Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jh.*, München, 1970, p. ex. p. 45.

déjà expliqué précédemment dans son *Génie du christianisme*<sup>32</sup> que, par exemple, les ruines ne deviennent parlantes que dans la relation avec leur environnement – changeant. Il comprend déjà la perception fondamentalement comme un *jeu d'optique*. L'image produite par un tel échange entre la chose observée et l'observateur, ne crée plus de « Grand Tout » (Goethe), mais seulement des « illusions de perspective ». Avec pour conséquence que le sujet du voyage ne le reflète pas, mais se reflète en lui. Son récit prend en conséquence pour base un regard rétroverti dans lequel s'exprime la modernité d'une perception auto-reflexive<sup>33</sup>. Cependant, ceci aussi lui procure une connaissance – pathogène – en quelque sorte comme anagnorèse de son identité en tant que perdue.

À la vue de la nature déchaînée, Goethe a cherché refuge dans une culture de la maîtrise de soi. Nulle part, Chateaubriand ne donne à voir que cette « conversion » fût encore ouverte au lecteur de saint Augustin et de Pétrarque. Il approfondit bien plus son expérience de la rétroversion dans le schéma contradictoire de l'enfer et du paradis. En s'appuyant étroitement sur Pétrarque<sup>34</sup>, Chateaubriand laisse, lui aussi, un moment les épais nuages s'entrouvrir. Pétrarque voit – de façon presque géographiquement abstraite – le vaste horizon des points cardinaux, pour corriger ensuite ce regard terrestre – par hasard, de façon ciblée – à l'appui d'un passage correspondant des *Confessions* de saint Augustin<sup>35</sup>. Pour Chateaubriand en revanche, le « golfe de

32 *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*. Paris, 1970, Bibliothèque de la Pléiade, p. 883 s.

33 Cf. l'étude complémentaire de l'auteur de cet article, « Kunst und Subjektivität. Von der Geburt ästhetischer Anthropologie aus dem Leiden an Modernität – Nodier, Chateaubriand », in: *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, éd. R. Fetz, R. Hagenbüchle et P. Schulz, Berlin/New York, 1998, vol. II, p. 901-941.

34 Selon l'analyse de J. Pfeiffer, *Petrarca und der Mont Ventoux*, GRM 47, 1997, p.1-24 ; ici p. 21 s.

35 K. Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München, 2003, p. 335.

*Naples* » s'ouvre tel un « paradis ». Cependant, le topos de la littérature de voyage reste une vision fugitive. Les *voiles de vapeur* bouchent aussitôt de nouveau la vue. Plus encore : elle est fondamentalement relativisée. La Campanie ne lui apparaît paradisiaque que par contraste avec le volcan infernal devant lui : « c'est le Paradis vu de l'Enfer. » Il domine le « tableau » et détermine ainsi, pour le dire avec Goethe, son *point de vue*. Il écrit expressément : « l'espèce de terreur qu'il inspire n'est point affaiblie par le spectacle d'une ville florissante à ses pieds » (p. 1467). Rien dans cette représentation du paradis ne laisse plus conclure à un mythe de l'origine. Comme elle est inspirée de Dante, elle avoue bien plus, dans une conclusion renversante, son appartenance au monde des idéaux.

Ce qui rend cependant ce cas si intéressant, c'est ce qui unit Chateaubriand à Goethe tout en les différenciant : le rapport à la culture et à l'érudition humanistes. Chateaubriand en dispose largement à sa manière. Néanmoins, elles ne lui offrent plus de perspective sur un « chez soi », (pour reprendre la « Heimwelt », une jolie expression de Husserl). Il les possède comme des accessoires de théâtre. Ce n'est donc pas seulement la nature, mais aussi la culture qui semble ne plus offrir de garantie de sens. Avec pour conséquence que, à la vue du volcan, le moi, ainsi livré à lui-même, se voit lui-même comme un volcan. Comment cela s'était-il déjà caractérisé dans le *Génie du christianisme* (« Du vague des passions »)<sup>36</sup> ? « L'imagination est riche, abondante et merveilleuse ; l'existence pauvre, sèche et désenchantée. » Et, encore une fois, non pas en raison d'une pathologie des humeurs, mais sous l'angle de la critique de la culture, et avec une netteté pratiquement insurpassable : « On habite, avec un cœur plein, un monde vide » (*ibid.*). La lave de la vie intérieure et le désert du monde extérieur se sont irrémédiablement dissociés. Le meilleur exemple de cette séparation herméneutique est donné par le voyageur en Italie lui-même. Avec une vive fantai-

36 *Génie*, éd. cit., p. 714.



sie, des notations rapides, un regard infatigable, un pointillisme de la pensée, il couvre tout ce qu'il rencontre. Mais, pris en eux-mêmes, ces objets n'ont toujours qu'une chose à dire : ruine, vanité (p. 1431) et mort (p. 1439). « Chaque homme porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger » (p. 1443). La conséquence de son voyage est pour cette raison une aliénation de soi, mais en tant que début pathogène d'une invention d'un soi.

Cependant, le point chaud de l'épisode vésuvien de Chateaubriand, c'est qu'il lui sert à expliquer pourquoi la culture et la civilisation, l'élément salvateur chez Goethe, ont perdu aussi leur compétence humaine. Pour sa part, il met en relation les éruptions du Vésuve et les révolutions qui ont ruiné des royaumes entiers. Sans le dire ouvertement, il pense à la Révolution française<sup>37</sup>. Il cherche à la comprendre depuis son *Essai sur les révolutions*, publié au cours de son exil londonien, en 1797. Là-bas, il s'agissait de faire entrer cette *tragédie renversante* dans le cadre d'une haute Raison de l'Histoire. Sa « tentative » échoue ; il y renonce : cette révolution est incommensurable<sup>38</sup>. Elle s'apparente au volcan. La sombre lave devant lui ressemble à « l'orgie noire »<sup>39</sup> du bouleversement historique. C'est d'abord cette correspondance iconographique qui révèle finalement toute la portée de cet effondrement de la culture. Car son récit donne à entendre de façon codée que les révolutions de l'Histoire se sont montrées plus dévastatrices que toutes les catastrophes naturel-

37 D'après la démonstration poussée de M. Fumaroli, la Terreur fut particulièrement l'événement initiateur – pathogène – pour la poésie politique de Chateaubriand, qui retravaille ce traumatisme à chaque fois de manière nouvelle, pour finalement trouver dans *les Mémoires d'outre-tombe* une expression incomparablement moderne-antimoderne, *op. cit.*, p. 41 ss. et autres.

38 Cf. la situation historico-systématique de cette œuvre liminaire chez P. Geyer, *Modernität wider Willen. Chateaubriands Frühwerk*, Frankfurt a. M., 1998, p. 55 ss.

39 *Essai*, éd. cit., p. 269.

les, bien qu'elles aient changé « la face de la terre et des mers » (p. 1469). Quels étaient, demande-t-il, les signes de civilisation mis à jour par les fouilles de *Pompéi* et *Herculanum*? Des instruments de supplice et des squelettes enchaînés (p. 1469). Les agissements humains sont plus abominables que tous les volcans ; l'Histoire est un rapport de dommages civilisationnels. Au vu du Vésuve, la culture révèle un comportement dénaturé plus fatal, parce que délibéré, que la nature elle-même, dépourvue d'intelligence. C'est comme s'il voulait donner raison à Giambattista Vico qui, bien avant la Terreur, dans sa *Scienza Nuova*, avait prédit à une rationalité accomplie une insurpassable « barbarie de la réflexion »<sup>40</sup>. De ce fait, celui qui – comme Chateaubriand (et sa famille) – a fait personnellement l'expérience de la Terreur, peut se trouver, au milieu d'un volcan, plus au calme que dans ses excès. C'est ici aussi que la réécriture *palinodique* pratiquée sur la littérature du voyage en Italie trouve pour finir sa justification. Celui qui, comme lui, s'est trouvé expulsé dans la modernité, ne peut plus tirer de la tradition discursive qu'une expérience distanciée. Mais inversement, ceci induit aussi la nouvelle souveraineté mélancolique (« assis à la bouche du volcan », p. 1467) de celui qui – pour le dire avec Goethe – en ce qui concerne le « grand Tout » doit s'arranger avec ses propres forces créatrices.

D'où la question posée au début de l'*Essai sur les révolutions* : « Qui suis-je ? » Les « réflexions philosophiques » de la méditation vésuvienne corroborent la réponse du *Génie du Christianisme*. Les « calamités du siècle »<sup>41</sup> expliquent la raison de ce nouveau renvoi à soi-même. Celui-ci part d'une double expérience de perte : les horizons créateurs de sens de la nature et de la culture lui sont également fermés. En termes anthropologiques : ni

40 Cf., de l'auteur de cet article, « Auf der Höhe einer abgründigen Vernunft. G. B. Vicos *Epos einer neuen Wissenschaft* », in: *Aufklärung*, éd. R. Galte et H. Pfeiffer, München, 2007, p. 149-170.

41 *Essai*, éd. cit., p. 46.

l'instinct ni la raison n'agissent au nom d'une dernière idée, indéfectible, qui leur soit inhérente. Ce qui est affirmé en leur nom, ce sont des illusions régies par *l'inconstance* inéluctable du monde<sup>42</sup>. Que reste-t-il ? Le constat fondamental que les idées n'ont élémentairement d'existence garantie que par rapport à celui qui les forme. Mais arrivé à ce point, Chateaubriand est confronté à la question moderne par excellence : Quelle prise, quelle certitude, l'autoréflexivité peut-elle garantir ? Elle n'est fondée que sur une relation et non pas par un *telos* quelconque<sup>43</sup>. Lui-même, mais aussi Charles Nodier ou Senancour, y ont répondu avec des sentiments de vide, d'abîme vertigineux, d'absence – tout à fait contrairement aux jeunes idéalistes qui ont conçu le premier « programme systématique de l'idéalisme allemand ». On y lit : « la première idée consiste naturellement dans la représentation de moi-même en tant qu'être absolument libre »<sup>44</sup>. Mais vers 1800, ils n'avaient pas encore fait à leurs dépens l'expérience des suites de la Révolution française.

Toutefois, en pleine visite visuelle du cratère, Chateaubriand ne laisse se produire rien moins qu'un miracle naturel. Il surgit si brusquement qu'il s'apparente au sens large à une éruption discursive. Le voyageur s'abîme dans l'observation des grotesques altérations minéralogiques de la lave. Mais le regard scientifique subitement distingue un charme (« grâces ») spectaculaire.

42 « Les temps varient, et les destinées humaines ont la même inconstance. La vie, dit la chanson grecque, fuit comme la roue d'un char » (p. 1469).

43 G. Gusdorf a conçu le passage d'une anthropologie triadique à une anthropologie bipolaire comme conséquence d'une révolution romantique dans l'image (médicalement étayée) de l'androgynisme, voir *Le Romantisme*, vol. II, Paris, Payot, 1993, p. 233 ss. L'instance intermédiaire, l'imagination, subordonnée à la faculté sensitive – vivier de la morale et de l'histoire – devient ainsi un problème véritablement moderniste : la transmission du contraste entre système cérébral (intellectif) et végétatif (irrationnel).

44 In : *Mythologie der Vernunft. Hegels ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*, éd. Chr. Jamme/H. Schneider, Frankfurt a. Main, 1984 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 413), p. 11.



laire du sublime. Le « charbon éteint » (p. 1468) commence à chatoyer ; le granit informe, tourmenté et tordu prend la silhouette organique de larges « palmes et des feuilles d'acanthé » ; dans la matière solidifiée se dessinent des figures ornementales telles « des rosaces, des girandoles, des rubans ». Elles représentent des plantes et des animaux ou imitent les veines des « agates taillées ». Et, en apothéose de cette transformation, se détache finalement la sculpture achevée d'« un cygne de lave blanche [...], la tête cachée sous son aile [...], dormant sur une eau paisible », l'une des plus exquises préciosités lyriques du XIX<sup>e</sup> siècle.

Que s'est-il passé ? Le regard de l'observateur a – programmatiquement – délivré une nature anamorphosée et l'a sauvée en forme artistique. Sa matière brute est si primitivement informe qu'elle ne peut trouver forme par elle-même. C'est celui qui la perçoit qui découvre cette forme en elle. Si la nature doit avoir une valeur, c'est lui qui la suscite en elle, et non plus l'inverse. Tout fondement est ainsi retiré de ce côté-ci également à une *imitatio*, au sens antique du terme. Blumenberg a appelé « préfiguration » (*Vorahmung*) de la nature par l'art cette inversion des rapports traditionnels de représentation<sup>45</sup>. Mais comment l'acte esthétique pourrait-il amener l'énergie naturelle à un développement raisonnable ? L'ascension du Vésuve de Chateaubriand l'a déjà exprimé à sa manière : dans le projet d'une seconde nature. Les images charmantes dans lesquelles se fond sa méditation sont déterminées par la culture, dans la mesure où elles réalisent la représentation de celui qui les perçoit, mais elles sont en même temps liées à la nature, dans la mesure où c'est elle qui lui en donne l'incitation. Goethe, lui aussi, avait transformé en beau le spectacle effroyable. Mais là où, dans le chaos apparent, il tente d'imposer le point de vue d'une unité et d'un ensemble, Chateaubriand lui laisse justement son polymorphisme chaotique en l'état, tout en dégagant la nouvelle

45 H. Blumenberg, « Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen », *Studium Generale*, 10, 1957, p. 266-283.

conception de multiplicité des perceptions : comme la lave, une image se superpose à l'autre tout au long du texte<sup>46</sup>. Aucune ne se condense en symbole où tout se confonde. Bien plus, elles conservent leur imprévisibilité naturelle à la façon d'une réaction en chaîne. Ainsi, le silence total du cratère correspond à celui des vastes forêts d'Amérique. À peine la métaphorologie des souvenirs est-elle enclenchée qu'elle dissout le visible dans ses évocations, le côté présent dans le monde parallèle des réminiscences. Ce mouvement se déclenche à nouveau en passant par un champ de vision familier et s'élargit presque en une sorte d'auto-poétique dans le contact métaphorique avec le Vésuve. Ce faisant, dès le début de sa notation, l'observateur sent, derrière le paysage de roches muet et défigurés, la dynamique produite par lui. Elle commence de façon anodine par les pierres dévalant continuellement les pentes, se poursuit par l'écume blanchâtre de la lave refroidie et par le feu liquide se propageant vers la mer crénelée, que le vent fait brièvement apparaître et qui lui évoque les contrées du pays natal. Ensuite, elle se propage vers les rives de l'Angleterre, du Maryland, pour finalement, dans ce flux d'images, identifier l'origine proprement dynamique : le moi, en tant que *voyageur* dans son itinéraire de vie imprévisible : « Quand déposerai-je à la porte de mes pères le bâton et le manteau du voyageur ? » (p. 1470). Comme René, il est en quête de ses origines, mais toutefois sans perspective de retour ni d'arrivée.

L'ascension du Vésuve lui accorde néanmoins une expérience d'origine, même si elle se traduit uniquement dans un sens discursif figuré. Elle lui ouvre des vues déterminantes sur une écriture moderniste. Jusqu'aux *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand décrit sa vie comme un espace de mouvement qui ne connaît plus de repos, parce que dans un *monde vide*, ni la Providence ni le hasard ne laissent entrevoir d'arrivée. Le feu li-

46 *Génie du Christianisme*, I, V, chap. 12 : *Deux perspectives de la nature*, éd. cit. p. 589 ss.

guide, les coulées de lave dévalant sans répit, la mer déferlant dans la tempête : tout devient, sous l'impression de *l'ennui d'être*, le symbole de son itinéraire de vie<sup>47</sup>. Elles expriment que la nature, même celle humaine qui a part à ses agissements, ne s'attache vraiment en tant que telle qu'à conserver une énergie générative se dépensant sans relâche et ne voulant rien d'autre qu'elle-même<sup>48</sup>. Elle s'impose où elle peut, submergeant tout ce qui se place sur son chemin de façon civilisatrice. Pour preuves : Herculanium et Pompéi.

Devant cette nature 'désidéalisée', Chateaubriand – et c'est là que réside la valeur grandement révélatrice de l'épisode vésuvien – s'est senti appelé à redessiner en conséquence l'image de l'homme. Dans cette approche, il la soumet à une double révision. Toutefois, elle n'a plus rien à voir avec la tempérance classique de Goethe. Que reste-t-il à son moi, suite à ses dépossessions idéelles et discursives ? Son regard 'rétroverti' lui dit que les « agitations » extérieures « de cette vie » (p. 1470) sont le reflet des mouvements violents de son cœur (« un cœur plein »). Ceci ne délivre rien de concret, mais donne vie à son imagination. Elle se révèle comme le fondement primaire de son expérience de soi révolutionnée. Vue par elle, la démarche pensante d'un « moi » apparaît relativisée comme une simple illumination consciente dans le grand espace des représentations obscures<sup>49</sup>, de la *région du ça*, comme Freud le délimitera plus

47 Déjà esquissé en soi dans *l'Essai sur les révolutions* comme la voie moderne à suivre. Il y établit une relation directe entre la marche imprévisible de la révolution politique et une écriture moderniste devant rester pareillement en perpétuel mouvement : « il survenait une révolution qui mettait toutes mes comparaisons en défaut : j'écrivais sur un vaisseau pendant une tempête, et je prétendais peindre comme des objets fixes, les rives fugitives [...] » (Préface de *l'Essai*, éd. cit., p. 15).

48 Approfondi de façon philosophique, anthroposophique et littéraire par M. Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988.

49 Cf. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Absicht*, éd. et introd. W. Becker, Stuttgart, 1983 (Reclams Univ. Bibl. 7541), p. 48. Pour ce qui précède, cf.



tard<sup>50</sup>. L'imagination comme instance de production d'images entre ainsi en ligne de compte en tant que sémiotique déterminante de l'inconscient<sup>51</sup> dont la découverte, aux alentours de 1800, entre dans sa phase d'élaboration scientifique. Car le flux incessant des projections<sup>52</sup> dans lesquelles le voyageur traduit les excitations de sa matière, trouve dans le magma, qu'il voit à l'œuvre dans les profondeurs du cratère et qui est constamment en pleine métamorphose, une grande métaphore pour le programme d'écriture de la nouvelle identité qui lui est demandée. En tant que telle, elle serait toutefois pour sa part soumise au *jeu d'optique* que Chateaubriand attribuait à une manière de connaissance non rationnelle. Était-il déjà conscient de toute sa portée ? Le « je » qui en ressort se transforme ainsi, au fond, en un processus d'autoproductions fictives se relayant. Proust, lecteur attentif de Chateaubriand, fera parler de lui le « je » de son roman comme de « moi successifs ».

Mais que nous apporte cette vue des choses ? L'imagination, comprise à l'image d'un volcan, n'agirait-elle pas intérieurement de façon aussi dévastatrice que les éruptions de la nature et de l'Histoire ? L'étude du Vésuve le laisse entendre du moins discrètement : là où l'imagination laisserait libre cours à sa nature, elle bouleverserait les limites des lieux de mémoire et fondrait ensemble sans distinction toutes les choses perçues, conscientes, ressenties, les désirs et les pensées exactement dans

R. Behrens, « Die Spur des Körpers. Zur Kartographie des Unbewussten in der französischen Frühaufklärung », in: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrh.*, éd. H. J. Schungs, Stuttgart, p. 561-583.

50 Cf. G. Huber, *Sigmund Freud et Claude Lévi-Strauss. Zur anthropologischen Bedeutung der Theorie des Unbewussten*, Wien, 1986.

51 Au sujet de son élévation conflictuelle au rang d'une instance de connaissance suivant ses propres lois, cf. R. Behrens (éd.), *Ordnungen des Imaginären. Theorien der Imagination aus funktionsgeschichtlicher Sicht*, Hamburg, 2002.

52 En quelque sorte aussi l'expérience autobiographique de Goethe, même si dans le voyage rédigé plus tard elle sera reléguée au profit d'un idéal humanitaire classique. Cf. pour l'historique J. Lacoste, *Voyage en Italie*, op. cit., chap. 1.

le même chaos que le Vésuve le fait matériellement. Cependant, seuls le *monologue intérieur* et le *stream of consciousness* osent en faire un concept stylistique. Chateaubriand, quant à lui, devait encore une fois avoir trouvé un moyen pour capter la submersion imaginative de ses aires d'intellection. C'est certainement pour cela qu'au milieu de turbulences internes et externes menaçantes, il pouvait néanmoins se situer en tant que pôle sereinement tranquille (cf. p. 1469). Comment adopter ce point de vue ?

Après tous les exils, cette calme assurance ne peut venir que de lui-même. Et de fait, la réception du Vésuve laisse finalement entrevoir une perspective salvatrice dans l'expérience de modernité requise. Il part de l'observation répétée d'un « silence absolu » (p. 1468) régnant sur tout le tableau malgré le tumulte visuel. Ce point zéro acoustique ne répète cependant que le silence de la Providence et du destin, de la nature et de la culture. Mais c'est seulement ainsi que devient audible quelque chose, qui sinon disparaît dans le vacarme de l'histoire et de la vie : « le battement de [son] cœur » (p. 1469). Dans cet environnement, ses pulsations – violentes – deviennent la matière première d'une relation à soi-même. Elles ne se préoccupent pas des perceptions elles-mêmes, mais elles en montrent l'effet sur celui qui les perçoit. Elles se placent ainsi au rang d'une langue naturelle de la vie. De par cette origine, celle-ci dispose de communications élémentaires soustraites au logos culturel et à l'esprit de système. D'autre part : elle ne peut recevoir de grammaire propre ni d'une nature chaotique ni d'une culture en révolte. Si quelque chose la prédispose, c'est uniquement son statut énergétique rythmé par la systole et la diastole. Autrement dit : pour devenir intersubjective, elle doit être traduite en langue culturelle de manière à se rapprocher d'une intelligibilité générale tout en conservant sa cinétique de langue originelle. Mais ce tour de force ne peut être réalisé que par la littérature.

Point par point, Chateaubriand délivre ce programme<sup>53</sup>. De facto, il prend déjà part, ainsi, à sa manière littéraire, à une grande appréhension scientifique de l'homme : la kinesthétique en tant que forme de perception de l'inconscient. Il y accède encore une fois par un geste anti-autoritaire face à une autorité de son texte. Comment enregistre-t-il, là-haut au sommet, les mouvements de son cœur ? Il est assis – et il écrit (« écrivant assis à la bouche du volcan », p. 1467). Le contraste avec Pétrarque sur le Mont Ventoux est évident. Celui-ci s'y trouve debout à lire en écoutant un autre ; Chateaubriand n'écoute que lui-même. L'un s'efface au sommet dans une sémantique prescrite (les *Confessions* de saint Augustin) pour adapter – quand bien même sans succès – une plus haute identité. À l'autre ne reste, pour être véridique, que la sémiose. Pour rendre compte de son existence errante de façon linguistiquement adéquate, il doit la traduire dans le flux de ses *signifiants*. C'est pourquoi, dans le fond, Chateaubriand a cheminé aussi toute une vie dans son écriture. Car *ce qu'il voulait dire* était au moins autant communiqué par la *manière dont il le disait*, par la langue corporelle du texte.

Chateaubriand a pris très tôt conscience des innovations qu'il devait apporter en tant qu'écrivain post-révolutionnaire. Dans son *Essai sur les révolutions*, il avait déjà abordé la rigidité induite par les civilisations et ses nécessités<sup>54</sup>. Il traite exactement de la même manière la littérature de voyage en cours : comme un promenoir de stéréotypes. Ils font tourner l'homme dans une boucle sans fin (p. 432). En ébauche, il a déjà développé une conscience du problème déconstructiviste : procéder avec les moyens de la langue contre le pouvoir des habitudes discursives,

53 Cf. sur ce point le chapitre important : « Die Reise als Existential. Chateaubriand – Wanderer zwischen den Welten », par F. Wolfzettel, in: *Ce désir de vagabondage, op. cit.*, p. 74-110.

54 *Essai sur les révolutions*, éd. cit., p. 439 : « Nous n'apercevons presque jamais la réalité des choses, mais leurs images réfléchies faussement par nos désirs. »



suggérant la raisonnable. Ceci est en quelque sorte la révolution littéraire qu'il fait découler de celle politique. Même sa petite étude sur le Vésuve y participe. Il s'en dégage trois stratégies langagières, pour ne pas laisser la langue culturelle niveler les manifestations de la langue naturelle. La constante palinodie avec laquelle il couvre les topoi dans l'espace discursif des voyages en Italie n'exerce-t-elle pas un effet subversif comparable à celui du Vésuve sur le « paradis » environnant ? La négation que la révolution a imposée à sa vision du monde contenait manifestement une possibilité de la rendre positive : si l'énergie qu'elle libère est menée au combat régénérateur contre les raidissements et les affirmations de la langue dominante, à la manière dont la lave transperce la carapace de la terre<sup>55</sup>. Chateaubriand y fait allusion (p. 1469). Cette écriture sous le signe du volcan prend ainsi en regard une composante importante de la langue moderne au-delà de son *Ancien Régime*.

Ceci concerne aussi un point essentiel de la révolution romantique des arts : le principe anti-classique, mêlant les styles<sup>56</sup>. Victor Hugo le fixera plus tard en proclamant l'harmonie des contraires du sublime et du grotesque. Sans façon, sur la scène annexe du voyage en Italie, Scipion, Virgile, Pline, saint Augustin, Dante, peuvent alors rencontrer l'apparition grotesque d'une jeune et maigre ramasseuse de bois mort. Le Ciel et la Terre, le *Fatum* et la Providence sont évoqués, pour glisser ensuite presque dans le même souffle qu'en descendant dans le cratère, les voyageurs retirent leurs vestes. Aux sillons géologiques dans le sol correspond le regard pathétique vers la France, l'Angleterre, l'Amérique. Dans l'espace le plus réduit se mêlent ce qu'il y a de plus haut et de plus bas, de plus proche et de plus éloigné. Le *Génie du Christianisme* avait déjà attribué une telle réu-

55 Saint-Non, *Voyage pittoresque*, *op. cit.*, p. 211.

56 Particulièrement développé dans "Figura" (1934), la première thèse (*Dissertation*) de Erich Auerbach, repris in : *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berne, 1967, p. 55-92.

nion à la syntaxe primitive d'une *écriture* dérivant du Créateur biblique<sup>57</sup>. Elle offre à la langue littéraire des espaces fondamentalement illimités dans chacun de ses actes limités par *le faire* de l'œuvre<sup>58</sup>. Au contraire de la volonté stylistique classique, c'est la liberté d'une langue sans contraintes qui doit régner ici, dans la prose vitale. Chateaubriand l'exprime avec une image fortement pathétique : « Libres de ce troupeau de dieux ridicules [de la mythologie] qui les bornaient de toutes parts, les bois se sont remplis d'une Divinité immense »<sup>59</sup>. Une langue ainsi libérée obéit de nouveau au logos originel, créateur à partir du chaos, qui organise sur la surface discursive conventionnelle une pantomime stylistique de l'imagination avec ses brusques tournants, ses voltes et ses cabrioles imprévisibles. En vertu de cette énergie verbale naturelle, il est possible d'écarter toutes sortes de gestes linguistiques dominants, tels qu'ils menacent toute nomenclature – après ceux, doctrinaires, des classiques, ceux impérialistes de Napoléon et, à l'horizon déjà, les langues scientifiques dont Charles Nodier en 1835 déjà a évoqué les tendances totalitaires dans son écrit de combat « Des nomenclatures scientifiques » : « Ce que je reproche à la nomenclature, c'est de pervertir et de fausser l'étude de la science pour en faire un monopole »<sup>60</sup>.

57 Expressément discuté dans les études stylistiques du *Génie du Christianisme*, éd. cit., p. 761 ss.

58 *Génie* : « On ne sent point quelque chose de plein et de nourri dans les ouvrages [i.e. les épigones du siècle de Louis XIV] ; l'immensité n'y est point, parce que la divinité y manque » (p. 871).

59 *Ibid.*

60 Paris, 1835, p. 2. Le pendant, l'apologie d'un monde soumis à la science, est formé par le *Rapport historique sur les progrès des sciences naturelles depuis 1789 etc.*, rédigé par Cuvier, secrétaire permanent de l'Institut de France sous Napoléon (Paris, Impr. Impériale, 1810). Leur prétention d'universalité s'y trouve formulée comme un programme : « Les sciences ne sont que l'expression des rapports réels des êtres [...] ; l'univers est leur objet commun ; si elles se divisent, ce n'est que pour l'envisager par différentes faces » (p. 4). P. Geyer a montré les conséquences discursives disséminales du tournant en train de s'opérer chez Chateaubriand dans une étude stylistique détaillée (*Modernität wider Willen*, op. cit., p. 113 ss.).

Celui qui, à l'instar de Chateaubriand<sup>61</sup>, Mme de Staël ou Senancour, confie à l'imagination la conduite parmi les facultés de connaissance humaines, trouve dans son parler impropre, figuratif, l'expression adéquate d'une vérité sur l'homme<sup>62</sup>. La critique du rationalisme faite par Hamann avait qualifié en ce sens la poésie comme la langue maternelle du genre humain<sup>63</sup>. Elle enregistre l'appel énergétique de la nature de façon plus directe que tout autre médium culturel et, comme elle ne connaît plus de refuge substantialiste, elle l'investit dans le mode du dire comme stratégie *disséminale*. Les contraintes et les orthodoxies, qui vont de pair – comme on le sait – avec des discours monopolistes et en acquièrent leur économie de concepts seraient ainsi revitalisés par l'écologie d'un déferlement d'images poétique. De façon étonnamment conséquente, Chateaubriand a déjà agi selon ce principe, même dans l'épisode du Vésuve. Ceci ne vaut pas seulement pour le champ imagé permanent du flux et de l'élément liquide, avec lequel il « liquide » en imagination le volcan figé. L'expérience du volcan ne forme, dans l'ensemble, que le substrat de l'écriture, en quelque sorte son *sensus litteralis*. Comme tel, il sert – pour prévenir un concept de Baudelaire

61 *Génie*, éd. cit., p. 871: « Les disciples de la nouvelle école [i.e. un système trompeur de philosophie] flétrissent l'imagination avec je ne sais quelle vérité, qui n'est point la véritable vérité. »

62 En accord avec le Marquis de Sade, qui définit sans ambages le roman comme genre moderne postrévolutionnaire : « La connaissance la plus essentielle qu'il [i.e. le roman] exige est bien certainement celle du cœur de l'homme [...] on ne l'acquiert que par des malheurs et par des voyages » (« Idée sur les romans », éd. cit., t. X, p. 16). L'instance de savoir du cœur est, ici aussi, l'imagination (« mettre ton imagination à la place de la vérité », p. 17) ; son moment révélateur : le verbe *ornez*, illustrateur, et le kinesthétique *éblouir* !

63 J. G. Hamann, *Aesthetica in nuce. Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prosa*, in: *Écrits*, choisis et édités par K. Wiedmaier, Frankfurt a. M., 1980, p. 189 ss. On y trouve ce principe (§ 2) : « Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts » ; et (§ 3) : « In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit » (*ibid.*).



– d'*incitamentum* activant la faculté cognitive et représentative. De cette image mouvante du volcan, celui qui écrit peut ainsi déduire son identité comme processus de formation associatif. Ses pensées et ses images l'emmènent dans un voyage mental sans destination précise : « Quand déposerai-je [...] le bâton et le manteau du voyageur ? » Néanmoins, dans la nature totalement désenchantée, il a découvert ainsi une possibilité de porter au compte de son monde ravagé par l'histoire de la civilisation, de façon efficacement culturelle, son moment originare cinétique, qui se reflète dans les continues « agitations de cette vie ». Il est toutefois besoin pour cela d'une condition capable d'envisager cette sorte de modernité : ceci ne peut vraiment réussir que dans le monde de l'art. Ici, la culture peut encore être de la nature d'une manière qui lui soit possible, c'est-à-dire, comme deuxième nature, parce que reproduite artistiquement.

Les mouvements stylistiques palinodiques et associatifs de Chateaubriand peuvent être ainsi mis en relation avec une révolution historico-scientifique, qui de son côté reformatera de façon déterminante le tableau d'idées de l'homme : d'un côté la mise au point de l'inconscient en une catégorie d'épistémologie médicale ; de l'autre les progrès dans l'élaboration scientifique du corps qui lui reconnaissent une fonction cognitive propre, indépendante de la conscience<sup>64</sup>. Une attention particulière fut apportée ici au sens du mouvement qui avait manifestement, de sa manière involontaire, accès à une connaissance porteuse de sens. Certes, de façon non encore nominale, mais *de facto*, se fit alors jour un concept pour la kinesthésie. Elle examine les informations qu'un corps – animé du dehors et du dedans – commu-

64 Cf. sur ce point les chap. IV et V chez Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, vol. II, *op. cit.*, p. 228-300, particulièrement l'histoire philosophique de la médecine en Allemagne (p. 247). Le progrès dans la scientification de l'homme n'a en tout cas pas seulement à voir avec l'esprit du temps (p. 234), mais aussi avec son envers : les garanties transcendantes en voie de disparition et une reconstruction psychophysique ainsi induite de l'image de l'homme.

nique sur sa position, son attitude et sa direction. Dans cette perception des profondeurs, est donc abordée une forme propre de connaissance de soi sur le mode de la corporéité.

Quand le Vésuve entre en activité et se décharge, il reste aveugle pour ce qui s'exprime à travers lui. Mais d'où vient qu'il provoque la peur et l'effroi dans la perception humaine ? Certes, on peut voir là les manifestations de l'instinct de conservation. Mais cette explication suffit-elle ? Goethe et Chateaubriand – pour ne se référer qu'à eux – avaient vu en même temps dans le volcan le symbole des mouvements imprévisibles, incalculables de la sombre nature passionnelle humaine. Dit rétrospectivement, ce sont là cependant des désignations traditionnelles pour un domaine des profondeurs de l'inconscient alors tout juste en chantier<sup>65</sup>. Chateaubriand participe à sa manière à l'enclore. Il contribue à un développement discursif important : il traduit la kinesthésie, que la « dénature » bouillonnante déclenche en lui, en kinesthétique littéraire. Ce faisant, son regard 'rétroverti' réalise trois choses. D'une part : si ni le mouvement progressiste de la culture ni les poussées de la nature ne sont habités par une idée plus haute ou plus profonde (« nos facultés [...] sont [...] sans but et sans objet »), il en ressort du moins la conscience naturelle que – symboliquement parlant – notre cœur opiniâtre « se retourne et se replie en cent manières »<sup>66</sup>. Si c'est le cas – tel est son message kinesthétique – il existe dans la perception de soi préréflexive du corps une orientation fondamentale concernant un sens de la vie. C'est pourquoi il doit toujours rester en mouvement extérieurement – et intérieurement<sup>67</sup>.

65 Sa « découverte » est en relation avec une transition signifiante de cette époque : la scientification de « l'âme » (motivée anthropologiquement) de l'homme en un organe cérébral. Cf. M. Hagner, *Homo cerebialis. Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn*, Darmstadt, 1997, ainsi que J. L. Chappey, *La Société des observateurs de l'homme (1799-1804). Des anthropologues au temps de Bonaparte*, Paris, 2002.

66 « Du vague des passions », *Génie*, éd. cit., p. 714 s.

67 D'où la tendance marquée à la spatialisation du moi qui, dans la présen-

D'autre part : dans cette production d'énergie préconsciente, naturelle, Chateaubriand a découvert une possibilité de la mettre aussi au service d'une perception de soi consciente. Son *mal du siècle*, renforcé par les exemples nombreux de « malheurs » historico-culturels<sup>68</sup>, voit dans le temps, rédigé historiquement, une négation de toutes les aspirations idéales qu'il met en valeur haut et fort. Dans l'entre-deux du désir et de la réalité se dégage ainsi imperceptiblement l'effet anesthésiant de l'habituel, de l'ordinaire, de la routine, qui réduit à l'immobilité un « je » ayant sa valeur propre dans un « on » impropre qui le consume. Chateaubriand l'exprime de manière drastique et déjà avec une métaphore spatiale telle que Freud la systématisera plus tard : « L'homme n'est lui-même qu'un édifice tombé, qu'un débris du péché et de la mort »<sup>69</sup>. Pour ramener à la vie cette ruine – l'homme –, il faut une réanimation de ses esprits de vie, étouffés – refoulés – dans les décombres discursifs, et de leur auto-positionnement somatique. Mais ils ne deviennent accessibles – et c'est là le troisième virage moderniste de Chateaubriand – que dans la mise à nu consciente, offensive des « vexations » en grande partie inarticulées et donc inconscientes et de la rigidité cognitive, qui se dégagent des lieux communs discursifs de toute sorte<sup>70</sup>. Le *Dictionnaire des idées reçues* et le *Sottisier des livres* que

tation des espaces naturels et culturels parcourus se situe dans un rapport – performatif – et commence à se comprendre lui-même comme un espace de mouvement interne. Sur la position du problème, cf. *Räume der Romantik*, éd. I. Mülker-Bachet et G. Neumann, Würzburg, 2007.

68 « Le Voyage de la Grèce » se termine à peu près aussi par ce constat (cf. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *Œuvres romanesques et voyages*, vol. II, éd. cit., p. 910).

69 *Génie*, chap. « Des ruines ».

70 La recherche psychiatrique et neurophysiologique s'intéresse principalement au diagnostic, à l'explication et à la thérapie de ce sixième sens kinaesthétique atteint de troubles. Cf. à ce sujet Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, Paris, Éd. O. Jacob, 1997, en particulier chap. II, p. 30 ss. Le fait que la littérature et l'art puissent, dans ce contexte, occuper une fonction préventive ou thérapeutique n'y entre pratiquement pas en ligne de compte, en dépit de la référence intensive de Freud aux « documents » littéraires.



Flaubert voulait faire rédiger à Bouvard et Pécuchet auraient développé cet abêtissement de la civilisation en une encyclopédie parodique du XIX<sup>e</sup> siècle. La critique adressée par Chateaubriand à ce siècle désillusionné repose encore en revanche sur la confiance romantique en la puissance orphique de la langue<sup>71</sup> et de son lieu de résidence dans l'agencement de la vie, à savoir l'art<sup>72</sup>. Il parvient ainsi à détecter de façon exemplaire une sorte de fonction physiologique de la langue dans les dessous de la langue dénotative utilisée dans son récit de voyage. Sa matière semble être moins intéressée à la chose communiquée elle-même qu'au style de la communication. Sa rythmique, ses voltes, ses sauts communiquent au paysage discursif familier des voyages en Italie (et plus tard de l'autobiographie) un mouvement souterrain involontaire. L'écriture – on le comprend à la lecture – devient ce faisant la langue gestuelle d'une « âme » remuée qui façonne l'écrivain et son lecteur d'une manière performative. Il en va de même pour le permanent saut métaphorique de la chose racontée. Le journal italien est à plus d'un égard un *pré-texte*, porteur d'un *sub-texte* d'images, d'associations, de métonymies et en particulier de sons de la *lyre*<sup>73</sup> verbale qu'une langue, accordée de façon poétique, est capable de produire. Ils

71 A. Berthoz attribue expressément les affections perturbant la perception du corps à un problème lié à la langue qui ne couvre pas adéquatement le « sixième sens » ! « Par quelle perversion la langue a-t-elle supprimé le sens le plus élémentaire pour la survie ? » (*op. cit.*, p. 32). Ici, depuis longtemps, la langue de la modernité a son lieu fonctionnel que Berthoz ne mentionne pas.

72 Résumé de façon représentative en quelque sorte par Benjamin Constant : « Tout l'univers s'adresse à l'homme dans un langage ineffable qui se fait entendre dans l'intérieur de son âme, dans une partie de son être, inconnue à lui-même [...]. Pourquoi cet ébranlement [!] intime, qui paraît nous révéler ce que nous cache la vie commune ? [...] La raison, sans doute, ne peut l'expliquer. Lorsqu'elle l'analyse, il disparaît ; mais il est, par là même, essentiellement du domaine de la poésie » (« Mélanges de littérature et de politique », Paris, Pichon et Didier, 1829, p. 900).

73 Cf. Chateaubriand, *René*, éd. cit., p. 129 : « Notre cœur est un instrument incomplet, une lyre où il manque des cordes. »

sont métaphore et medium d'une harmonie « psychique ». Ils mettent en œuvre une kinesthésie connotative qui, en contournant le contenu sémantique du texte, appelle au sens physique et entraîne sa relation en profondeur somatique<sup>74</sup>. Une kinesthésie ainsi occasionnée de façon esthétique ne peut-elle éveiller le potentiel orientationnel qui, partant d'une stimulation extérieure, est placé de manière en quelque sorte afférente dans le centre nerveux de la façon dont nous nous sentons<sup>75</sup> ?

Reste à savoir dans quelle mesure Chateaubriand avait déjà lui-même conscience de la portée de son écriture. Il devait certainement s'être rendu compte que, là où toutes les ultimes références échouent, le sens de la vie trouve un point de repère élémentaire dans un sens du mouvement psychosomatique<sup>76</sup>. Le conserver comme possibilité d'une expérience de soi la plus originelle, c'est ce qu'il a perçu comme la mission d'un art moder-

74 Dans le contexte de cette mise en question, J. Steigerwald a examiné un cas : *Oberman* (1804) de E. Pivert de Senancour, qui utilise pour sa part à l'endroit décisif, le potentiel de stimulation du Vésuve – en tant que processus de rêve – pour prendre en compte, au-delà de l'accomplissement de soi pensant (« plus on cherche à voir, plus on se plonge dans la nuit », p. 219), « dans la force qui meut dans les ténèbres la matière universelle » (p. 223), une différence fondamentale (p. 226) du sciement et du consciement. Cf. éd. A. Monglond, Artaud, Paris, 1979; nouveau tirage de l'édition de 1804; ici vol. II, lettre LXXXV (12 oct. IV), p. 216 ss. – Concernant les rapports avec la psychologie historico-anthropologique, chez K. V. v. Bonstetten (*Recherches sur la nature et les lois de l'imagination*, 1806) ainsi que Maine de Biran (*Mémoires sur l'influence de l'habitude sur la faculté de penser*, 1800-1802), cf. J. Steigerwald, « Räume des empfindsamen Subjekts. Seelenausaltungstechnologien in Senancours *Oberman* », in : *Epochale Psycheme und Menschenwissen*, éd. H. Thoma et K. van der Meer, Würzburg, 2006.

75 J. Starobinski a tiré cette pensée, du moins de façon généralement psychoculturelle, comme conséquence de sa *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, Konstanz, 1987, p. 28.

76 Concept emprunté à C. Wernicke, qui a résumé l'évolution scientifique de la psyché humaine tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et a conféré à la fonction cognitive du sentiment corporel une valeur systématique. Cf. *Grundriss der Psychiatrie*, Leipzig, 1906. Cf. aussi la classification historique chez J. Starobinski, *Kleine Geschichte*, *op.cit.*, p. 16.

niste. Et aussi la façon envisageable de la satisfaire: en lui faisant consciemment mettre en scène les connaissances (des profondeurs) somatiques de la kinesthésie en tant que stratégie poétologique d'une kinesthétique. Ici s'ouvre une large perspective dans le paysage discursif de la modernité. Si, au moyen d'une langue organisée de façon kinesthétique, on parvient à communiquer avec des perceptions des profondeurs, présentes – de façon non énoncée, inconsciemment – dans le sens corporel, il s'agirait alors de favoriser sa rhétorique – vésuvienne – du somatique correspondant. Mais n'est-ce pas justement ainsi que réagit une esthétique du choc, de la provocation, du scandale, sur laquelle mise de plus en plus la modernité depuis le préromantisme<sup>77</sup> ?

*Traduit par Nelly Lemaire*

77 Pour l'historique de son apparition, cf. M. Bernsen, *Angst und Schrecken in der Erzählliteratur des französischen und englischen 18. Jahrhunderts*, München, 1996, p. 230 ss. (en particulier ce qui porte sur Sade).