

Anikó ADÁM

**Espace fini, espace infini**  
**La poétique de la contemplation dans le *Génie du christianisme***  
**de Chateaubriand**

La poétique de l'espace, dans les textes de Chateaubriand, est mise en œuvre par la contemplation d'une immensité à la fois métaphysique et intime. Cette poétique détermine aussi l'apparition des figures spatiales dans les textes de Chateaubriand : celles de l'eau (du dehors) et celles de la pierre (du dedans).

Selon la conception de Bachelard<sup>1</sup>, à qui j'ai emprunté la notion de la poétique de l'espace, l'immensité est une catégorie philosophique de la rêverie. La contemplation de la grandeur détermine un état d'âme. La rêverie met le rêveur en dehors du monde immédiat, devant un monde qui porte le signe de l'infini. Dans la méditation, dit Bachelard, l'homme est capable de renouveler les résonances de la contemplation et il est toujours ailleurs, dans l'espace de l'ailleurs. Et quand cet ailleurs appartient à la nature, il est immense.

À lire Gaston Bachelard, on a le sentiment qu'il se réfère à la théorie de la contemplation romantique, et notamment à la théorie de la solitude contemplative de Chateaubriand, surtout quand Bachelard ajoute que l'immensité est en nous. Cette immensité est attachée à une sorte d'expansion de l'être qui se développe dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile - dit Bachelard. Nous allons voir comment, dans les descriptions d'*Atala*, l'imagination poétique agrandit l'espace naturel, alors même que le contemplateur reste immobile, étant donné que pour percevoir l'infini, l'homme a besoin de poser la perspective. Evoquons un exemple tiré d'*Atala*, la description du paysage sauvage après la tempête :

*Le soir ayant ramené la sérénité, le serviteur du grand Esprit nous proposa d'aller nous asseoir à l'entrée de la grotte. Nous le suivîmes dans ce lieu, qui commandait une vue immense. Les restes de l'orage étaient jetés en désordre vers l'orient ; les feux de l'incendie allumé dans les forêts par la foudre, brillaient encore dans le lointain (...) (Atala, p. 80)<sup>2</sup>*

La philosophie de la nature à l'œuvre dans le *Génie du Christianisme* est une sorte de panthéisme. Ce renouveau panthéiste, à l'aube du romantisme sacralise la nature et c'est à l'aide du sentiment de l'immensité qui vient de l'intérieur que le poète romantique crée son propre sanctuaire pour la contemplation de l'infini. La doctrine chrétienne voudrait que chaque être, chaque

<sup>1</sup> BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. P.U.F. 1957.

<sup>2</sup> Toutes les citations extraites d'*Atala* renvoient à l'édition Classiques Larousse, 1973.

objet s'illumine à la lumière transcendente de la vérité divine et que cette lumière le transforme en un sanctuaire pour l'âme croyante. Mais dans le romantisme, l'espace ontologique se dédouble pour se diviser en espace naturel et espace spirituel. Dans ce nouveau panthéisme, l'espace spirituel de l'humanité évoque un ensemble de centres hiérarchisés. Et tous ces centres d'attraction gravitent eux-mêmes autour du centre unique figuré par l'Homme-Dieu<sup>3</sup>. Dieu ne peut ainsi se proposer à l'homme que sous un visage humain. L'apologie de Chateaubriand a introduit dans la pensée chrétienne, loin de tout jargon théologique, une nouvelle liberté, un nouveau style d'édification. C'est Chateaubriand qui crée les lieux communs du néochristianisme romantique et c'est à travers son écriture que l'art gothique et l'admiration du Moyen Age prennent leurs formes archétypales.

Dans le *Génie du christianisme*, l'esthétique des ruines met en scène le jeu double du naturel et de l'artificiel ; les monuments gothiques, dont les formes architecturales servent de base poétique et métaphorique à la représentation des paysages américains d'*Atala*, deviennent des beautés naturelles et sublimes, lesquelles s'ouvrent vers l'infini extérieur et le contemplateur identifie ainsi le bâtiment et le paysage naturel.

*Quand ces temples viennent à crouler, il ne reste que les débris isolés, entre lesquels l'œil découvre du haut et au loin des astres, les nues, les montagnes, les fleuves et les forêts. Alors, par un jeu de l'optique, l'horizon recule et les galeries suspendues en l'air se découpent sur les fonds du ciel et de la terre. (III. V. IV. p. 42)<sup>4</sup>*

La vue se tourne de l'intérieur vers l'extérieur et relie le ciel et la terre. Voyons comment, dans la description suivante, tirée à nouveau d'*Atala*, la nature se transforme sous la plume de l'auteur et en vient à figurer la beauté parfaite, par l'emploi des métaphores architecturales :

*Suspendus sur le cours des eaux, groupés sur les rochers et sur les montagnes, dispersés dans les vallées, des arbres de toutes les formes, de toutes les couleurs, de tous les parfums, se mêlent, se croisent ensemble, montent dans les airs à des hauteurs qui fatiguent les regards. Les vignes sauvages, les bignonias, les coloquintes, s'entrelacent au pied de ces arbres, escaladent leurs rameaux, grimpent à l'extrémité des branches, s'élancent de l'érable au tulipier, du tulipier à l'alcée, en formant mille grottes, mille voûtes, mille portiques. (Ibid., p. 43)*

Cet extrait est significatif, non seulement parce qu'il correspond, à l'envers, à l'esthétique des ruines (ici c'est la nature qui bâtit de vraies ruines), mais aussi parce que les verbes utilisés par le poète confèrent à la nature un visage humain.

---

<sup>3</sup> Sur l'évolution de la pensée panthéiste des romantiques, voir l'ouvrage de Georges GUSDORF, *Du Néant à Dieu dans le savoir romantique*, Payot, 1983.

<sup>4</sup> Tous les extraits cités du *Génie du christianisme* renvoient à l'édition Garnier Flammarion, 1966.

Au tournant du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, le *Génie du Christianisme* de Chateaubriand établit une synthèse entre le paganisme et le christianisme. De cette intention antithétique dérive la possibilité de la double interprétation de l'œuvre : l'homme est naturel, donc heureux, mais il est aussi créature divine, c'est-à-dire en lutte tragique de l'amour contre la passion. Ce n'est pas l'existence de Dieu qui offre à l'écrivain son point de repère, mais les conditions humaines. Sa méthode est l'induction et non pas la déduction a priori. L'anthropologie prend la place de la théologie et détermine les moyens d'expression du poète.

En examinant la philosophie de la nature dans le *Génie du christianisme* on peut directement remonter à l'influence de Rousseau<sup>5</sup> qui, dans les *Rêveries du promeneur solitaire* (1776-78), notamment dans la *Cinquième promenade*, parle de l'évidence de la nature qui s'impose à l'homme par l'intermédiaire de ses sens. La nature exerce une attirance physique sur l'homme et l'élève à un sentiment de plénitude. D'où le désir instinctif de l'homme de s'unifier à la nature et l'expérience sensible de la fusion dans la nature. Malgré cette influence indubitable, Chateaubriand prend parti - dès l'*Essai sur les révolutions* (1797) - pour une pensée qui est prête à s'élever vers la transcendance. Rousseau s'isolait du monde, s'enfermait dans un bonheur tandis que Chateaubriand ressent dans la solitude de la nature un élan physique qui l'entraîne vers le divin. L'auteur d'*Atala* considère le divin comme accessible seulement à celui qui sait se tourner vers le monde extérieur (ce qui n'est pas le *moi* mais les autres et Dieu) et recevoir le message de l'infini. Ainsi, la religion naturelle de Rousseau se transforme en religion naturelle chrétienne chez Chateaubriand. Dans l'*Essai*, Chateaubriand nous présente deux façons différentes de ressentir la présence divine dans la nature. L'une est négative, c'est le vide, le vague des passions, l'insatisfaction intérieure. L'autre est positive, c'est l'extase venant du désir de fusion avec la nature. Le vide demande à être comblé par quelque chose qui soit en dehors ou au-dessus de lui. La fusion avec la nature vient de la contemplation de l'image de la beauté divine, c'est-à-dire de la nature. L'homme qui la contemple accède à la plénitude. C'est le spectacle de la mer qui offre à l'homme une image de l'infini inconnu : « (...) si la divinité touche ton âme, médite en l'adorant sur cet Etre incompréhensible qui remplit de son infinité ces espaces sans bornes.<sup>6</sup> »

La contemplation passive doit ainsi être complétée par la réflexion active. Devant le spectacle de la mer, l'existence de Dieu est évidente. Chez Rousseau, au début de la réflexion, cette évidence se pose comme une rêverie sans objet, par une expérience kinesthésique au cours de laquelle l'ouïe et la vue perçoivent en même temps la monotonie dans un état de demi-sommeil : « Je me suis assis à l'écart sur la rive, on n'entendait que le bruit du flux et du reflux du lac, prolongé le long des grèves (...) Je suis tombé dans cette espèce de rêverie (...) »<sup>7</sup> L'auteur du *Génie*

<sup>5</sup> L'influence de la philosophie naturelle de Rousseau sur l'œuvre de Chateaubriand est abondamment traitée par Marie PINEL dans son ouvrage *La mer et le sacré chez Chateaubriand*, Claude Alzien, 1993.

<sup>6</sup> Cité par Marie PINEL, op. cit., Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*.

<sup>7</sup> Cité par Marie PINEL, op. cit., Rousseau, *Rêverie du promeneur solitaire*.

décrit cet état en pareils termes dans le compte rendu de son *Voyage en Amérique* (1827).

Chateaubriand part toujours d'une démarche sensorielle dans ses descriptions. C'est le premier pas vers la nature, vers l'extérieur, accompagné par la réflexion, mais le poète ne va jamais jusqu'à s'abstraire lui-même. Il ne veut pas se séparer du monde extérieur, mais étendre son être jusqu'à perdre conscience de ses propres limites physiques. Ce phénomène est illustré par la citation suivante extraite également d'*Atala* : « *Atala appuyait une de ses mains sur mon épaule ; et comme deux cygnes voyageurs, nous traversions ces ondes solitaires.* » (p. 67)

Cette religion naturelle établit un lien en profondeur entre immensité et intimité et crée l'harmonie intérieure qui repose sur les sensations et qui donne à l'homme la possibilité de saisir intuitivement la transcendance.

C'est l'imagination du poète qui assure la transition entre le sensualisme naturel et la création poétique. L'expérience physique du divin est inséparable d'une poétique du paysage puisque l'intuition de la transcendance est d'ordre sensible et esthétique à la fois.

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

Ainsi parle le poète du *Génie du christianisme* à propos du *Spectacle général de l'Univers*.<sup>8</sup> « La durée absolue » et « la durée progressive », le temps et l'étendue sont ainsi reliés par l'homme qui les contemple. La perception de l'infini n'est possible qu'à travers la contemplation et l'imagination poétique lesquelles rendent sensibles, dans l'art, à la couleur, au bruit, au parfum, au mouvement et à la forme. En guise d'illustration, voyons la citation d'*Atala* qui évoque un paysage aquatique ; les adjectifs colorés mettent en jeu la vue, et l'espacement du paysage suit la logique du mouvement du fleuve :

*(...) on voit sur les deux courants latéraux remonter le long des rivages, des îles flottantes de pistia et de nénuphar, dont les roses jaunes s'élèvent comme de petits pavillons. Des serpents verts, des hérons bleus, des flammanis roses, de jeunes crocodiles s'embarquent, passagers sur ces vaisseaux de fleurs, et la colonie, déployant au vent ses voiles d'or, va aborder endormie dans quelque anse retirée du fleuve. (p. 42)*

Un tel passage nous révèle un synchrétisme dont le principe fondamental est l'intuition sensible perçue à travers les harmonies de la nature. René, chrétien, est incapable de cette intuition des sauvages qui sont plus près de la nature. Dans

---

<sup>8</sup> *Op. cit.*

*Atala*, l'auteur prend ses distances avec les considérations de son époque sur les sauvages. Selon son esprit de tolérance, les sauvages ont leur civilisation à eux. Le désir de communion avec la nature est inhérent à la condition humaine.

C'est le langage qui exprime dans l'œuvre de Chateaubriand la sensation dépassée par l'imagination. Ce langage poétique seul peut s'approcher de l'indicible beauté à travers la contemplation, c'est-à-dire la perception naturelle de la beauté divine, qui est la condition préalable à l'écriture. C'est ainsi que la nature devient une thématique majeure de l'œuvre de Chateaubriand. L'écriture allégorique, la rhétorique du sacré expriment l'harmonie entre l'ordre divin et humain dans le *Génie du christianisme*. La notion d'allégorie reçoit une double explication, conforme à la tradition antique : dans le chapitre précisément intitulé *De l'allégorie*, l'auteur condamne l'allégorie physique qu'il considère comme une simple personnification et la distingue de l'allégorie morale qui est toujours belle, étant donné qu'elle prend une valeur ontologique, et qu'elle est inscrite dans l'essence des choses. Elle n'anime plus la nature, contrairement à l'allégorie physique, mais elle exprime les correspondances qui unissent l'homme et la nature, l'homme et Dieu. L'écriture devient l'art du symbole, parce qu'elle donne forme à l'indicible : à la beauté de Dieu.

Chateaubriand ne distingue pas allégorie et symbole. Cependant les métaphores, les comparaisons, les personnifications et les allégories deviennent symboles par l'intermédiaire du langage qui, tout en peignant la nature, nous parle de l'homme, de son être intime.

Les deux paysages les plus souvent décrits dans les textes de Chateaubriand sont les grandes forêts et l'océan, deux milieux familiers à l'auteur, depuis sa naissance jusqu'à sa tombe érigée à Saint-Malo, creusée en plein roc, face à l'Océan. La mer évoque l'image concrète et sensible de l'infini ; la forêt, par les métaphores empruntées à l'architecture, et surtout à l'architecture religieuse, devient l'image abstraite de l'infini, exprimant non seulement la forme naturelle du paysage, mais aussi l'idée chrétienne. Par la médiation de l'architecture, l'auteur place l'intelligence humaine en pleine nature et anthropomorphise la nature. La forêt, symbole mythique et image archétypale, offre à l'homme le sentiment de l'extérieur et de l'intérieur et représente, comme nous le lisons dans le *Génie*, le premier temple de l'homme. La forêt, création de Dieu architecte, est un tout fermé sur l'extérieur mais elle renferme l'espace infini à l'intérieur : « Les forêts ont été les premiers temples de la Divinité, et les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture. » (*Génie*, op. cit., III. I. VIII. p. 400)

L'espace naturel (directement désigné) et textuel (métaphorique) chez Chateaubriand est donc construit par la contemplation. C'est à l'aide de cette poésie de l'espace que Chateaubriand retrouve deux métaphores, engendrées par la conception esquissée ci-dessus : les métaphores issues des images de la mer expriment l'infini extérieur, tandis que celles empruntées aux images de l'architecture représentent l'immensité intérieure.