



بحث جامعي Academic Research Recherches Universitaires

الكتابة الرسمية
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

الكتابه الرسميه
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes reunies en 2006 éditées sous la direction de

Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI



بحث جامعي Academic Research Recherches Universitaires

الكتابة الرسمية
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحث مجتمعي في 2006 اشرف على نشرها

محمد الخبوب و هادية عبد الكافي

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

***Le Déluge de Poussin et la Vie de Rancé*¹ : modèle et parcours d'une âme entre ombre et lumière**

Olivier CATEL

1, rue Audran F-69001 LYON

Ce tableau rappelle quelque chose de l'âge délaissé et de la main du vieillard : admirable tremblement du temps ! souvent les hommes de génie ont annoncé leur fin par des chefs-d'œuvre : c'est leur âme qui s'envole.

(Vie de Rancé)

C'est en 1844, deux ans après la fin de la rédaction des *Mémoires d'outre-tombe*, que Chateaubriand publie la *Vie de Rancé*, une œuvre de pénitence commandée par son confesseur l'abbé Séguin. Dans l'idée de l'homme d'Eglise, cet ouvrage devait apporter lumière et espérance aux lecteurs chrétiens perdus dans le tumulte et les remous de l'Histoire, d'une Histoire qui avait définitivement détruit l'ancien monde. Le résultat de ce travail, pour lequel Chateaubriand « éprouvait une répugnance naturelle »², ne satisfit pas le parti catholique ; l'auteur dut même sortir, deux mois après, une seconde édition expurgée de toutes les grivoiseries coupables de la première. Force est de constater que Chateaubriand et l'abbé Armand-Jean Le Bouthillier de Rancé appartiennent à deux classes d'hommes très différents. D'un côté, l'esthète brillant et l'artiste éclatant ; de l'autre, l'ascète sombre et l'humble refondateur de la Trappe.

Ainsi, la *Vie de Rancé* ne doit pas être considérée comme une œuvre à caractère religieux mais bien plutôt comme le testament esthétique de Chateaubriand, l'aboutissement d'une pensée artistique sur les relations entre littérature et peinture. En effet, dans son *Avertissement*, Chateaubriand, l'un des pères du Romantisme,

1. CHATEAUBRIAND F-R., *Vie de Rancé*, édition établie, présentée, annotée par Nicolas Perot, Le Livre de Poche « Classique », 2003.

2. *Vie de Rancé*, p. 46.

choisit, comme source d'inspiration et comme modèle artistique de l'hagiographie qu'il doit écrire, *Le Déluge* de Nicolas Poussin³, une œuvre classique du XVII^e siècle.

Il faut alors non seulement comprendre quels sont les rapports thématiques, religieux et esthétiques entre le livre et le tableau, mais il convient aussi de montrer que le principe d'élaboration même de la *Vie de Rancé* est pictural, qu'il est, pour prendre un néologisme de Malraux, acte de « picturalisation »⁴. En parlant de « picturalité », de peinture en littérature, il faut bien comprendre qu'il s'agit de se lancer, modestement il est vrai, dans une véritable étude de stylistique comparée où l'écrivain devient peintre, où le littérateur utilise des moyens proprement picturaux qu'il doit absolument adapter, de toutes les façons possibles, à un autre art. Chateaubriand a créé une nouvelle manière d'écrire, d'organiser son récit, d'envisager les effets du texte littéraire sur le lecteur, cherchant à reproduire les effets de la peinture sur le spectateur. La tâche est de retrouver cette mystérieuse alchimie qui transforme l'image en texte.

Si l'écriture de la *Vie de Rancé* se révèle en effet profondément picturale, en quoi l'œuvre de Poussin fournit-elle un modèle stylistique à cette biographie qui retrace le parcours d'une âme entre ombre et lumière, entre errance et Salut ?

Le Déluge et la Vie de Rancé : deux artistes vieillissants

L'Avertissement : le patronage

Dès l'*Avertissement* qui donne au récit ses conditions d'élaboration, l'auteur adopte une posture d'artiste en se mettant très modestement sous le patronage de Poussin: « je ne suis pas Poussin, je n'habite point au bord du Tibre. »⁵ Ce choix peut paraître étonnant venant de Chateaubriand lorsque l'on sait que « la peinture n'est traitée qu'incidentement, comme quelque chose de très accessoire, en tout cas très inférieur à l'architecture ou même à

3. *Le Déluge*, aussi intitulé *L'Hiver*, appartient en fait à une série de quatre tableaux, *Les Saisons*, peints entre 1660 et 1664, et qui symbolisent les quatre saisons. Ils sont actuellement exposés au Musée du Louvre, Aile Richelieu.

4. *Le Trésor de la langue française*: « Picturalisation, subst. fém., hapax. Action de rendre pictural, de donner à quelque chose les caractères propres à la peinture. »

5. *Vie de Rancé*, p. 46.

la sculpture.»⁶ On a beaucoup écrit à propos des rapports entre Chateaubriand et les peintres et tous les ouvrages arrivent à la même conclusion: Chateaubriand n'était ni un collectionneur ni un connaisseur, donnant ses faveurs à l'architecture gothique ou aux ruines antiques. Ce patronage pictural a donc de quoi surprendre car il met directement l'œuvre à venir, la *Vie de Rancé*, en relation stylistique avec une autre forme d'art et plus particulièrement avec un tableau, *Le Déluge*, disant de celui-ci, dans le Livre II, qu'il « rappelle quelque chose de l'âge délaissé et de la main du vieillard : admirable tremblement du temps ! souvent les hommes de génie ont annoncé leur fin par des chefs-d'œuvre : c'est leur âme qui s'envole. »⁷ S'il est évident que cette comparaison a une valeur de *captatio benevolentiae* dans l'*Avertissement* de la première édition, sa réapparition dans le corps du texte démontre que le tableau de Poussin joue un rôle bien plus important dans l'œuvre. Il est intéressant de remarquer que Chateaubriand a choisi *Le Déluge*, qui évoque bibliquement le changement par excellence, la conversion, dans une œuvre qui, on doit le rappeler, est une œuvre de pénitence. Le narrateur inscrit donc, au début de son œuvre de pénitence, un tableau qui représente, par avance, la purification par les eaux symboliques du baptême. Le retour sur le tableau de Poussin, *Le Déluge*, exprime la fascination qu'il semble susciter chez Chateaubriand, l'auteur qui met son travail personnel sur la vie de Rancé en parallèle avec l'œuvre de Poussin. Ce patronage n'est pas que thématique, il est profondément stylistique, au cœur de l'écriture de cette *Vie de Rancé*.

Ainsi Chateaubriand « n'a pas parlé du génie constructeur de Poussin, mais il a très bien noté, ce qui revient au même, son sens des masses, son sens plastique. »⁸ Agnès Poirier souligne à maintes reprises dans son ouvrage *Les idées artistiques de Chateaubriand* la capacité de l'auteur à saisir, « avec l'œil du peintre », la matière pour ensuite lui redonner forme dans la plastique de l'écriture par un travail qui tient au génie de la transposition littéraire d'autres arts, de la retranscription. S'il a choisi Poussin, d'après elle, c'est parce qu'il « a senti, d'autre part, tout le côté méditatif,

6. POIRIER, Alice. *Les idées artistiques de Chateaubriand* (Paris, 1930 ; PUF) p. 362.

7. *Vie de Rancé*, p. 143.

8. POIRIER, Alice. *op. cit.*, p. 391.

mélancolique peut-être, de l'art de Poussin. »⁹ Entre les deux artistes s'établiraient donc une connivence, une fraternité d'âme et de style que la *Vie de Rancé* illustrerait au premier chef. Ce tableau de Poussin aurait sans doute touché une corde de l'âme de l'auteur qui « a sans doute été saisi »¹⁰ comme le dit Agnès Verlet par la force toute romantique de ces paysages de roches, d'arbres noircis dans l'horizon, à la tonalité mélancolique et sauvage qui est en parfaite conformité avec l'état d'âme romantique. Le véritable titre de l'œuvre, mais il n'est pas certain qu'on le connaît à l'époque, n'est d'ailleurs pas *Le Déluge* mais *L'Hiver*, un hiver de la création, un hiver qui annonce la mort prochaine, « et le tremblement du temps », que Chateaubriand attribue à Poussin, est l'effet de sa propre identification au peintre ».¹¹ Plus qu'un simple patronage ou qu'une hypothétique source d'inspiration, ce tableau est la matière même de l'œuvre écrite qui en serait alors le commentaire. Cette toile, qui hante la mémoire de Chateaubriand, ne le quitte plus au point d'influer sur la composition même du livre, sur le style même de l'auteur. Dans l'*Avertissement*, il fixe cette identification par un parallélisme très parlant en écrivant que « ces défauts du temps embellissent le chef-d'œuvre du grand peintre, mais on ne m'excusera pas »¹², tout en sachant pertinemment qu'on lui pardonnera comme au grand peintre. La *Vie de Rancé*, si critiquée, souffre sans doute aussi des mêmes défauts que *Le Déluge*, défauts qui embellissent, dans l'idée de l'auteur, le chef-d'œuvre qu'elle est.

Ce ne sont pas là les seules apparitions de Poussin qui revient encore à d'autres endroits dans le livre : « c'étaient ces scènes de bergeries que l'on voit dans les tableaux des grands peintres »¹³ et Nicolas Perot de préciser dans sa note une nouvelle référence à Poussin et aux thèmes que le peintre aimait traiter.

Ce qui est remarquable dans ce début de biographie c'est, comme le dit Hans Peter Lund pour les *Mémoires d'outre-tombe*, que « le *topos* de la peinture est à double fond, se situant tant au

9. *Ibidem*.

10. VERLET, Agnès. « Images de la décomposition », *Chateaubriand : le tremblement du temps*, colloque de Cerisy (Toulouse, 1994, Presses universitaires du Mirail) p. 362.

11. *Ibidem*.

12. *Vie de Rancé*, p. 46.

13. *Vie de Rancé*, p. 172-173.

niveau de l'écriture qu'au niveau référentiel. »¹⁴ La peinture est ainsi prise dans sa double acceptation : tout d'abord au sens d'activité de peindre voire même de technique, et ensuite au sens de résultat, c'est-à-dire d'objet fini et clos sur lui-même. Cette préoccupation picturale, cet attachement à construire des tableaux, est visible tout au long de l'œuvre et revient comme un incessant leitmotiv. Dans le Livre premier, le narrateur réitère sa volonté de construire son œuvre en tableaux puisqu'il écrit : « Il y aurait de l'injustice à ne pas mettre en regard de ce tableau un pendant tracé d'une main plus amie : c'est un religieux qui tient le pinceau. »¹⁵ La composition littéraire, que constituent la capitulation et la typographie, la mise en paragraphes, est transformée métaphoriquement en un séduisant jeu de tableaux et de vignettes, ou encore de portraits, qui sont si nombreux dans la *Vie de Rancé*. Chateaubriand, qui connaît magistralement les ressources de la musique dans l'utilisation de la langue, cherche aussi à dresser « sur la rétine interne du lecteur un tableau frappant, composé selon les critères les plus éprouvés et les plus efficaces de l'ekphrasis, c'est-à-dire l'inscription de la picturalité dans le texte. »¹⁶ L'ekphrasis, héritée de la poésie alexandrine, de cette esthétique de la rupture, est la fusion par excellence de la littérarité et de la picturalité que Chateaubriand veut mettre à l'œuvre dans ses livres en général et plus particulièrement dans cette hagiographie. Cette prédilection pour les tableaux, alors même que l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* n'a rien d'un critique d'art éclairé comme le sera Baudelaire par exemple, doit donner sens à l'écriture et plus encore au projet biographique.

Chateaubriand décide donc, à l'ouverture de son œuvre, de mettre en rapport étroit picturalité et littérarité au service d'un projet biographique. Ce patronage pictural relève donc non seulement d'un choix thématique, -Chateaubriand vieillissant s'identifie à un Poussin, « aux traits indécis » qui peint un tableau, *L'Hiver* reflétant ses propres angoisses d'artiste mourant-, mais ce

14. LUND, Hans Peter. « Les artistes dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *Chateaubriand mémorialiste*, (Paris, 1999 ; Amourier) p. 93.

15. *Vie de Rancé*, p. 81.

16. BERTHIER, Philippe. « Ut pictura memoria », *Chateaubriand et les peintres*, bulletin de la société Chateaubriand, (1995, Société Chateaubriand) p. 75.

patronage relève aussi d'un choix stylistique, artistique, où littérature et peinture sont les deux aspects d'une même technique et d'un même projet. Chateaubriand parle de « traits indécis », de « tremblement du temps », autant de termes qui ramènent le lecteur à une certaine approche picturale mais aussi à un style, celui d'un « vieillard », un style qui ne peut pas être entendu ni étudié sans le rapport au sujet, l'abbé de Rancé.

Le style de la vieillesse et « l'admirable tremblement du temps »

La *Vie de Rancé* paraît en 1844, Chateaubriand a 77 ans. Cette œuvre est la dernière, en termes de rédaction, de l'auteur et elle porte en elle, nécessairement, la souffrance d'une vie qui approche de son terme ; Chateaubriand meurt quatre ans après et est déjà devenue une voix « d'outre-tombe ». Ce sentiment de fuite inéluctable du temps est de plus en dououreux, « entre ces deux dates, il n'y a pas moins de quarante-sept ans, trois fois l'espace que Tacite appelle une longue partie de la vie humaine. »¹⁷ Cette *deploratio temporis acti* n'est qu'un des échos des *Mémoires d'outre-tombe* que l'auteur vient de terminer et où il écrivait déjà : « la tristesse que j'éprouve actuellement vient du désenchantement du cœur, quand tout est connu et jugé. »¹⁸ C'est donc bel et bien une œuvre de vieillesse, de tristesse, qui est frappée du sceau d'une nécessité métaphysique : il faut préparer son âme à une mort prochaine et par conséquent se convertir. Chateaubriand ne peut plus écrire, comme il le faisait à l'époque de *René* ou d'*Atala*, ces « chimères »¹⁹ de jeunesse qui n'ont plus leur place, qui appartiennent définitivement à un autre temps, à une époque révolue de son existence : « jadis, j'ai pu m'imaginer l'histoire d'Amélie, maintenant je suis réduit à tracer celle de Rancé : j'ai changé d'ange en changeant d'années ». ²⁰ Il est intéressant de noter ici l'emploi du verbe au passif « suis réduit » qui montre à la fois une certaine abnégation mais aussi une sorte de tempérance nécessaire à la conversion, une sorte d'ascétisme de l'écrivain mêlé

17. *Vie de Rancé* p. 46.

18. *Mémoires d'outre-tombe*, (1989, le Livre de Poche), *Mémoires de ma vie*, t. I, livre iii p. 125.

19. *Vie de Rancé*, p. 46.

20. *Vie de Rancé*, variante p. 46.

à une possible amertume. Cette œuvre de pénitence n'a normalement pas pour première fonction une fonction littéraire mais elle invite Chateaubriand à l'« essai », c'est-à-dire au travail sur soi pour soi. Aux anges chimériques de la jeunesse, à la Sylphide imaginaire, l'auteur mûr doit substituer la figure austère d'un religieux rigoriste, ange de vertu et *exemplum* de conversion. Chateaubriand, face à cette tâche, n'est pas seul, il est guidé par le style de Poussin mais encore plus profondément par le style rigoureux du modèle, celui de Rancé.

Pour contraindre son propre style, Chateaubriand entreprend une grande réflexion sur le style de Rancé. Chateaubriand, Poussin et Rancé constituent un triangle stylistique qui instaure une réflexion sur la vieillesse. Plusieurs fois dans l'œuvre, Chateaubriand écrivain, juge le style de celui qui est tout à la fois modèle et sujet, essayant de pénétrer les règles qui le gouverne : « le style de Rancé n'est jamais jeune, il a laissé la jeunesse à Mme de Montbazon. Dans les œuvres de Rancé, le souffle du printemps manque aux fleurs ; mais en revanche quelles soirées d'automne ! qu'ils sont beaux ces bruits des derniers jours de l'année ! »²¹ Ces réflexions sur le style de Rancé apportent avec elles une autre question, en miroir pourrait-on dire : le style de Chateaubriand qui s'ouvre sur *René* a-t-il jamais été jeune ? non, il a toujours été marqué de cette vieillesse, de cette obsession de l'automne et de la mort prochaine : « mais cette première tristesse (de la jeunesse) était celle qui naît d'un désir vague de bonheur lorsqu'on est sans expérience ». ²² Cette réflexion est d'autant plus touchante ici, dans la *Vie de Rancé*, que Chateaubriand, pour de bon, touche à la vieillesse et peut-être à « l'automne des idées », un hiver de la vie que *Le Déluge*, par sa noirceur et ses ombres, symbolise si bien. En outre, le style de l'abbé est plus particulièrement défini en terme de réception et d'accessibilité : « ce qu'il y a d'inexplicable, ce qui serait horrible si ce n'était admirable, c'est la barrière infranchissable qu'il a placée entre lui et ses lecteurs. »²³ Le style de Rancé, d'un point de vue esthétique, est donc non seulement un chant de la vieillesse mais c'est aussi un style sibyllin, aux limites de l'hermétisme, car il accède sans doute au sublime et aux

21. *Vie de Rancé*, p. 208.

22. *Mémoires d'outre-tombe, Mémoires de ma vie*, t. I, livre iii, p. 125.

23. *Vie de Rancé*, p. 208

profondeurs du silence, à un questionnement et un étonnement sacré, -celui du chaos et de la souffrance muette-, qui, là encore, n'est pas étranger au tableau de Poussin.

Jean Mourot, dans *Le génie d'un style*, explique en effet que l'écriture de Rancé, une écriture de la vieillesse, est devenue le modèle d'élaboration de l'oeuvre pour Chateaubriand qui « a voulu donner à ces phrases un air de lassitude et de démission. »²⁴ Multipliant les analyses d'ordre rythmique et sonore dans les *Mémoires d'outre-tombe* et dans la *Vie de Rancé*, il constate et observe ce qu'il nomme le « charme vacillant de la vieillesse », « de l'âge triste et délaissé », revenant encore à l'image de « l'admirable tremblement du temps » et de cette « voix qui tombe et l'ardeur qui s'éteint. »²⁵ A ce stade de la réflexion, il est temps de faire remarquer que Chateaubriand a choisi deux modèles de la vieillesse. D'un côté, pour l'aspect pictural, pour la composition et les couleurs, il s'inspire de Poussin, adoptant une esthétique des « traits indécis », tremblante, dans ce récit que Gracq qualifie de « morse. »²⁶ De l'autre côté, dans la démarche purement religieuse et métaphysique, dans l'ascèse et le mouvement de la conversion, il se met sous le patronage de l'abbé de Rancé qui chante l'automne, « cet automne des idées » dont Chateaubriand est très proche. Ces deux modèles dont l'un est artistique et l'autre imposé par le sujet, vont profondément marquer l'écriture de l'hagiographe.

Le modèle ascétique que doit suivre Chateaubriand est aussi en partie dicté par son âge et le sentiment de vieillesse qui le submerge.²⁷ Ce style de la vieillesse, que le patronage de Poussin vient illustrer et appuyer, oblige l'écrivain à aller à l'essentiel, à aller vite car le temps, et son corollaire la mort, pourraient empêcher l'auteur de finir son œuvre ; on est bien dans l'urgence du chaos du *Déluge*. Dans les tableaux qu'il peint de Rancé,

24. MOUROT, Jean. *Le Génie d'un style. Chateaubriand. Rythme et sonorité dans les Mémoires d'outre-tombe*, (Paris, 1960 ; Armand Colin) p. 118.

25. *Ibidem*.

26. GRACQ, Julien. « Le Grand Paon », *Préférences* (Paris, Corti, 1961) p.157.

27. *Vie de Rancé*, p. 207-208 : « Peut-être qu'en cherchant bien on pourrait retrouver quelques-unes des lettres que Rancé écrivait dans sa jeunesse à Mme de Montbazon, mais je n'ai plus le temps de m'occuper de ces erreurs. Pour m'enquérir des printemps, il faudrait en avoir. Viendront les jeunes gens qui auront le loisir de chercher ce que j'indique. Le temps a pris ses mains dans les miennes ; il n'y a plus rien à cueillir dans des jours défeuris. »

Chateaubriand semble à première vue ne pas vouloir multiplier les vignettes romanesques, non seulement parce que le temps presse, mais aussi parce qu'elles n'auraient pas leur place dans une icône, une image religieuse. Religion et romanesque sont par nature incompatibles, l'une appartenant à l'éternité, l'autre à la vanité passagère. Pour écrire la *Vie de Rancé*, la première certitude semble être l'obligation de renoncer au romanesque. Chateaubriand doit s'occuper du ciel comme Poussin s'est occupé de représentations bibliques et Rancé de religion : « la vieillesse est une voyageuse de nuit : la terre lui est cachée ; elle ne découvre plus que le ciel ». ²⁸

Si on peut admettre que Chateaubriand, Poussin et Rancé partagent la même condition, celles de vieillards, d'artistes ou d'hommes approchant du grand voyage, il reste à montrer comment le littérateur biographe, le peintre et l'homme d'Eglise utilisent aussi les mêmes techniques stylistiques et surtout celle du clair-obscur dont Chateaubriand dit : « La lumière et l'ombre avaient bâti les édifices religieux plus que la main des hommes. Le travail de Rancé apprendra à ceux qui ne le connaissaient pas qu'il y a dans notre langue un bel ouvrage de plus. »²⁹

Une écriture en clair-obscur

La « peinture en noir » ou les affres de la mélancolie de Chateaubriand

Dans ce livre qui doit dessiner le parcours lumineux d'un pécheur vers la rédemption, le choix du *Déluge*, toile sombre et presque sans couleurs, peut paraître étonnant. Pourquoi avoir sélectionné ce tableau en particulier ? qu'apporte-t-il à la biographie de Rancé ? Tous les biographes de Rancé, et en particulier Dom Pierre Le Nain, sur lequel s'ouvre l'œuvre, dresse une icône brillante et sans ombres du grand homme :

L'illustre et pieux abbé du monastère de Notre-Dame de La Trappe, l'un des plus beaux monuments de l'ordre de Cîteaux, le parfait miroir de la pénitence, le modèle accompli de toutes les vertus chrétiennes et religieuses, le digne fils et le fidèle imitateur du grand saint Bernard, le révérend père dom Armand-Jean Le Bouthillier de Rancé , de qui, avec le secours du ciel, nous

28. *Ibidem*, p. 60.

29. *Vie de Rancé*, p. 194.

entreprenons d'écrire l'histoire, naquit à Paris, le 9 janvier 1626, d'une des plus anciennes et illustres familles du royaume.³⁰

Employé ici dans son sens classique, « illustre », qui par un effet de clause vient constituer une icône autonome, garde sa valeur étymologique de « brillant, éclairé ». Le choix de la toile de Poussin semble bien peu judicieux mais Chateaubriand, dans sa peinture du saint homme, se retrouve bien vite prisonnier de ses vieux démons romantiques et autobiographiques. Il n'a de cesse d'intervenir dans le texte, de raconter ses souvenirs, des souvenirs qui n'ont bien souvent aucun lien avec la vie de Rancé ; l'épisode de Chambord est à ce titre édifiant. La biographie se transforme bien vite en allographie, si ce n'est en autobiographie masquée. Il convient alors de distinguer le Rancé historique du Rancé de Chateaubriand que l'auteur transforme en un René vieillissant et désespéré par la mort de sa maîtresse :

La retraite ne fit qu'augmenter sa douleur : une noire mélancolie prit la place de sa gaieté, les nuits lui étaient insupportables ; il passait les jours à courir dans les bois, le long des rivières, sur les bords des étangs, appelant par son nom celle qui ne pouvait lui répondre.³¹

Le mot tant redouté est lâché : la mélancolie. Parlant de lui quelques pages après, l'auteur montre que son angoisse domine totalement le sujet au point de déformer la vérité historique du personnage : « Malheur à l'âge pour qui la nature a perdu ses félicités ! Des pays enchantés où rien ne vous attend sont arides : quelles aimables ombres verrais-je³² dans les temps à venir ? »³³

Qu'a fait Chateaubriand ? Il s'est rappelé du portrait que Girodet avait fait de lui en 1808 : « Girodet avait mis la dernière main à mon portrait. Il le fit noir comme j'étais alors ; mais il le remplit de son génie. »³⁴ Pour peindre Rancé, l'auteur a rempli le portrait du saint homme de son génie, un génie noir et mélancolique, une noirceur que le tableau de Poussin, plein de chaos et de désespoir,

30. *Ibidem.*, p. 49.

31. *Vie de Rancé*, p. 95.

32. L'utilisation de la première personne, que nous soulignons ici, est un bon exemple des interventions de l'auteur narrateur dans le récit.

33. *Vie de Rancé*, p. 131.

34. *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Le Livre de Poche, tome II, livre xviii, ch. 5, p. 287.

pointe du doigt. Dans la première partie du XIX^e siècle, et sous l'influence des théories esthétiques de Burke, l'obscurité est à la mode. Burke, caricaturé et souvent mal compris, intitule une section : « Pourquoi l'Obscurité est terrible (et donc sublime). »³⁵ Si l'obscurité du XVII^e siècle participe d'une esthétique du clair-obscur, l'obscurité du XIX^e siècle « n'a rien de protecteur, mais devient le symbole absolu de la déréliction »³⁶, de la mélancolie, de l'*acedia*, elle peint un monde en gris. Les affres de la mélancolie chateaubriandesque envahissent littéralement le portrait du saint homme. La noirceur de l'auteur s'accompagne de l'obscurité du tableau de Poussin, de ce *Déluge* destructeur et sombre.

En lisant la *Vie de Rancé*, le lecteur est en droit de se demander si le personnage principal du livre ne serait pas alors le temps lui-même. Chateaubriand choisit la main vieillissante de Poussin pour guider sa plume, tout hanté qu'il est par l'idée de la mort, de l'inachèvement. Le temps, essence sans couleur, semble-t-il, devient allégoriquement par les différentes peintures que l'auteur dessine, la figure en creux, le principe qui apparaît en filigrane au-delà de la mélancolie elle-même. L'écriture, véritable anamnèse, convoque cette figure: Chateaubriand, en se citant lui-même, écrit, entre parenthèses, d'une manière apparemment anodine: « (je ne suis plus que le temps). »³⁷ Le temps, au cœur du récit, semble donner la clé de l'œuvre, de la vérité autobiographique de Chateaubriand mais aussi sans doute la réalité de la nature de Rancé pour qui le temps s'abolit. Cette mention entre parenthèses est le détail caché de l'œuvre qui révèle son principe de fonctionnement; la série des *Saisons*, qui montre l'écoulement irrémédiable de l'année, vient confirmer cette hypothèse de lecture.

Chateaubriand, hanté par la vieillesse et la conscience douloureuse de l'impermanence, ne parvient qu'à construire un récit qui mime ses angoisses et son sentiment de chaos et de rupture du sens. Au cœur de cette vision sombre se révèle paradoxalement « grâce à l'imagination de Chateaubriand (...) la couleur du temps propre aux *Mémoires*, et qui fait d'elles et de la *Vie de Rancé* le

35. BURKE, Edmund. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, (Paris, 1803 ; Librairie Pichon) partie IV, section xvi.

36. SAINT-GIRONS Baldine. *Fiat Lux, Une philosophie du sublime*, (Paris, 1993 ; Quai Voltaire) p. 158.

37. *Vie de Rancé*, p. 167.

plus chatoyant hymne à l'impermanence qui soit dans notre littérature. »³⁸ De l'obscurité naît le chatoiement du style, la lumière et les couleurs de la palette littéraire. Quel est le sens du mot « couleur » ici ? Ici la couleur a affaire avec la sensation, la vision du monde telle que Baudelaire l'explique dans son salon de 1845 : « Qui dit romantisme dit art moderne - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts. »³⁹ Chateaubriand écrit, faut-il le rappeler, la *Vie de Rancé* en 1844 et sans doute n'est-il pas indifférent à l'art de Delacroix ou aux critiques de son époque, dont Baudelaire qui à cette époque est connu pour ses talents de critique d'art. La couleur du temps, que Chateaubriand donne à son oeuvre, est profondément moderne, « intime », « spirituelle » et met au premier plan la croyance de Chateaubriand dans la force des arts, que Rancé récuse, et dans ces chefs-d'œuvre dont *Le Déluge* constitue un représentant si emblématique. L'oeuvre, en accord avec la définition baudelairienne, est profondément romantique mais aussi profondément abstraite puisqu'elle est en mesure de donner la couleur du temps, de donner une image à ce qui par essence n'en a pas.

La couleur, « l'irisation » dont parle Gracq, seraient en quelque sorte l'abstraction de la temporalité qui irradie, change sans cesse l'homme. A l'unité du principe d'identité, l'auteur-peintre choisit la variation, le flux des couleurs en mouvement. Ce que dit Fabienne Bercegol des *Mémoires d'outre-tombe* s'applique tout aussi bien à la *Vie de Rancé* où « Chateaubriand fait du temps le personnage principal de ses portraits, dans la mesure où tous ont pour mission d'illustrer le travail du temps sur leurs modèles, la loi de changement et de lente destruction à laquelle ils sont soumis. »⁴⁰ Le portrait ne vise donc pas exclusivement à représenter une personne comme on pourrait légitimement le penser mais il cherche à montrer l'action du temps, l'irradiation du sujet par et dans la temporalité. Utilisant les traits d'un personnage, le peintre auteur peut ainsi donner une couleur au temps, temps par essence

38. GRACQ, Julien. « Le Grand Paon », *Préférences* (Paris, Corti, 1961) p. 157.

39. BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques, le salon de 1845*, textes établis par Henri Lemaître, (Paris, 1999, Classiques Garnier) p. 142.

40. BERCEGOL, Fabienne. *La poétique de Chateaubriand : le portrait dans les Mémoires d'outre-tombe* (Paris, Champion, 1997) p. 500.

insaisissable par les yeux et seulement susceptible d'être appréhendé par l'esprit. *Les Saisons* de Poussin qui représente, au-delà des saisons, quatre épisodes bibliques, insistent aussi sur cette temporalité qui passe, sur l'histoire de Dieu avec les hommes qui se construit, pour aboutir, d'une manière si pessimiste semble-t-il, à *L'Hiver* et à ses destructions que Baudelaire chantera si bien dans *L'Ennemi*.

Subsiste-t-il cependant une lueur dans cette œuvre si noire à l'instar du soleil voilé du *Déluge*? Chateaubriand oublie-t-il complètement la réalité historique de son sujet?

Les lumières de Rancé

Le texte de Chateaubriand, malgré une noirceur certaine, présente aussi un parcours entre ombre et lumière, le parcours de Rancé, que les différentes parties rythment. La première partie abonde littéralement en mentions de lumière et de couleurs, irisant de façon surprenante ce premier tableau de la *Vie de Rancé*. La vie de la Cour et des Salons brille de mille éclats : « Rancé inventait des plaisirs : ses fêtes étaient brillantes, ses festins somptueux. »⁴¹ Mais, en lisant attentivement, il se trouve que ces couleurs ne sont pas tant brillantes que clinquantes et criardes comme le montrent les habits de Rancé, homme pécheur :

L'habit de fantaisie de celui qui devait revêtir la bure était un justaucorps violet, d'une étoffe précieuse ; il portait une chevelure longue et frisée, deux émeraudes à ses manchettes, un diamant de prix à son doigt. A la campagne ou à la chasse, on ne voyait sur lui aucune marque des autels : « Il avait, continue Gervaise, l'épée au côté, deux pistolets à l'arçon de sa selle, un habit couleur de biche, une cravate de taffetas noir où pendait une broderie d'or. Si, dans les compagnies plus sérieuses qui le venaient voir, il prenait un justaucorps de velours noir avec des boutons d'or, il croyait beaucoup faire et se mettre régulièrement. Pour la messe, il la disait peu. »⁴²

Ses habits, à l'éclat vain et provocateur, tranchent avec l'habit noir et blanc du prêtre qu'il aurait dû porter. L'habit, signe extérieur s'il en est, instaure ici le régime de l'apparence et du superficiel, de la conscience libertine et du divertissement. Mais très vite, au cœur du texte s'installe le doute qui prépare le mouvement des livres

41. *Vie de Rancé*, p. 70.

42. *Ibidem*, p. 74.

suivants : « Pour Rancé, les ornements et les vêtements, préparés à la lumière du jour, étaient magnifiques; (...) Rancé s'alla cacher aux Chartreux. »⁴³

Le jeune abbé repentant cherche vite l'obscurité en fuyant l'éclat vain de sa vie passée : « A Veretz, au lieu de se plaire dans l'ancienne maison de ses délices, Rancé fut choqué de sa magnificence. Les meubles éclataient d'argent et d'or, les lits étaient superbes. »⁴⁴ Au XVIIe siècle, contrairement au siècle de Burke et de Chateaubriand, l'obscurité est étroitement associée à l'humilité, à la récollection : « Leur église n'étant éclairée que d'une seule lampe, qui est devant le grand autel, l'obscurité, jointe au silence de la nuit, fait que l'âme se remplit de cette onction sacrée répandue dans tous les Psaumes. »⁴⁵ Le saint homme va chercher l'anonymat (vaine tentative !) dans le sein de l'église de la Trappe, passant d'une lumière de la superficialité à une ombre de l'intériorité. Chateaubriand a bien compris ce rapport de l'homme de foi, de lumière, avec les lieux obscurs en présentant ce paradoxe dans une formule à valeur d'apophtegme : « La Trappe était le lieu où Bossuet se plaisait le mieux : les hommes éclatants ont un penchant pour les lieux obscurs. »⁴⁶

La lumière qu'il va trouver est une lumière intérieure, celle de l'introspection et même de la révélation. Se produit alors un mouvement d'inversion : la sombre mélancolie qui est le résultat de l'éloignement du divin et du règne des vaines apparences clinquantes laisse sa place à la lumière intérieure et à la vie obscure et humble, et cela grâce à la force de la foi : « Il n'y a peut-être rien de plus considérable dans l'histoire des chrétiens que Rancé inconnu priant à la lumière des étoiles, appuyé contre les aqueducs des césars à la porte des catacombes ». ⁴⁷

Ce jeu d'ombres et de lumières qui s'inversent renvoie le lecteur aux *Saisons* de Poussin qui représente un printemps lumineux et coloré et un hiver sombre et gris. Poussin passe du jardin d'Eden déjà marqué par la souillure du péché à venir à l'hiver, apparemment cruel, mais en fait salvateur car purificateur ; les eaux

43. *Vie de Rancé*, p. 72.

44. *Ibidem*, p. 98.

45. *Ibidem*, p. 120

46. *Ibidem*, p. 177.

47. *Ibidem*, p. 146.

du *Déluge* ne sont bel et bien que la préconfiguration des eaux du Baptême. Le Christ purifie non seulement par l'eau mais aussi par le feu comme le prédit saint Jean-Baptiste.⁴⁸ Poussin, dans la tempête, n'a pas oublié le feu, le feu de l'éclair, ce feu que Rancé, dans une vision chrétienne a vu :

Il se promenait un jour dans l'avenue de Veretz ; il lui sembla voir un grand feu qui avait pris aux bâtiments de la basse-cour : il y vole ; le feu diminue à mesure qu'il en approche ; à une certaine distance, l'embrasement disparaît et se change en un lac de feu au milieu duquel s'élève à demi-corps une femme dévorée par les flammes. La frayeur le saisit ; il reprend en courant le chemin de la maison ; en arrivant, les forces lui manquent, il se jette sur un lit : il était tellement hors de lui qu'on ne put dans le premier moment lui arracher une parole.⁴⁹

Tout au long du texte, à de rares exceptions qui sont des incursions autobiographiques de Chateaubriand, Rancé est un personnage de lumière. À la vaine pompe des premiers livres vient se substituer la lumière sereine et sainte de la Grâce. A ce titre, la mort de Rancé fournit une conclusion en forme d'apothéose au sens étymologique. Le saint abbé irradie de l'intérieur, brille d'une auréole signe d'élection : « Plus Rancé s'était avancé vers le terme, plus il était devenu serein, son âme répandait sa clarté sur son visage : l'aube s'échappait de la nuit. »⁵⁰ L'espoir de la résurrection, et du Salut, s'échappent de son corps ; dans la ligne d'horizon du *Déluge* s'échappe aussi un soleil, voilé certes, présence lointaine mais certaine d'un renouveau. Avec l'aube revient non seulement la lumière qui sort des ténèbres mais aussi la couleur de la vie : « Rancé fut porté à l'église et placé sous la lampe. Son visage, qui avait paru décharné, parut vermeil et beau. »⁵¹ Rancé accède à la vraie vie dans la mort, une évidence pour les chrétiens de cette époque. Chateaubriand peint un véritable tableau de « belle mort », genre si courant au XVII^e siècle, et sa description de la mort du célèbre abbé n'est pas sans rappeler la galerie de saint Bruno de Le Sueur où le saint, dans le tableau de sa mort, a le visage baignant dans un halo de lumière.

48. Luc, III, XVI : « Pour moi, je vous baptise avec de l'eau (...) lui vous baptisera dans l'Esprit Saint et le feu. »

49. *Vie de Rancé*, p. 96.

50. *Ibidem*, p. 252.

51. *Vie de Rancé*, p. 253.

Cet ouvrage n'a de cesse de jouer de l'ombre et de la lumière par une écriture picturale inspirée de la technique du clair-obscur. La *Vie de Rancé* redéfinit en permanence les valeurs de l'ombre et de la lumière, dépasse les paradoxes apparents pour se donner une valeur symbolique forte que les œuvres de Poussin viennent éclairer et enrichir.

Un testament esthétique et métaphysique

Le parcours en vanité des Saisons : du jardin à la damnation

Les deux œuvres, celle de Chateaubriand et celle de Poussin, adoptent deux postures narratives différentes mais complémentaires. D'une part, la *Vie de Rancé* constitue un *cycle narratif monodiégétique*, « qui désigne un ensemble de tableaux dédiés à une seule personne et à un seul récit, en général biographique »⁵², c'est-à-dire un cycle avec un début et une fin ; on suit Rancé de sa jeunesse à sa mort. La galerie de saint Bruno par Le Sueur appartient à ce type de cycle. D'autre part, il existe des « *cycles narratifs polydiégétiques* pour désigner des ensembles dans lesquels, comme dans les quatre saisons de Poussin, chaque tableau raconte une histoire différente et dont la juxtaposition s'explique autrement que par la contiguïté narrative »⁵³, contiguïté qui n'existe pas dans les *Saisons* puisque Poussin ne respecte pas la continuité biblique. Quelles relations de sens entretiennent les deux œuvres ? comment s'éclairent-elles mutuellement ?

Les *Saisons* de Poussin, grâce à la *Vie de Rancé*, retrouvent leur sens et en acquièrent, par jeu des éclairages croisés, de nouveaux. La seconde édition de la *Vie de Rancé*, après avoir été retravaillée, comporte quatre livres qui viennent faire pendant aux quatre tableaux de Poussin. Les quatre toiles de Poussin racontent des épisodes bibliques mais la chronologie n'y est pas. *Le Printemps* ou *Le Paradis terrestre* représente Adam et Ève au Jardin d'Eden, *L'Eté* ou *Ruth et Booz* illustre la rencontre des deux futurs époux, *L'Automne* ou *La grappe de raisin rapportée de la Terre promise* met en scène les envoyés de Moïse qui rapportent du

52. KIBÉDI VARGA A., « Le Sueur et saint Bruno : réflexions sur l'hagiographie picturale », *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*, (Actes du colloque organisé par le musée de Grenoble et l'Université Stendhal, 2000) p. 60-61.

53. *Ibidem*.

pays de Canaan des fruits attestant la fertilité de la Terre promise par Dieu aux Hébreux. On pourrait mettre en face de ces saisons, les quatre livres de la *Vie de Rancé*.

Le Livre premier conte les délices de la vie de Cour, des délices qui annoncent la chute de Rancé ; dans le tableau de Poussin, Adam montre du doigt à Eve les fruits de l'arbre défendu. Il est remarquable d'observer, dans ce premier livre, l'importance que les jardins, des jardins de fête et de plaisirs prennent, avatars d'un Eden perdu :

Au centre de la société commençaient les fêtes des Tuilleries, bals, comédies, promenades en calèche. Les différents jardins de Fontainebleau paraissaient des jardins enchantés, et, comme on disait, les déserts des Champs-Elysées. Louis XIV suivait alors Madame, Henriette d'Angleterre, qui épousa Monsieur.⁵⁴

Ces jardins des délices ne montrent en fait que la vanité des occupations humaines, renvoient au péché originel et à la Chute première qui a eu lieu dans un Jardin prototypique, celui de l'Eden.⁵⁵ L'image se renverse et les fastes deviennent un symbole de la vanité. Le tableau des plaisirs devient un tableau de vanité, la vanité des grands du XVII^e siècle, héritage de la vanité du premier homme :

Sociétés depuis longtemps évanouies, combien d'autres vous ont succédé ! les danses s'établissent sur la poussière des morts, et les tombeaux poussent sous les pas de la joie. Nous rions et nous chantons sur les lieux arrosés du sang de nos amis. Où sont aujourd'hui les maux d'hier ?⁵⁶

Tout n'est que vanité dans ces jardins et ces fêtes : « « les mouchoirs de poche étaient garnis de dentelle, et l'on appelait lionnes les jeunes femmes blondes. Rien de nouveau sous le soleil. »⁵⁷ Le texte résonne, avec fracas, des paroles de l'*Ecclésiaste*, dissipe les illusions, et fait accéder à la Connaissance, celle du Mal. Poussin et Chateaubriand se complètent parfaitement,

54. *Vie de Rancé*, p. 68.

55. *Ibidem*, p. 58-59 : « Je vous souhaite à tout moment dans la loge de Zyrphée ; elle est soutenue par des colonnes de marbre transparent, et a été bâtie au-dessus de la moyenne région de l'air par la reine Zyrphée. Le ciel y est toujours serein ; les nuages n'y offusquent ni la vue ni l'entendement, et de là tout à mon aise j'ai considéré le trébuchement de l'ange terrestre. »

56. *Ibidem*, p. 69.

57. *Ibidem*, p. 58.

le premier tableau des *Saisons* donne sens au « tableau de la première vie »⁵⁸ de Rancé, « une jeunesse passée dans les amusements de la cour, dans les vaines recherches des sciences ».⁵⁹

L'Eté qui représente les moissons correspond au Livre II, à la recherche de Rancé, au grain fertile qui, semé par le semeur comme dans la parabole, commence à récolter les fruits de sa conversion. Certains critiques considèrent que ce tableau de *L'Eté* représente l'union à venir du Christ avec son Eglise ; n'est-ce pas ici, si l'on fait une lecture accommodatrice, l'union de Rancé avec l'Eglise ?

A la Trappe, dont il donne les principes de la rénovation dans le Livre III, Rancé touche à la Terre promise, sa Terre promise. La Trappe, nouveau Jardin d'Eden, *locus amoenus* d'un nouveau genre, échappe aux bruits du monde et cultive le secret : « L'abbaye n'avait pas changé de lieu : elle était encore, comme au temps de la fondation, dans une vallée. Les collines assemblées autour d'elle la cachaient au reste de la terre. »⁶⁰ Chateaubriand, s'inspirant peut-être de l'énorme grappe de Canaan, montrent les « grands effets » du couvent, écrivant que, « quand la Trappe fut détruite, on en voit mille autres renaître, comme des plantes dont la semence a été soufflée au haut des ruines. »⁶¹ Cette Trappe ne ressemble pas à la terre de Canaan, une terre de lait et de miel, mais elle est conforme à la vision doloriste du Grand Siècle où le Salut ne peut s'obtenir que par la pénitence la plus sévère : « La Trappe n'était pas riante ; ses sites étaient désolés, et l'âpreté de ses mœurs se répétait dans l'âpreté du paysage. »⁶²

Vient ensuite *L'Hiver*, celui de Rancé, celui de Chateaubriand, et avec lui la vieillesse et la mélancolie qui s'abattent sur l'homme. Si Rancé sera préservé dans l'arche, l'humanité périt dans le chaos universel. Le dernier tableau de Poussin inspire à Chateaubriand une réflexion plus large sur l'Histoire et le passé. La fin de Rancé, la mort de Louis XIV annoncent les temps obscurs à venir, celui du XVIII^e siècle et de la Révolution ; Chateaubriand, éternel amoureux du Grand Siècle, n'a de cesse de pleurer la rupture définitive que la XVIII^e siècle a apporté :

58. *Ibidem*, p. 85.

59. *Ibidem*.

60. *Vie de Rancé*, p. 152.

61. *Ibidem*, p. 156.

62. *Ibidem*, p. 165.

Parmi les débris du passé se remuaient les premiers nés de l'avenir : quelques renommées commençaient à poindre sous la protection d'un roi décrépit encore debout. Voltaire naissait ; cette désastreuse mémoire avait pris naissance dans un temps qui ne devait point passer : la clarté sinistre s'était allumée au rayon d'un jour immortel.⁶³

Chateaubriand et Poussin finissent tous deux sur le même type d'éclairage mélancolique et sombre. « Le jour immortel » n'est que le jour du Paradis perdu, celui de la Chute, celle de l'Homme et celle de l'Ancien Régime. Le siècle des Lumières, censé faire sortir les esprits de l'obscurantisme, ne leur a laissé que cette « clarté sinistre », cette intelligence cynique et irréligieuse. Chateaubriand laisse à son lecteur un véritable testament esthétique, mais aussi métaphysique et historique. Quelle autre expression que « clarté sinistre », oxymore s'il en est, saurait le mieux évoquer l'atmosphère du tableau de Poussin et les techniques picturales mises à l'œuvre tout au long du livre ?

La religion de Chateaubriand : le deus absconditus

L'*Avertissement* de la *Vie de Rancé*, avant de parler de Poussin, présente au lecteur le destinataire de la dédicace: l'abbé Séguin. L'abbé Séguin, ce prêtre qui, pendant la Révolution, « rassemblait, dans les lieux cachés, les chrétiens persécutés »⁶⁴, et qui a été enrôlé dans la garde nationale. Chateaubriand rappelle en effet une anecdote où le bon père devenu pourchasseur de chrétiens

aperçoit un tableau placé contre un mur et qui cachait ce qu'il ne voulait pas trouver. Il en approche, soulève avec sa baïonnette un coin de ce tableau et s'aperçoit qu'il bouche une porte. Aussitôt, changeant de ton, il reproche à ses camarades leur inactivité, leur donne l'ordre d'aller visiter les chambres en face du cabinet que dérobait le tableau.⁶⁵

La présence de ce tableau, à l'entrée du texte, ne peut laisser le lecteur indifférent après l'étude qui vient d'être menée, et la multiplication des références à des œuvres picturales: quel sens ce récit peut-il bien prendre dans l'économie du texte ? On ne comprend pas tellement le rapport que cet *Avertissement* peut entretenir avec le corps principal du texte.

63. *Ibidem*, p. 255.

64. *Vie de Rancé*, p. 45.

65. *Ibidem*.

Ici, le tableau cache une porte, une petite porte, une porte « étroite » oserait-on penser. Cette toile cache des chrétiens qui cherchent à échapper au monde, cette toile mène à des enfants de Dieu. En ce début d'œuvre, Chateaubriand donne un indice quant au sens de l'œuvre: la *Vie de Rancé*, qui est un véritable tableau, cache le divin alors même qu'elle essaie, comme l'abbé Séguin, d'éloigner le lecteur de cette piste, voulant lui faire croire qu'il n'existe que la splendide peinture, la splendide évocation de tous ces personnages du XVII^e qui ne sont plus, d'où la multiplicité des portraits. L'œuvre, et l'auteur en fait, cherchent incessamment à nous *divertir* du sens caché, à éloigner le lecteur du sens profond, de la vérité du divin. La force de cet avertissement est donc de donner la clé de l'œuvre sans que le lecteur ne s'en rende compte un seul instant. Derrière cette toile, derrière cette porte, se trouvent « ce que le lecteur veut trouver », le message de cette œuvre étrange, ces chrétiens n'étant que métonymiquement le *Dieu caché*. Dieu ne s'impose pas comme une force consolatrice ou même un dieu de la révélation, conformément à la tradition judéo-chrétienne de l'Ancien Testament, mais bien plutôt comme une présence diffuse. L'esthétique picturale que l'auteur met en œuvre lors de la construction de son œuvre n'est pas le but essentiel du livre, contrairement à ce que l'on pourrait penser: elle dissimule le sens véritable qui est celui de la présence du divin dans et au-delà de l'art.

Chateaubriand ne fait pas le choix d'une théophanie éclatante, d'une apparition spectaculaire, d'un buisson ardent ou de toute espèce de *deus ex machina* qui viendraient, comme au moment de la parousie, consoler et mettre fin au monde de divertissement qui s'exprime librement et abondamment dans le texte, un monde marqué par le désordre des moeurs et le désordre narratif. Au Dieu de la révélation, l'auteur préfère le dieu de la présence, absent aux yeux des hommes. En choisissant *Le Déluge*, qui n'est qu'une image du chaos et de la destruction, de ce monde où Dieu semble être absent, Chateaubriand lègue à son lecteur un testament religieux. Elles sont nombreuses, dans le cœur de l'œuvre de Chateaubriand, et pas seulement dans la *Vie de Rancé*, les références bibliques qui sont « des visions de destruction ».⁶⁶ Maija Lehtonen précise ainsi que

66. LEHTONEN, Maija. *L'expression imagée dans l'œuvre de Chateaubriand*, (Helsinki, 1964 ; Société Néophilologique) p. 25.

« s'il croyait à l'existence d'un Dieu transcendant, il n'envisageait pourtant pas l'intervention de ce Dieu dans la vie humaine »⁶⁷ ; de là, naissent sans doute la mélancolie et le choix de Poussin où, à l'exception du *Printemps*, Dieu s'est retiré du monde. Chateaubriand, sans toucher à l'impénitence finale, sent bien que sa conversion n'a pas la grâce de celle de Rancé :

Les hommes qui ont vieilli dans le désordre pensent que quand l'heure sera venue ils pourront facilement renvoyer de jeunes grâces à leur destinée, comme on renvoie des esclaves. C'est une erreur. On ne se dégage pas à volonté des songes ; on se débat douloureusement contre un chaos où le ciel et l'enfer, la haine et l'amour se mêlent dans une confusion effroyable.⁶⁸

Dans cette œuvre où l'autobiographique n'a de cesse d'affleurer, le lecteur reconnaît aisément l'auteur qui, devant réaliser une œuvre de pénitence se rend compte que son modèle atteint la perfection tandis que lui fait partie de ces hommes « qui ont vieilli dans le désordre » et qui sont saisis par la crainte de Dieu, et qui se débattent dans le « chaos », « la confusion effroyable » que *Le Déluge* illustre si bien. Ainsi, Chateaubriand, dans un dernier autoportrait, pourrait très bien être l'un des hommes désespérés qui périssent durant le Déluge, sur la toile de Poussin, et qui regardent, sans vraiment comprendre, l'arche de la Trappe qui, s'étant libérée du Temps, appartient déjà à l'Eternité :

La cryptie de Sparte était la poursuite et la mort des esclaves ; la cryptie de La Trappe est la poursuite et la mort des passions. Ce phénomène est au milieu de nous, et nous ne le remarquons pas. Les institutions de Rancé ne nous paraissent qu'un objet de curiosité que nous allons voir en passant.⁶⁹

La Trappe, vestige étrange du passé, se retrouve frappée par l'incompréhension : la Révolution, brisant le lien avec l'Ancien monde, a rendu Rancé hors d'atteinte, a éloigné les hommes de la religion du Salut. Chateaubriand, malgré une vie consacrée à rétablir la religion, n'est jamais parvenu à renouer avec le fil du passé.

67. *Idem*, p. 39.

68. *Vie de Rancé*, p. 249.

69. *Ibidem*, p. 256 (fin du livre).

Au-delà de leurs simples ressemblances religieuses (la pénitence), thématiques (la vieillesse) et esthétiques (le patronage), la *Vie de Rancé* et *Le Déluge* de Poussin prennent un sens nouveau par un jeu d'éclairages croisés. Chateaubriand ne s'est pas contenté d'une référence artificielle à une toile, il en a adopté l'esprit et compris le sens pour enrichir sa propre création. Si le texte littéraire adopte une posture picturale, la toile devient quant à elle commentaire de l'œuvre de Chateaubriand, acquérant ainsi une valeur nouvelle par le seul travail de l'auteur. Les deux œuvres, qui fonctionnent comme des polyptiques, organisent un subtil parcours en clair-obscur où les valeurs de la lumière et de l'ombre se succèdent et s'échangent pour peindre et écrire l'aventure d'une écriture et le chemin d'une conversion. Les deux sujets traités, Rancé et le Déluge, deviennent *in fine* des prétextes à deux autoportraits, celui de Chateaubriand et de Poussin, deux artistes torturés par la peur de la mort et la mélancolie. Les esthètes se peignent en noir tandis que le saint parvient, grâce à eux, à la lumière du Salut.